



HAL
open science

Memorialistica editoriale. Teoria e critica delle opere autobiografiche di editori-autori moderni e contemporanei

Marco de Cristofaro

► To cite this version:

Marco de Cristofaro. Memorialistica editoriale. Teoria e critica delle opere autobiografiche di editori-autori moderni e contemporanei. Linguistics. Normandie Université; Università per stranieri (Sienne, Italie), 2023. Italian. NNT : 2023NORMC040 . tel-04514470

HAL Id: tel-04514470

<https://theses.hal.science/tel-04514470>

Submitted on 21 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité **LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES**

Préparée au sein de l'**Université de Caen Normandie**

En cotutelle internationale avec l'**UNIVERSITÄ PER STRANIERI DI SIENA ITALIE, ITALIE**

Memorialistica editoriale. Teoria e critica delle opere autobiografiche di editori-autori moderni e contemporanei

Présentée et soutenue par
MARCO DE CRISTOFARO

Thèse soutenue le 06/06/2023
devant le jury composé de :

M. LORENZO GERI	Professeur - ROME - UNIVERSITA ROMA "LA SPIENZA"	Rapporteur du jury
MME MARIA-BELEN HERNANDEZ-GONZALEZ	Professeur - MURCIE - UNIVERSIDAD DE MURCIA	Rapporteur du jury
MME AURELIE GENDRAT-CLAUDEL	Maître de conférences - UNIVERSITE NANTES	Membre du jury
MME MONICA GIACHINO	Professeur - L'université « Ca' Foscari » de Venise	Membre du jury
M. ALEJANDRO PATAT	Professeur - UNIVERSITE PER STRANIERI DI SIENA ITALIE	Président du jury
MME BRIGITTE POITRENAUD-LAMESI	Maître de conférences - Université de Caen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par **BRIGITTE POITRENAUD-LAMESI** (Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen))

Introduzione	5
Obiettivi e contenuti	6
Questioni metodologiche	11
1. “Memorialistica editoriale”: percorsi autobiografici di autori-editori	15
1.a. Crocevia di prospettive analitiche: individuazione del campo di analisi	15
1.a.1. <i>Gli approcci allo studio delle scritture del sé e un tentativo di analisi interdisciplinare: filosofico, narratologico, sociologico</i>	18
1.b. Autore-editore: due professionalità sovrapposte	20
1.b.1. <i>La coscienza dell'editore: nascita e sviluppo di un immaginario</i>	21
1.b.1.1. Luoghi e figure legittimati e legittimanti: la collana come canale di comunicazione con il pubblico	23
1.b.1.2. A che servono gli editori? Autoreferenzialità e ruolo della critica	23
1.b.1.3. Chi sono gli editori per coloro che si proclamano tali? Che cosa intendiamo per memorialistica editoriale	26
1.b.2. <i>La coscienza dell'autore: una moderna visione della scrittura e dello scrittore</i>	28
1.b.2.1. L'impegno etico come mezzo autoriale	29
1.b.2.2. Due autori-editori italiani alla prova del campo letterario degli anni Ottanta	32
1.b.2.3. La ricerca di uno spazio di scrittura: autori-editori modelli di autori-editori	34
1.c. Dalla conformazione del campo editoriale allo studio formale delle memorie editoriali	37
1.c.1. <i>Criterio di valore e presa di posizione</i>	37
1.c.2. <i>L'analisi del discorso come strumento di indagine</i>	38
1.c.2.1. Prese di posizione nel discorso di un editore	39
1.c.3. <i>Dénouement di una vicenda e significato precostituito: la creazione autobiografica</i>	39
1.c.3.1. Dall'identità tra autore, narratore e personaggio all'importanza della lettura	41
1.c.4. <i>La porte étroite: l'esigenza di verità e la costruzione di una forma letteraria</i>	42
1.c.5. <i>La dissociation schizophrénique: l'autobiografia come valore rivendicato e realtà rifiutata</i>	44
1.d. Dialogo tra storia dell'editoria, ecdotica e memoria editoriale	46
1.d.1. <i>Cronotopi editoriali</i>	49
1.d.2. <i>Le scelte editoriali: azioni di militanza letteraria</i>	49
1.d.3. <i>L'oggetto libro come segno di identità</i>	52
1.e. Passaggi del sé autorial-editoriale: soglie storiche nella memorialistica editoriale	55
1.e.1. <i>Prima soglia: la nascita di una nuova funzione</i>	58
1.e.1.1. Uno sguardo complessivo e proteiforme: funzioni meccaniche e culturali come mezzi di legittimazione	60
1.e.1.2. Integrazioni e rivendicazioni: l'arte editoriale al di sopra dell'arte tipografica	65
1.e.1.3. Una questione di esistenza e di sopravvivenza: diffondere e distribuire il libro	69
1.e.2. <i>Seconda soglia: difendersi da ingerenze esterne</i>	72
1.e.3. <i>Terza soglia: la battaglia del presente</i>	79
1.f. È dunque un genere? Due percorsi di indagine di una memoria editoriale	85
1.f.1. <i>La memoria di un editore o di un'editrice</i>	89
1.f.2. <i>La memoria di un'identità editoriale</i>	93
1.f.3. <i>La “memorialistica editoriale” come un unico insieme di testi</i>	96
1.g. La scissione della memoria: memoria d'autore e memoria d'editore	97
1.g.1. <i>Memoria d'autore: rispetto ad altre opere</i>	99
1.g.1.1. Modelli e contro-modelli autorial-editoriali nel paratesto	99
1.g.1.2. Modelli e contro-modelli autorial-editoriali nel testo	101
1.g.2. <i>Memoria d'autore: rispetto ad altri generi letterari</i>	103
1.g.2.1. Il confronto con altri generi letterari nel paratesto	103
1.g.2.2. Commistione di generi letterari nel testo	105
1.g.3. <i>Memoria d'autore: rispetto ad altri testi della memorialistica editoriale</i>	107
1.g.3.1. Numi tutelari per uno spazio di scrittura	107
1.g.3.2. Testi della memorialistica editoriale nel tessuto narrativo	108
1.g.4. <i>Memoria d'editore: rispetto allo sviluppo del campo editoriale</i>	110
1.g.4.1. Presentarsi come editore	110
1.g.4.2. Ricordi e confronti discorsivi	111
1.g.5. <i>Memoria d'editore: rispetto alle altre case editrici</i>	112
1.h. I dispositivi narrativi di una memoria editoriale	113
1.h.1. <i>L'ordine narrativo</i>	113
1.h.1.1. Questa non è una storia editoriale: il ruolo selettivo dell'autore	113
1.h.1.2. Il dialogo invisibile: il rapporto tra materiali d'archivio e la costruzione narrativa dell'editore	115
1.h.1.3. I luoghi della memoria	118
1.h.2. <i>Punti di vista autorial-editoriali</i>	122
1.h.2.1. Una simbologia degli incontri editoriali	123

1.h.2.1.1. Gli incontri nella costruzione della personalità di un editore	123
1.h.2.1.2. Gli incontri nelle memorie di un'identità editoriale	128
1.h.2.2. La rappresentazione di un campo editoriale: gli "exempla" degli editori	131
1.h.2.2.1. Narrazione retrospettiva di svolte identitarie	131
1.h.2.2.2. Ricordi di scelte programmatiche	132
<i>1.h.3. Oltre i confini del testo: è un profilo editoriale?</i>	<i>134</i>
2. La traiettoria di un autore-editore e della sua casa editrice: Calasso e Adelphi	137
2.a. L'enigma della letteratura assoluta: la produzione di Calasso dai risvolti dei libri Adelphi all'Opera in undici volumi	138
2.b. Pre-adelphiana: l'editoria italiana all'arrivo di Adelphi	148
2.b.1. <i>L'editoria degli anni Sessanta</i>	<i>148</i>
2.b.2. <i>Un legame nel cambiamento: la reazione dell'industria editoriale ai cambiamenti della società</i>	<i>152</i>
2.c. Dissidenti ed eretici: l'avvento di Adelphi e i primi confronti editoriali	155
2.c.1. <i>«Ti assicuro che salta fuori una cosa decente»: Adelphi e Bollati-Boringhieri</i>	<i>155</i>
2.c.2. <i>Tra demoni illuministi e pulsioni irrazionali: sovrapposizioni e distinzioni tra Il Saggiatore e Adelphi</i>	<i>170</i>
2.c.3. <i>Neoavanguardia ed editoria militante: divergenze ideologiche tra Feltrinelli e Adelphi</i>	<i>180</i>
2.d. La contrapposizione con Einaudi: da strategia distintiva a opposizione identitaria	187
2.d.1. <i>Intellettuali contro per una "viola": testi psicologici e religiosi tra Bazlen e de Martino</i>	<i>188</i>
2.d.2. <i>Tra letteratura, mercato ed editoria: la contrapposizione Bazlen-Calvino</i>	<i>191</i>
2.d.3. <i>Tra Leistung e Substanz: un confronto tra Bazlen e Cases</i>	<i>196</i>
2.d.4. <i>Tra Repubblica e monarchia editoriale: Foà ed Einaudi dalla collaborazione alla separazione</i>	<i>207</i>
2.d.5. <i>L'affermazione di un "saggio sacro": le dispute tra Calasso e gli einaudiani</i>	<i>215</i>
2.d.6. <i>Una posizione di pubblico dominio: dalle iniziative editoriali agli interventi di Calasso</i>	<i>223</i>
2.d.7. <i>Il sorpasso: l'affermazione di Adelphi e la crisi di Einaudi</i>	<i>229</i>
2.e. Il caso Nietzsche: dal rifiuto einaudiano al successo internazionale	235
2.e.1. <i>Dal rifiuto einaudiano alla coedizione Adelphi-Gallimard</i>	<i>236</i>
2.e.2. <i>Un cambio di prospettiva: le reazioni all'edizione Colli-Montinari e l'accordo de Gruyter</i>	<i>243</i>
2.e.3. <i>Revival nietzschiano: la nascita di un immaginario</i>	<i>253</i>
2.e.4. <i>L'«ovvietà» e l'evidenza: il "nuovo" Nietzsche alla ribalta</i>	<i>259</i>
2.f. La lettura: la ricezione di Adelphi nel campo editoriale italiano	264
2.f.1. <i>Dalla critica al pubblico</i>	<i>267</i>
2.f.2. <i>L'ascesa progressiva: gli anni Settanta</i>	<i>272</i>
2.f.3. <i>La sintesi: gli anni Ottanta</i>	<i>278</i>
2.f.3.1. <i>Revival bazleniano</i>	<i>278</i>
2.f.3.2. <i>Best-seller consacranti: i campioni di incassi di casa Adelphi</i>	<i>280</i>
2.f.3.3. <i>Calasso, Adelphi e i best-seller: tra il successo dell'autore-editore e il successo della casa editrice</i>	<i>286</i>
2.f.4. <i>Controverso ma su larga scala: le soglie del presente</i>	<i>287</i>
3. Tra i banchi di un ignoto scriba: le memorie editoriali di Calasso	298
3.a. Un sé narrativo-letterario: <i>Memè Scianca</i> e il dispositivo mnemonico	298
3.b. La letteratura e l'editoria nel repertorio mnemonico: da <i>Come ordinare una biblioteca</i> a <i>Bobi</i>	306
3.c. Un progetto polifasico e proteiforme: da <i>Memè Scianca</i> all' <i>Impronta dell'editore</i>	310
3.d. Alla scoperta del sé tramite i libri: costruire una legittimità autorial-editoriale	312
3.d.1. <i>Un significato preconstituito: perché Calasso racconta la sua storia in Adelphi?</i>	<i>318</i>
3.d.1.1. <i>L'editoria assoluta: da Aldo Manuzio a Kurt Wolff</i>	<i>323</i>
3.d.1.2. <i>«Faire plaisir»: il compito dell'editore</i>	<i>332</i>
3.e. Frammenti: un dialogo tra esperienza personale e catalogo editoriale	334
3.e.1. <i>Creare un punto di vista sulla narrazione</i>	<i>336</i>
3.e.2. <i>Cronotopi editoriali nella memoria calassiana</i>	<i>339</i>
3.e.3. <i>Una realtà rivendicata</i>	<i>341</i>
3.f. Prospettive: sguardo e sistema formale del testo	343
3.g. Le armi della memoria in Calasso	351
3.h. Commistioni di genere nel racconto dell'autore-editore	356
3.h.1. <i>«Una forma sclerotizzata»: il saggio come strumento accettato e rifiutato</i>	<i>357</i>

3.h.2. «Non c'è nulla che non possa far parte del romanzo»: le potenzialità espressive della forma romanzesca	358
3.h.3. Inganni biografici: la biografia al servizio della narrazione	359
3.h.4. Libertà espressiva e libertà di pensiero: il rifiuto delle categorie testuali	364
4. Memoria e mito di una Forma editoriale: l'Adelphi di Calasso	366
4.a Ritorno alle origini	368
4.b. «La scena editoriale quando apparve Adelphi?»: un panorama dai contorni prestabiliti	371
4.c. Narrazione di un binomio: il confronto Einaudi-Adelphi nella memoria calassiana	371
4.d. La selezione editoriale: gli autori e le opere che creano l'immagine Adelphi	379
4.d.1. La necessità di "pubblicare" Bazlen	380
4.d.2. A rigore poteva essere qualsiasi cosa: l'identità dei casi editoriali	382
4.d.2.1. Il "suono giusto" di Christopher Burney	384
4.d.3. L'epoca dell'ibridazione universale: varietà, «libri unici» e irrazionale	387
4.d.3.1. Che cos'è un «libro unico»? l'irrazionale e l'altra parte di Alfred Kubin	391
4.d.3.2. Il caso Daumal: l'asse della flottiglia di libri unici	394
4.d.3.3. Padre e figlio di Edmund Gosse: come un percorso editoriale agisce sulla narrazione	398
4.d.3.4. Un riconoscimento concreto: <i>La nube purpurea</i> di Schiel e <i>Il libro dell'es</i> di Groddeck	400
4.d.3.5. Un'unica finalità per due coscienze	405
4.e. Per una <i>Nuova enciclopedia</i> : il racconto dell'arrivo di Savinio in Adelphi	405
4.f. Memoria dell'"ovvio": il Nietzsche calassiano	408
4.g. Ricordi adamantini: la mitteleuropa di Calasso	412
4.h. Rovescio dell' <i>ecfrasi</i> e identità: percorsi visivi come forme di accesso alla Adelphi di Calasso	414
4.h.1. <i>Un objet double: premesse metodologiche all'analisi della grafica editoriale</i>	415
4.h.2. <i>La grafica editoriale prima della nascita di Adelphi</i>	416
4.h.3. <i>La nascita grafica di Adelphi</i>	420
4.h.4. <i>Ricezione e creazione dell'archetipo visivo adelphiano</i>	423
4.h.5. <i>La grafica adelphi nella memoria di Calasso</i>	423
4.h.5.1. Cosa evitare?	424
4.h.5.2. Cosa fare?	426
4.i. L'autonomia di Adelphi: una presa di posizione necessaria	429
4.i.1. <i>Pubblichiamo solo «buoni libri»: l'autonomia dal criterio commerciale</i>	430
4.i.2. <i>«E la politica?»: l'autonomia dal criterio politico</i>	433
4.l. Una teoria di come l'editoria potrebbe essere	440
5. Il racconto dell'editoria francese di Maurice Nadeau	442
5.a. La posizione del critico letterario	450
5.a.1. <i>Tra politica e letteratura: Nadeau al centro del dibattito francese</i>	459
5.a.2. <i>Una nuova stagione critico-editoriale: le imprese di Nadeau in un'editoria mondializzata</i>	463
5.b. <i>J'ai une très mauvaise mémoire</i> : la chiave di lettura di una prefazione	467
5.b.1. <i>Espedienti narrativi e prese di posizione</i>	472
5.b.1.1. Metanarrazione e riflessione	473
5.b.1.2. I modelli della memorialistica editoriale francese	475
5.b.1.3. Le diverse vesti della corrispondenza	477
5.b.1.4. <i>J'existe par les autres</i>	480
5.b.1.5. <i>Mes saints</i>	485
5.c. <i>Grâces leur soient rendues</i> : figure e immagini di un'esperienza personale ed editoriale	491
5.c.1. <i>Gli autori come prese di posizione</i>	492
5.c.1.1. Pierre Naville: il filtro di una prospettiva politica	492
5.c.1.2. I surrealisti e una visione della letteratura	503
5.c.1.3. Sartre e « <i>Les Temps Modernes</i> »	509
5.c.1.4. <i>Le nouveau roman</i>	518
5.c.1.5. René Julliard	526
5.c.1.6. Claude Gallimard	533
5.d. La narrazione delle "scoperte" letterarie: il ruolo del <i>passeur</i> nella memoria editoriale	540
5.d.1. <i>Tra scandalo e universale: Henry Miller</i>	540
5.d.2. <i>Ricordi di letteratura concentrazionaria: David Rousset e Robert Antelme</i>	543
5.d.3. <i>Ricordi di un'amicizia tra impegno etico e logiche editoriali: Leonardo Sciascia</i>	551
5.e. Ricordi delle origini e oblio del presente: cosa recupera la memoria di un critico-autore-editore	558
Conclusioni. Tra il sé e il tutto	564

a. L'autore-editore: una categoria concettuale	565
<i>a.1. L'autore-editore tra campo letterario e campo editoriale</i>	568
<i>a.2. L'autore-editore-autobiografo e la memorialistica editoriale</i>	570
b. Una metodologia stratificata	572
c. Calasso e Nadeau: casi emblematici della memorialistica editoriale	573
d. Prospettive e sguardi sull'editoria	576
Bibliografia	579

Introduzione

Nel proliferare di studi sull'editoria e sui suoi meccanismi, la scelta di concentrare la nostra indagine su un ambito che abbiamo definito "memorialistica editoriale" suggerisce immediatamente la volontà di adottare un approccio diverso rispetto al pur vasto, ricco e vivo panorama di ricerche scientifiche sulla storia e sul mercato del libro, ponendo al centro dell'analisi un aspetto solo in parte indagato¹ e non in modo sistematico e complessivo: le scritture autobiografiche degli editori. Da una simile impostazione scaturisce il primo proposito del nostro studio: instaurare un dialogo tra la storia dell'editoria e le scritture del sé, collocandoci nell'orizzonte concettuale del rapporto storia-memoria.

L'interesse per gli editori che scrivono di sé nasce da una specifica osservazione del ruolo di questi peculiari agenti della mediazione culturale nella società. Essi si sono trovati, infatti, a partire dalla metà circa del XIX secolo, ad affiancare i loro antenati, stampatori, tipografi e librai, nell'impegno di offrire al libro non solo un aspetto concretamente riconoscibile – il libro è necessariamente un oggetto – ma anche un valore simbolico – il libro è veicolo di cultura. A questo sforzo, tuttavia, non corrisponde nel corso del tempo una definizione istituzionale dello spazio di intervento degli editori. In alcuni casi relegati alla funzione di meri esecutori materiali delle indicazioni di un autore, in altri, criticati per il loro attaccamento all'aspetto commerciale del mercato librario, in altri ancora, ricercati dagli scrittori semplicemente come canale utile a una buona diffusione dei libri, e, in alcune occasioni, accettati, invece, come collaboratori decisivi alla realizzazione di un'opera, gli editori non hanno visto delinearli in modo specifico la loro area di competenza. A fare da contraltare a una simile contraddizione ci sono i loro interventi volti a rivendicare una piena legittimità intellettuale. Lo scontro tra percezione esterna della loro attività, proveniente principalmente dagli autori ma non solo, e tentativo di autodefinizione appare, dunque, un elemento costitutivo nello sviluppo storico del ruolo dell'editore. Pur coscienti che si possa far risalire l'autoconsapevolezza della propria funzione da parte di stampatori, tipografi e librai all'atto stesso di fondazione della stampa, come dimostrano figure circondate da un'aura quasi leggendaria del calibro di Aldo Manuzio che in una delle sue prime prefazioni si proponeva di dare stimolo a nuove letture «anche a costo di errori e lacune nella tradizione e interpretazione dei testi»²; e pur certi che l'intervento di stampatori e librai fosse sempre stato cruciale per la giusta accoglienza e circolazione del libro come provano le strategie commerciali e le preoccupazioni distributive della famiglia Molini nel corso del Settecento³; abbiamo notato, tuttavia, come a questa predisposizione si affianchi, a partire dal momento in cui molti studiosi hanno collocato la nascita dell'editoria moderna, la seconda metà dell'Ottocento⁴, un'ulteriore attitudine alla

¹ Cfr. l'articolo di Lodovica Braida dedicato a Bompiani: L. Braida, *L'autore, l'editore e il lettore nelle memorie di Valentino Bompiani*, in I. Piazzoni (a cura di), *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2007; l'articolo di Massimo Gatta, cfr. M. Gatta, *La scrittura einaudiana e la memoria editoriale. A venti anni dalla morte di Giulio Einaudi*, in «la Biblioteca di Via Senato», n. 9, settembre 2019; l'analisi della memoria inedita di Roberto Bonchio da parte di Stefano Guerriero, cfr. S. Guerriero, *Roberto Bonchio. L'editore e il partito*, in G.C. Ferretti (a cura di), *Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio*, Unicopli, Milano, 2012; infine, R. Cesana, *La memoria del lavoro editoriale*, in Id., *Sui cataloghi editoriali e altri saggi*, Biblohaus, Macerata, 2015.

² Cfr. C. Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista*, in «Lettere Italiane», vol. 12, n. 14, 1960, pp. 375-400, <http://www.jstor.org/stable/26248050> (ultimo accesso 27/12/2022).

³ Cfr. M. Rusu, «Una corrispondenza già da molt'anni interrotta»: *Giambattista Venturi cliente degli editori Molini di Firenze*, in «La Bibliofilia», vol. 120, n.3, 2018, pp. 459-476, <https://www.jstor.org/stable/26869641> (ultimo accesso 27/12/2022).

⁴ La periodizzazione che colloca la nascita dell'editoria moderna nella seconda metà dell'Ottocento è condivisa da molte indagini fondamentali del settore sia in area italiana sia francese che saranno di costante riferimento nel corso del nostro studio: Cfr. A. Cadioli – G. Vigni, *Storia*

scrittura del sé che congiunge quella dimensione pubblica, tutta volta alla difesa di una professionalità, a una dimensione privata, determinata a scavare nell'interiorità di quell'individuo naturale che si autodefinisce editore. Nel momento di sviluppo di una società liberale e capitalistica, corroborata dall'ascesa di una classe borghese⁵ che attribuisce ormai all'individualità una centralità maggiore che in passato, e in concomitanza con una grande evoluzione tecnologico-scientifica in tutti i campi, comprese le aree di fruizione della cultura, a cui si affianca una crescita economico-produttiva senza precedenti che permette di parlare di passaggio da un «antico» a un «nuovo regime»⁶, gli editori allargano i confini dei propri scritti, allontanandosi dalla sola trattazione sistematica delle proprie prerogative professionali e riservando sempre più spazio alla dimensione personale.

A partire dalla nascita dell'editoria moderna, si delinea così la figura dell'editore-autore-autobiografo che, affiancandosi agli editori-letterati⁷ e agli editori-autori che ricercano la gloria letteraria con raccolte poetiche, romanzi, racconti o altre tipologie di scrittura⁸, decide di vestire i panni dell'autore scrivendo di sé e sovrapponendo in questo modo inevitabilmente l'esperienza privata alla carriera di editore.

Sono proprio gli editori-autori-autobiografi quelli su cui abbiamo deciso di concentrarci perché le loro opere, che iniziano a circolare negli stessi anni in cui si diffondono i primi studi approfonditi di carattere medico-scientifico sulla memoria e a distanza di circa un secolo dalla pubblicazione delle *Confessions* di Rousseau, accompagnano l'intero corso della storia dell'editoria moderna e contemporanea dalla sua nascita fino ad oggi.

Da questa coincidenza quasi perfetta tra la storia editoriale e i percorsi autobiografici degli editori-autori deriva il primo motore e l'obiettivo ultimo della nostra ricerca: verificare se esista e si possa parlare di “memorialistica editoriale” in quanto genere autobiografico capace di partecipare al complesso novero dei sotto-generi afferenti all'orizzonte della scrittura del sé.

Obiettivi e contenuti

dell'editoria italiana dall'Unità a oggi. Un profilo introduttivo, Editrice Bibliografica, Milano, 2012; A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore e lettore*, Il Saggiatore, Milano, 2012; G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1998; N. Tranfaglia – A. Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari, 2000; G. Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino, 1999; R. Chartier – H.-J. Martin (ed.), *Histoire de l'édition française*, voll. 4, Fayard/Cercle de la Librairie, Paris, 1991.

⁵ Cfr. F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino, 2017.

⁶ C. Charle, *La cultura senza regole. Letteratura, spettacolo e arti nell'Europa dell'Ottocento*, trad. it. di Maria Pia Casalena, Viella, Roma, 2019.

⁷ Riprendiamo il sintagma da uno studio di Alberto Cadioli che è stato un altro riferimento costante per tutta la ricerca: cfr. A. Cadioli, *Letterati-editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Il Saggiatore, Milano, 2017. Facciamo riferimento con questa espressione agli editori che, provvisti di una grande sensibilità letteraria, operano per il progresso della cultura attraverso l'editoria, proponendo nuovi autori, collane, libri e intervengono in difesa della mediazione editoriale, tramite scritti di carattere saggistico, giornalistico o informativo.

⁸ A titolo di esempio possiamo ricordare come Alberto Mondadori pubblichi raccolte di poesie e si rimetta al giudizio dell'amico Giacomo Debenedetti per affermarsi in quanto poeta: cfr. A. Mondadori, *Quasi una vicenda*, prefazione di Giacomo Debenedetti, Mondadori, Milano 1957; Id., *Canto d'ira e d'amore per l'Ungheria*, Edizioni di Camaiore, Verona 1959. Livio Garzanti, d'altro canto, spesso insofferente a quella professione di editore che quasi per caso si era trovato a svolgere, cerca la gloria autoriale con racconti e romanzi: cfr. L. Garzanti, *L'amore freddo*, Bompiani, Milano, 1980; Id., *Una città come Bisanzio*, Longanesi, Milano, 1985; Id., *La fiera navigante*, Garzanti, Milano, 1995.

L'indefinitezza del campo di indagine individuato è evidente soprattutto nell'assenza di un'adeguata sistemazione nonché di una corretta e ordinata catalogazione dei materiali inerenti alla "memorialistica editoriale". Occorre, dunque, in primo luogo collocare storicamente e geograficamente le espressioni autobiografiche degli editori-autori.

Nel primo capitolo, pertanto, partendo dall'origine dell'editoria moderna, abbiamo individuato alcuni casi rappresentativi di autori-editori italiani e francesi, inserendo le loro memorie editoriali nei rispettivi periodi storici.

In considerazione di un panorama vasto e variegato, abbiamo ritenuto utile concentrarci su alcuni momenti critici in cui sia l'editoria sia le memorie editoriali sembravano condividere l'idea di passaggio: periodi che hanno rappresentato uno snodo per le vicende del mercato del libro ma che hanno evidenziato anche uno sviluppo significativo di scritti autobiografici da parte degli editori.

La prima soglia è stata individuata nella seconda metà dell'Ottocento. Come abbiamo detto, si tratta di un momento di passaggio da un sistema librario "antico" a uno "nuovo" e quindi inevitabilmente cruciale per le sorti del mercato del libro. Ma è anche un periodo in cui gli editori-autori iniziano a riflettere sulla possibilità di scrivere di sé: le ragioni, le scelte stilistiche, le scelte tematiche cambiano da un autore-editore all'altro, ma si può riconoscere, ciononostante, una volontà profonda in alcuni editori di affiancare il racconto retrospettivo della propria vita al racconto della propria professione.

Abbiamo fatto risalire, invece, la seconda soglia agli anni Settanta e Ottanta del Novecento. È vero, infatti, che in tutta la prima metà del secolo si possono trovare memorie di altri autori-editori⁹, ma due fenomeni sembrano giustificare la nostra scelta di collocare il secondo momento dell'indagine tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta: il primo è una presenza rilevante in quel periodo soprattutto in Francia, ma anche in Italia, degli scritti autobiografici degli editori¹⁰; il secondo è la corrispondenza di questa stagione ricca di memorie editoriali con una fase decisiva per la storia dell'editoria caratterizzata dal processo di "iperconcentrazione", ovvero dalla formazione di grandi gruppi societari che acquisiscono molte sigle editoriali, avviandosi a dominare commercialmente il mercato, e dall'ingresso massiccio nella filiera libraria di capitali extra-editoriali, provenienti in particolare dal mondo della finanza e dell'industria. La sovrapposizione temporale tra aumento di memorie editoriali e cambiamenti strutturali dell'editoria ci ha indotto a considerare questo periodo come determinante nel tracciare uno sviluppo della memorialistica editoriale.

L'ultima soglia è stata collocata invece nel nuovo millennio. Ancora una volta è stata la corrispondenza tra la pubblicazione di memorie editoriali e la storia dell'editoria a guidarci nella scelta. Non solo l'intensificarsi di fenomeni avviati, come abbiamo detto, già nel secondo Novecento, ma la nascita di nuove prospettive ci hanno indotto a considerare quest'ultimo periodo come una fase del tutto nuova del mercato del libro e a distinguerla, quindi, da quella precedente. In primo luogo, l'evoluzione tecnologica ha determinato un cambiamento di percezione del libro come mezzo privilegiato per la trasmissione della cultura. Inoltre, la definitiva "mondializzazione" della

⁹ Richiamiamo i frammenti autobiografici di Gobetti solo a titolo esplicativo: cfr. P. Gobetti, *L'editore ideale. Frammenti autobiografici con iconografia*, a cura di Franco Antonicelli, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1966.

¹⁰ In Italia escono tra gli anni Settanta e Ottanta i due libri di Bompiani, *Via privata* (1973) e *Il mestiere dell'editore* (1988), e i *Frammenti di memoria* (1988) di Einaudi; in Francia escono *Les auteurs de ma vie ou ma vie d'éditeur* (1969) di Edmund Buchet, *Éditeur* di Robert Laffont (1974), la prima edizione di *Une journée sur la terre* (1977) di Maurice Girodias, *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer* (1979) di Éric Losfeld, i *Souvenirs désordonnés* (1983) di José Corti mentre Hubert Nyssen inizia a scrivere *L'éditeur et son double* (1988) e nel 1990 esce la prima edizione di *Grâces leur soient rendues* di Maurice Nadeau.

letteratura¹¹ ha avuto ripercussioni inevitabili sulla filiera libraria e sulla produzione letteraria. Si tratta di due fenomeni ampiamente studiati ma che rivelano ancora possibilità di indagine soprattutto per quanto riguarda i *transfers* culturali in cui le case editrici ricoprono senz'altro un ruolo da protagoniste. A questo cambiamento sostanziale, in cui si è venuto accentuando il processo di marginalizzazione dell'editoria e della lettura sempre più relegate ai confini più estremi e meno prolifici dell'intrattenimento culturale, fa da contrappunto, ancora una volta, un'ampia produzione di memorie editoriali¹². La stessa prospettiva che ci aveva guidato nell'individuare la soglia precedente si ritrova qui a indicare l'ultimo e più estremo limite temporale del nostro campo di indagine.

Se uno sguardo che tiene conto parallelamente della storia dell'editoria e degli scritti autobiografici degli editori ci permette di individuare tre momenti utili al nostro studio, bisogna capire altresì se vi è un effettivo sviluppo di queste tipologie di scrittura al punto da permetterci di intraprendere una loro indagine complessiva. Occorre comprendere se esista un motivo di fondo che accompagni questi scritti nel corso delle tre soglie storiche e ne determini così la composizione formale e tematica.

Abbiamo notato come la ricerca dei modelli svolga di fatto questa funzione. Due orizzonti di riferimento ricorrono nell'organizzazione testuale delle memorie editoriali: in primo luogo, l'autore-editore ricerca senz'altro una fonte letteraria capace di guidarlo nella definizione della struttura dell'opera; successivamente, l'autore-editore si affida ai "numi tutelari" dell'editoria, al fine di creare un universo legittimante di figure e volti a cui rimandare costantemente. Dal duplice orizzonte di una simile biblioteca ideale discende un elemento cruciale di queste tipologie di scrittura: si trovano specifici rimandi alle memorie di altri autori-editori che determinano così non solo un orizzonte condiviso dell'agire pratico degli editori nella società, ma anche un terreno comune per la scrittura della "memorialistica editoriale", in linea con l'idea che la creazione di uno spazio ideale corrisponda all'individuazione di un riferimento generico, un luogo ermeneutico universalmente accettato, solcato da segni immediatamente riconoscibili sia dagli autori-editori che dai loro lettori.

Lungo questa traiettoria in cui a guidarci è l'organizzazione delle fonti e dei modelli come principio per definire i confini ermeneutici di un testo, abbiamo condotto la nostra analisi degli aspetti formali e tematici delle memorie editoriali, per verificare se esistano i presupposti per un'analisi complessiva delle opere.

Occorre delineare, pertanto, i tratti specifici di un possibile sotto-genere autobiografico. Da un lato, quindi, il fine è quello di individuare i motivi intellettuali-privati che soggiacciono alla scelta di scrivere di sé da parte dell'editore: un gesto di auto-consacrazione, un manifesto ideologico-politico, intenti didattici se non didascalici o altri possibili scopi creativi. Dall'altro, si vuole estrarre il momento pubblico in cui l'editore-autore tenta di collocare il suo racconto retrospettivo, espressione letteraria del programma editoriale, alla ricerca dei riflessi o delle contraddizioni logico-progettuali

¹¹ Cfr. I. Even-Zohar, *Polysystem Theory*, In «Poetics Today», Vol. 1, No. 1/2, Special Issue: *Literature, Interpretation, Communication*, Autumn 1979, pp. 287-310; G. Sapiro (ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, CNRS, Paris, 2008.

¹² Certo in virtù anche della vicinanza al periodo trattato siamo in grado di catalogare una maggior quantità di memorie editoriali rispetto alle due soglie precedenti. Ciononostante, non si può negare una considerevole presenza di scritti autobiografici di editori proprio in questo periodo in cui i meccanismi dell'editoria sono senza dubbio più conosciuti, più studiati, noti a un pubblico più esteso e in cui la funzione editoriale all'interno della società appare ridimensionata rispetto al passato, inglobata, com'è, in un vasto orizzonte di intrattenimento culturale in cui si affianca ai magnetici colossi catalizzatori dell'attenzione: oltre al cinema, che tuttavia appare a sua volta in progressiva perdita di seguaci, la televisione con le sue piattaforme e, soprattutto, i social media con la loro fruizione rapida e immediata. A conferma del proliferare di memorie editoriali in questo frangente si possono ricordare senza alcuna pretesa di esaustività: il *Diario* (2008) di Marco Cassini, *L'autobiografia di una femminista distratta* (1016) di Lepetit, gli scritti di Sandro Ferri, *La penultima illusione* (2022) di Ginevra Bompiani, le opere di Roberto Calasso, *La Sagesse de l'éditeur* (2006) di Hubert Nyssen, *La vie comme un livre: Mémoires d'un éditeur engagé* (2020) di Olier Bétourné.

che intercorrono tra la realtà, storica e fattuale, della casa editrice e la visione, radicata nel presente della scrittura, del suo fondatore.

A tal fine, abbiamo osservato una distinzione tra due differenti tipologie di scrittura, chiamate rispettivamente “memoria di un editore o di un’editrice” e “memoria di un’identità editoriale”. La scelta è nata da una specifica osservazione delle caratteristiche formali delle opere. Se è vero, infatti, che il principio di fondo di un’intenzione autorial-editoriale soggiace alla scrittura del sé, sono molteplici le modalità con cui essa ha trovato uno svolgimento negli scritti degli autori-editori. Abbiamo avuto modo così di osservare due differenti approcci non solo in relazione alla scrittura autobiografica, ma anche e soprattutto in relazione specificamente alla “memorialistica editoriale”.

Siamo andati, dunque, a verificare nel dettaglio le caratteristiche formali dei testi ponendoli in rapporto al contesto letterario ed editoriale da cui erano scaturiti. È stato evidenziato, attraverso l’analisi delle scelte stilistiche, il rapporto che ciascun autore e ciascun testo intratteneva con la realtà letteraria coeva, nonché la posizione di ogni editore all’interno del campo editoriale¹³. In ciascuna delle due tipologie di scrittura abbiamo potuto sottolineare peculiarità ricorrenti che riguardano, ad esempio, il rapporto con il complessivo genere autobiografico, la relazione con la storia e con gli eventi del passato, la capacità demiurgica della memoria, il legame con altri generi letterari, il racconto delle figure, dei luoghi e delle personalità che hanno popolato il percorso della casa editrice, le questioni orbitanti intorno al senso e al ruolo dell’editore nella società, gli aspetti riguardanti lo spazio letterario e la riflessione intorno alla scrittura, gli elementi in merito alla realizzazione materiale del libro, i motivi che permettono il dialogo con i lettori e il posto riservato nel testo all’orizzonte complessivo della memorialistica editoriale. In sintesi, abbiamo sviluppato un percorso analitico che parta dall’introspezione e da un’indagine sull’identità per arrivare a delineare l’atto di auto-creazione di un’immagine personale, passando attraverso un’analisi testuale, sociologica e filosofica degli scritti autobiografici degli autori-editori.

Dopo aver condotto, nel primo capitolo, uno studio complessivo sull’evoluzione del genere, sulle sue caratteristiche formali e tematiche, sul principio di fondo che ci ha permesso di riconoscere nella “memorialistica editoriale” un terreno di indagine unico, ci siamo concentrati nel corso della tesi su due casi emblematici e particolarmente rappresentativi, al fine di approfondire nel modo più dettagliato possibile quali fossero le caratteristiche specifiche del genere letterario considerato.

I due autori-editori che abbiamo scelto sono Roberto Calasso per quanto riguarda la memorialistica editoriale di area italiana e Maurice Nadeau nell’ambito della memorialistica editoriale francese. La scelta è senz’altro arbitraria ma non casuale: l’unicità di entrambi risiede, infatti, nel valore di primo piano loro riconosciuto sia in quanto editori sia in quanto autori e nell’influenza profonda che tutti e due hanno esercitato nel campo letterario ed editoriale del secondo Novecento. Una posizione di assoluta centralità, dunque, a cui si affianca una produzione quanto mai prolifica che ci consente di sviluppare un’analisi complessiva di tutti gli aspetti che la nostra ricerca mirava a individuare: bisognava, attraverso le due figure principali, tratteggiare nel dettaglio le caratteristiche del genere, le sue peculiarità, nonché il suo rapporto con il contesto storico-sociale e solo due figure in possesso di una profonda consapevolezza sia dell’agire pratico dell’autore sia di quello dell’editore ci potevano condurre a un simile risultato.

Abbiamo, inoltre, deciso di dedicare a Calasso tre capitoli, il secondo, il terzo e il quarto, in virtù, da un lato, della sua vasta produzione letteraria¹⁴, dall’altro, dell’influenza innegabile di Adelphi

¹³ Come spiegheremo nel corso dell’analisi con questa nozione facciamo esplicito riferimento agli studi di Pierre Bourdieu, altro ambito di indagine che è stato un costante riferimento all’interno della tesi. Oltre ai vari studi del sociologo francese, per una sua definizione sintetica, chiara e accurata del concetto di campo si rimanda al dizionario bourdieusiano curato da Gisèle Sapiro e ai riferimenti bibliografici lì riportati: G. Sapiro (ed.), *Dictionnaire International Bourdieu*, CNRS, Paris, 2020.

¹⁴ Oltre ai quattro libri che abbiamo considerato come memorie editoriali la produzione scritta di Calasso raccoglie undici volumi di un progetto creativo iniziato nel 1983 e una serie di altri scritti pubblicati nel corso di un impegno intellettuale di più di sessant’anni. Sull’opera complessiva

sull'editoria italiana contemporanea a partire dagli anni Sessanta, testimoniata da una crescita esponenziale delle sue dimensioni e da un riscontro effettivo in termini di critica e di pubblico.

Lo scopo del secondo capitolo è, quindi, quello di indagare le traiettorie¹⁵ di Calasso e Adelphi in un confronto tra ricostruzione storica e analisi teorica. In particolare, approfondiremo alcuni tratti specifici della produzione saggistica-romanzesca di Calasso, di grande rilievo per l'analisi delle sue memorie editoriali, in un confronto con le opere e le posizioni di altri intellettuali a lui coevi. Successivamente, ricostruiremo la storia di Adelphi, non attraverso un percorso lineare di eventi successivi, ma in un confronto costante tra la casa milanese e altre case editrici italiane, soffermandoci, infine, sulla ricezione del marchio adelphiano presso il pubblico.

Il terzo capitolo mira, invece, a delineare i tratti caratteristici della poetica calassiana all'interno delle sue memorie editoriali. Da un lato, occorre definire come l'autore-editore applica le sue strategie compositive agli scritti autobiografici dedicati alla sua esperienza personale e alla sua storia in Adelphi¹⁶. Dall'altro, bisogna riconoscere le peculiarità di questi testi rispetto alla complessiva produzione dell'autore fiorentino: individuarne le caratteristiche precipue che ci permettono di considerarli come un insieme univoco e diverso dalle sue altre opere. Abbiamo osservato, qui, una serie di elementi formali e tematici che ci hanno consentito di ricostruire non solo la figura di Calasso in quanto autore-editore-autobiografo, ma anche gli aspetti fondamentali del suo racconto mnemonico.

Il quarto capitolo, poi, è stato dedicato al rapporto tra le memorie di Calasso e la storia di Adelphi. Il fine è quello di osservare come il racconto retrospettivo dell'autore-editore fiorentino non corrisponda a una ricostruzione storica della casa editrice, dal momento che non è quella l'intenzione autorial-editoriale. Le memorie di Calasso perseguono l'obiettivo non di ricostruire bensì di costruire un'immagine che ha nell'io presente i suoi fondamenti costitutivi: il passato fattuale diventa così uno strumento al servizio del potere creativo del presente demiurgico. L'attenta analisi della storia di Adelphi che abbiamo condotto nel secondo capitolo, posta in relazione allo studio dei testi autobiografici di Calasso, ci ha permesso nello specifico di evidenziare questo aspetto: nella discrepanza tra la storia dell'impresa editoriale e la memoria del suo editore abbiamo potuto osservare lo scopo ultimo di queste scritture del sé, non una ricostruzione storica del passato ma una costruzione ideale del presente.

Nel quinto capitolo, infine, applichiamo la nostra analisi alle memorie editoriali di Maurice Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, pubblicate una prima volta nel 1990. Anche in questo caso lo scopo è duplice: in primo luogo, osservare ancora una volta il rapporto che si instaura tra la traiettoria dell'autore, la sua produzione saggistica e i dispositivi del suo testo autobiografico; successivamente, cerchiamo di mettere in relazione il racconto di alcuni specifici eventi da parte di Nadeau con la storia della cultura francese della Seconda metà del Novecento a cui l'autore-editore ha contribuito in modo sostanziale. Come in Calasso, la storia qui subentra nelle vesti di impulso creativo subito fagocitato da una disposizione narrativa, che dichiara i suoi debiti verso il romanzesco e che predilige la forma racconto e l'intervento di un sé demiurgico a quella del documento e della neutra trattazione storica.

Il risultato di questa indagine approfondita dedicata a due casi specifici è una riflessione sulla memoria in relazione alla sua forma creativa e artistica che lo stesso Nadeau ha definito più autentica perché maggiormente capace di raggiungere l'interlocutore, fine ultimo della scrittura. Se osserviamo la tendenza di numerosi intellettuali, appartenenti ad altri ambiti di pensiero, dalla filosofia all'arte al

dell'autore fiorentino abbiamo fatto riferimento al lavoro di Elena Sbrojavacca, cfr. E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Feltrinelli, Milano, 2021.

¹⁵ Per una definizione e un inquadramento del termine "traiettoria" si rimanda a G. Sapiro (ed.), *Dictionnaire international Bourdieu*, CNRS, Paris, 2020; e a M. Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata, 2019.

¹⁶ I quattro testi che abbiamo considerato in quanto memorie editoriali di Calasso sono: *L'impronta dell'editore* (2013), *Come ordinare una biblioteca* (2020), *Memè Scianca* (2021), *Bobi* (2021) tutti pubblicati per Adelphi all'interno della collana "Piccola Biblioteca Adelphi".

cinema al teatro, ad affidare alla scrittura del sé o al racconto mnemonico sia l'introspezione privata che l'auto-analisi della propria funzione pubblica, possiamo considerare, dunque, questa forma compositiva del pensiero come sistema, non alternativo, ma a supporto della storia per l'interpretazione del passato e per la sua comprensione. Pertanto, pensiamo che sia possibile considerare la "memorialistica editoriale" come un insieme unico e che sia utile studiarla così come sarebbe auspicabile uno studio complessivo delle scritture del sé di altre categorie intellettuali: esse offrono non solo un contributo alla storia del pensiero ma anche un canale di accesso ai processi compositivi e creativi di quel pensiero.

Questioni metodologiche

L'impianto metodologico prevede quale centro propulsore dell'indagine l'intersezione di tre specifiche aree di studio: la teoria letteraria relativa alla scrittura del sé, la storia dell'editoria e la sociologia della letteratura.

Nella chiara difficoltà di definire il corpus oggetto di studio che naturalmente si incontra quando si decide di affrontare il magmatico, complesso e spinoso ambito delle opere autobiografiche, la critica relativa alla scrittura del sé¹⁷ ci ha permesso di cogliere non solo le modalità con cui le memorie editoriali si mettono in rapporto con il più vasto orizzonte dell'autobiografia, ma anche le specificità di questo sotto-genere e le peculiarità di ogni autore-editore. Per saper individuare, infatti, il maggior valore dell'una o dell'altra opera non si può prescindere dal considerare il differente rapporto con l'orizzonte generico di riferimento: è così che siamo stati in grado di considerare degne di maggiore attenzione, rispetto ad altre, le memorie editoriali di Calasso e Nadeau ed è così che abbiamo potuto sottolineare il loro contributo allo sviluppo del genere, anche tenendo conto della loro trasformazione in modelli imprescindibili per altri autori-editori successivi.

Inoltre, l'approccio metodologico desunto da Lejeune ci ha consentito di collocare al centro della nostra indagine il rapporto dell'autore-editore con il lettore, un legame tanto più rilevante se si considera il peso che il pubblico ha nelle scelte delle opere da pubblicare da parte degli editori e che appare elevato al secondo grado nel caso di editori-autori.

Partendo, dunque, dall'idea di indagare il rapporto tra questi ultimi e il lettore come nucleo fondante dell'analisi ci è parso cruciale affidare all'organizzazione dei modelli il ruolo di principio guida perché sancisce le modalità attraverso cui l'autore chiede che la sua opera venga letta, collocando il lettore in un quadro interpretativo ben preciso e stabilendo così i confini del genere testuale: proprio grazie a questa metodologia siamo arrivati a definire la "memorialistica editoriale" un insieme unico di opere, al cui interno si realizzano una pluralità di prospettive.

La storia dell'editoria e la sociologia della letteratura ci hanno consentito, invece, di seguire il modo in cui l'autore-editore prende posizione attraverso la scrittura.

In particolare la storia, intesa non come un processo lineare, ma come lo sviluppo costante di un insieme di relazioni pluridirezionale, ci ha offerto di volta in volta lo stato del campo sia letterario sia editoriale. Così, attraverso uno sguardo sociologico su quell'inedito storico siamo stati in grado di osservare le ragioni dietro le scelte compositive e i dispositivi narrativi adottati.

La posizione delle singole case editrici, infatti, si esprime attraverso le opere pubblicate e quelle scartate, la scelta di un autore e il rifiuto di un altro, il varo di una collana e la chiusura di un'altra. La posizione degli autori si rivela, invece, attraverso il ricorso a una strategia compositiva, attraverso la decisione di soffermarsi su un determinato tema e la rivendicazione di una propria scelta formale. Per comprendere il significato di queste azioni, bisogna collocarle in relazione a quelle di altri agenti del campo letterario ed editoriale nello stesso periodo che fungono da riferimento per gli autori-editori. Ripercorrendo sia le scelte passate, ovvero quelle che avevano determinato la posizione della casa editrice in vari momenti della sua storia, sia le scelte presenti, ovvero quelle che determinano la

¹⁷ Un costante riferimento nello studio sono stati i lavori di Lejeune, Gusdorf e Battistini.

posizione dell'autore-editore al momento della scrittura, siamo in grado di definire la postura¹⁸ autorial-editoriale di ciascuna delle figure considerate.

L'appello alla doppia natura di autore-editore, dunque, ci ha portato a introdurre i due concetti fondanti la nostra indagine: quello di coscienza e quello di memoria. Entrambi sono stati applicati in un duplice senso.

La coscienza autorial-editoriale fa riferimento a due differenti modi di agire che nell'autore-editore si trovano necessariamente sovrapposti. L'autore-editore, infatti, si interroga sull'agire pratico dello scrivere di sé, chiedendosi quale sia la forma più adatta all'impresa a cui si appresta. Ancora una volta è la ricorrenza del metodo compositivo che ci ha guidato nell'analisi: abbiamo notato che dalle prime memorie editoriali analizzate, risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, per arrivare alle memorie editoriali contemporanee, passando per quelle degli anni Settanta e Ottanta del Novecento, l'autore-editore si chiede di cosa sia giusto scrivere, se è la sua interiorità di uomo o donna, o la sua dimensione pubblica di editore o editrice a dover trovare spazio tra le pagine dei suoi ricordi. Inoltre, l'autore-editore si chiede quale sia la forma più adatta da conferire ai suoi testi: un racconto neutro, se mai possa esistere, del passato, della propria vita e della propria attività editoriale, o un racconto contraddistinto da tutti gli artifici che più si addicono alle opere di finzione o quanto meno alle opere destinate a interessare il pubblico più che informarlo semplicemente su una serie di fatti, dati ed eventi.

Al ricorrente interrogativo sull'intenzione autoriale si sovrappone immancabilmente e in modo inscindibile quella che abbiamo definito coscienza editoriale. Anche in questo caso è il ripetersi lungo tutto l'arco cronologico individuato ad aver attirato la nostra attenzione. Se l'autore si chiede di cosa bisogna scrivere e come farlo, l'editore si domanda del perché sia necessario raccontare la propria vicenda professionale: per ricostruire la storia di una casa editrice e del suo editore, infatti, non bastano forse l'elenco cronologico delle pubblicazioni e l'archivio storico dell'impresa, certo più affidabili, documentati e sinceri di una memoria che si presenta piena di lacune e vuoti, spesso difficilmente colmabili a distanza di anni se non di decenni, anche con l'aiuto di materiale documentario?

A questa domanda, che tutti gli autori-editori si pongono, la risposta, come evidentemente la scrittura conferma, non può che essere negativa. Ed è qui che si riconosce un altro motivo guida nell'analisi della memorialistica editoriale dalla sua nascita ad oggi: se un procedimento che tratti cronologicamente l'intera vicenda della casa editrice, a volte anche ricercato, appare inapplicabile, è la concentrazione su specifici eventi, come la nascita della casa, la pubblicazione di un autore o di un libro, il varo di una collana, il vero principio organizzativo delle memorie editoriali ed è quindi sul significato che quegli eventi hanno avuto per i singoli autori-editori che ci siamo focalizzati nel corso della ricerca.

Alla scissione della coscienza abbiamo legato una specifica scelta metodologica. Abbiamo notato, infatti, come la scrittura del sé degli autori-editori denunci una composizione a quattro uscite che può essere facilmente condivisa con i racconti autobiografici di altre categorie intellettuali.

In primo luogo, la coscienza autoriale impone la difesa dell'atto di scrivere: ogni autore-editore vuole essere considerato in quanto autore e pertanto è determinato a difendere la legittimità della letteratura e della scrittura. Preservata la sacralità dell'orizzonte letterario, al suo interno ogni autore-editore compie scelte specifiche, volte, in questo caso, non alla difesa dell'universo comune, ma alla realizzazione di una strategia distintiva rispetto a tutte le altre presenti in quel campo e quindi determinata a legittimare una specifica modalità di scrittura: per ogni autore-editore, *ça va sans dire*, la propria.

Ma anche la coscienza editoriale impone alcune fondamentali azioni pratiche. Da una parte, l'autore-editore deve preservare la legittimità della sua funzione di editore: nell'Ottocento una simile

¹⁸ Con questo termine facciamo riferimento agli studi di Meizoz: cfr. J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkin érudition, Genève, 2007.

missione è assolta rivendicando l'esistenza di una nuova figura, diversa, autonoma, indipendente, rispetto a quelle del passato, e pertanto unica depositaria del futuro mandato di guidare il mercato del libro; negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, la funzione dell'editore si confronta con le ingerenze esterne di un mercato implicato in un drammatico cambiamento e così l'editore si distingue, per caratteristiche mitiche di non immediata definizione, dagli esperti di statistica, dagli editor e manager, e instaura magistralmente la contrapposizione tra istinto, come suo valore positivo rivendicato, e calcolo, come valore negativo dei suoi antagonisti; negli anni Duemila, è preservata la dicotomia tra istinto e calcolo, tra editore e manager-editor, mentre si insiste sulla materialità del libro da contrapporre alla fluidità eterea della comunicazione digitale.

Al concetto di coscienza abbiamo affiancato, poi, una riflessione sulla memoria. Anche in questo caso abbiamo conservato, per facilitare l'indagine e la trattazione, la suddivisione in due anime, quella autoriale e quella editoriale, che non significa, ciononostante, che le due operino in modo indipendente, dal momento che sono costantemente sovrapposte in un unico individuo.

La memoria, definita come quell'insieme di pratiche, idee, opinioni, incontri, modi di essere e di esprimersi, esperienze che compongono il vasto orizzonte del vissuto o meglio dell'*habitus*¹⁹, è stata considerata nel suo rapporto con le diverse funzioni con cui gli autori-editori interagiscono.

Esse corrispondono, da una parte, alle istanze autoriali che abbiamo suddiviso in tre aree di indagine: la traiettoria dell'individuo con il suo portato sociologico; il rapporto con un archivio di testi e autori che fanno parte della biblioteca ideale dell'autore-editore; il legame con uno spazio che corrisponde alle altre memorie editoriali. Dall'altra, le funzioni di riferimento sono i due ambiti di indagine nel percorso dell'editore: la traiettoria professionale e le posizioni di volta in volta assunte dalla casa editrice nel campo editoriale.

Prima di tutto, dunque, occorre analizzare la traiettoria dell'individuo, collocata per semplicità analitica nell'area autoriale. Qui abbiamo considerato il percorso personale e professionale dell'autore-editore. Abbiamo successivamente osservato il legame dell'autore-editore con la letteratura. Strettamente connesso a questo aspetto è la relazione complessiva degli autori-editori con il terreno comune della memorialistica editoriale: a volte dichiarata all'interno delle fonti compositive, altre volte celata dietro citazioni intertestuali, la relazione tra differenti memorie editoriali è un'influenza carsica sull'azione compositiva di ciascun autore-editore.

Per quanto riguarda l'editore, si osserva un richiamo al percorso professionale passato, realizzato ricostruendo i tratti di una carriera puntellata da incontri, svolte e personaggi, ma, allo stesso tempo, da titoli, libri e nomi in copertina che vengono trasfigurati nel testo, dove acquistano un significato nuovo e rivisitato. L'editore, inoltre, assume su di sé il valore collettivo della casa editrice: se l'immagine di quest'ultima è innegabilmente il risultato di un'esperienza collettiva, l'editore-autore che la racconta la riduce a un'esperienza individuale, i cui tratti promanano principalmente dall'azione del sé che sta narrando. L'individualizzazione della dimensione pubblica della casa editrice è la prova più evidente dell'azione soggettiva della scrittura del sé: essa non può rendere conto della pluralità che intercorre nella realizzazione di un libro se non attraverso il suo unico punto di vista che trasforma così una storia corale in un'esperienza individuale.

Un simile approccio metodologico ha evidenziato un'ulteriore esigenza analitica: non si potrà prescindere, infatti, dal considerare l'effetto di «cumulatività del campo»²⁰. Questo significa che nel momento in cui l'autore-editore decide di scrivere dovrà considerare tutte le sue precedenti posizioni e quelle della casa editrice. Il risultato di una simile condizione è che un editore-autore potrà applicare sugli eventi passati al momento della scrittura idee e visioni che sono differenti rispetto a quelle che hanno caratterizzato la percezione di quegli stessi eventi nel momento in cui si sono verificati.

¹⁹ Anche questo concetto rientra nell'orizzonte teorico elaborato da Pierre Bourdieu a cui si rimanda nel dettaglio nel corso del lavoro.

²⁰ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 320.

La separazione non solo tra un sé passato e un sé presente, ma anche tra un'immagine del passato e un'immagine del presente si è rivelata, da un lato, la guida metodologica per affrontare i singoli eventi editoriali richiamati nei racconti retrospettivi degli autori-editori, dall'altro, la più evidente conferma che i testi analizzati non mirano a una ricostruzione della storia, ma puntano alla costruzione di una nuova, ristabilita identità ideale.

Uno studio sulla memorialistica di diverse categorie intellettuali, come filosofi, artisti e registi, sembrerebbe necessario per analizzare la storia del pensiero, perché la scrittura del sé²¹ mostra come quel pensiero si forma, rivelando internamente le sue strategie compositive. Concentrarsi in un primo momento sulla memorialistica editoriale appare così un approccio fecondo proprio per lo stretto legame quotidiano, privato e lavorativo ma anche pubblico e simbolico che gli editori hanno con la scrittura. Una simile particolarità risiede nel fatto che le memorie editoriali ci offrono l'occasione di osservare il processo di consacrazione di un mezzo, il libro, a cui anche altri intellettuali o professionisti della cultura, come artisti, filosofi, scienziati e registi, hanno deciso di affidare spesso, ma non sempre, le proprie memorie e con esse il compito di legittimare la propria posizione nella società. È questo un elemento fondamentale degli scritti autobiografici degli autori-editori: la capacità di fondere considerazioni materiali e valutazioni simboliche, auto-percezione e percezione esterna che si ritrova negli editori come connotato naturale. La loro identità, pertanto, rappresenta un coerente punto di incontro tra memoria, scrittura del sé e una categoria intellettuale. Lo studio della "memorialistica editoriale" potrà, quindi, aprire nuovi orizzonti sulle scritture del sé, sulla storia del pensiero, sulla storia dell'editoria e degli intellettuali, nonché sul modo in cui un individuo decide di rappresentare la collettività di cui è parte, legando, nell'auto-rappresentazione narrativa di sé, pubblico e privato.

²¹ In alcuni casi contemporanei, soprattutto nell'ambito dei registi cinematografici, si può parlare di rappresentazione del sé, dal momento che il mezzo utilizzato non è la scrittura ma la narrazione filmica. È chiaro che per i film autobiografici non sussistono le stesse considerazioni relative all'importanza degli editori e del libro. Ciononostante, alcune nostre considerazioni sulla scissione e costruzione identitaria, qui, di regista-autore-autobiografo, sulla conseguente ricerca di legittimazione, sul ruolo della memoria, sul rapporto di quest'ultima con la realtà storica, sulle strategie compositive, nonché sull'effetto di «cumulatività del campo» e sulla stratificazione delle strategie narrative potrebbero essere applicate anche all'analisi di film autobiografici di registi cinematografici.

1. “Memorialistica editoriale”: percorsi autobiografici di autori-editori

1.a. Crocevia di prospettive analitiche: individuazione del campo di analisi

Lo studio dell'identità rappresenta uno spazio di riflessione complesso e controverso. Esso interessa una pluralità di tentativi analitici e ambiti conoscitivi diversi. Lo sforzo di indagarne l'idea di fondo corrisponde al tentativo di approfondire ad un tempo l'essenza stessa di una società e quella degli individui che la compongono. Sembra, infatti, che, nella vaghezza dei suoi confini, un concetto come quello di identità abbia raggiunto una dimensione dialogica tale da ridefinirsi costantemente in un gioco di relazioni.

In un simile quadro di indefinitezza o quanto meno di ridefinizione costante, il “sé”²² potrebbe sembrare quasi sfumato, spaesato, incapace di offrirsi nella sua più profonda essenza e nella sua realtà più tangibile. È qui che si realizza, invece, uno dei paradossi apparenti che maggiormente interessano e stupiscono gli studi contemporanei sul “sé”: in un universo in cui non esistono definizioni classificatorie precise e schematiche, il “sé” si presenta nella sua forma concreta attraverso la narrazione, la discorsività, l'autorappresentazione. *Narrative self*²³, scrittura dell'*autos*²⁴, auto-biografia²⁵, autoanalisi²⁶ tra le altre modalità di accesso a un passato personale, pongono al centro l'idea che il “sé” si definisca autonomamente nella sua dimensione discorsiva e che è proprio nella sua capacità di autorappresentarsi che bisognerebbe ricercare il concetto e il principio di identità. Per quanto, infatti, l'individuo si rapporti all'esistenza in modo esperienziale, attraverso una disposizione che gli è propria all'interno di uno spazio sociale che è definito “prima del” suo ingresso e “dal” suo ingresso, nel momento in cui si pone in relazione a se stesso, l'individuo recupera, necessariamente in modo narrativo, il proprio passato e il percorso che lo ha caratterizzato. Questo vuol dire che il “sé” opera, rispetto alla sua esperienza pregressa, un'attività selettiva e creativa ben precisa e determinata. È in grado di restituire i ricordi che ha immagazzinato all'interno di una narrazione che ha, nel presente, le proprie finalità. La relazione tra i ricordi, le condizioni in cui si sono verificati e il presente, con le sue circostanze sociali, ci permette di accedere, da un lato, al sistema di valori e di rapporti di forza che aveva dato forma ai vari sé passati, dall'altro, a quello che invece delinea il sé presente. Mentre, infatti, le disposizioni antecedenti avevano permesso lo sviluppo di una personalità che, attraverso stadi successivi, ha portato alla condizione identitaria presente, quest'ultima proietta il proprio sguardo su quelle disposizioni, offrendocene un'immagine deformata dal proprio prisma interpretativo. Ponendo al centro la discorsività del sé, dunque, possiamo riscoprire le varie fasi che

²² Intendiamo con “io” l'individuo che interpreta il mondo in modo attivo: che prende parola sul mondo e lo descrive dal suo punto di vista. Intendiamo con “sé” il risultato dall'incontro tra l'io e il mondo esterno, dunque, tra un punto di vista che guarda all'esterno in modo attivo e la rappresentazione che altre individualità danno di quel punto di vista. Un'entità ibrida a metà tra auto-narrazione e rappresentazione pubblica.

²³ R. Dings – A. Newen, *Constructing the Past: the Relevance of the Narrative Self in Modulating Episodic Memory*, in «Rev.Phil.Psych», 2021, <https://doi.org/10.1007/s13164-021-00581-2>.

²⁴ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, Paris, 2015; M.-L. Mallet, *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Galilée, Paris, 1999; I. Pelgrefi, *Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos*, in «Lo Sguardo», n. 11, 2013.

²⁵ G. Gusdorf, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, Paris, 1991.

²⁶ P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, Paris, 2004.

hanno caratterizzato il suo formarsi e, allo stesso tempo, il punto di arrivo di quelle fasi, ovvero il “sé” attuale.

Una simile considerazione sulle premesse analitiche del sé, lontana dall’essere esaustiva ma utile a delineare il quadro dell’analisi, si rivela cruciale nelle narrazioni retrospettive che collocano al centro due orizzonti concettuali diversi ma in dialogo tra loro: quello letterario e quello della produzione culturale. Il rapporto tra queste due dimensioni discorsive ed esistenziali assume un carattere unico quando si rivela una prerogativa identitaria. Quando cioè l’orizzonte di imprenditorialità culturale, formato su categorie proprie e che contraddistingue un investimento esistenziale rilevante, è coinvolto in un necessario rapporto con l’universo letterario. Un processo che acquista un valore ulteriore per una specifica categoria professionale: quella degli editori. La relazione dell’editore, in qualità di individuo e, contemporaneamente, di professionista della mediazione culturale, con la letteratura e con i libri pone una molteplicità di problematiche che si riferiscono a diversi ordini di senso. Quando l’editore, che opera a sua volta nel campo letterario e contribuisce al suo funzionamento, decide di diventare Autore²⁷ e, in modo particolare, di esserlo esplorando la propria identità o offrendo un’immagine del proprio passato, agisce sulla base di una serie di esigenze e norme, logiche e formali, personali e collettive, che acquistano interesse e significato in virtù della sua consapevolezza dell’espressione letteraria. Già in *Moi aussi* e *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*²⁸, infatti, Lejeune aveva individuato la possibilità dell’autobiografia di appartenere a due sistemi diversi: uno referenziale definito “reale”, dove «l’engagement autobiographique, même s’il passe par le livre et l’écriture, a valeur d’acte» e un sistema referenziale letterario «où l’écriture ne prétend plus à la transparence mais peut parfaitement mimer, mobiliser les croyances du premier système»²⁹. Affidandoci alla suddivisione nelle due aree individuate in cui l’editore-autobiografo si trova ad operare, quella professionale-personale e quella letteraria, una simile distinzione assume un valore centrale nella capacità di interpretare e definire narrativamente la propria identità. L’editore utilizza il primo sistema, quello reale professionale, come mezzo per intervenire nel secondo sistema, quello letterario, affidandosi tra l’altro alla consapevolezza del suo funzionamento. Nella sua scrittura e nella sua metamorfosi in editore-autore, quest’ultimo traspone, dunque, i principi del primo sistema nel secondo.

Per comprendere come ciò avvenga, bisogna considerare che l’editore ha sempre preso parte al campo della produzione culturale fin dalla sua nascita in quanto professione. Dal momento in cui si forma una percezione moderna dell’editore, sono stati diversi e variegati gli strumenti con cui è intervenuto nel sistema di forze coinvolte, ma la sua partecipazione esplicita sembra legata a pochi canali specifici. Sono mezzi espressivi che permettono una visione interna della propria realtà e il cui studio consente di comprendere aspetti del suo raggio di azione. Accedere all’organizzazione gerarchica dei criteri di valore degli editori è, quindi, un processo inevitabile se si vuole capire il grado di influenza che esercitano e, allo stesso tempo, lo sguardo che hanno sul modo di intendere la propria professionalità e quella degli autori. Tra questi strumenti, grazie alla sua possibilità di offrire una visione retrospettiva e consapevole sull’attività editoriale, si può senz’altro annoverare il catalogo storico.

Quest’ultimo, che attua una selezione e ripropone un gruppo specifico dell’insieme dei titoli pubblicati dalla casa, diventa la lente attraverso la quale l’editore offre al lettore un’immagine costruita di sé. Lo chiarisce Anne Simonin parlando dei Surrealisti:

²⁷ Con la maiuscola si fa riferimento alla funzione autoriale, ovvero a tutto l’insieme di caratteristiche e processi che permette di attribuire a un nome proprio in copertina un valore qualitativo astratto.

²⁸ P. Lejeune, *Moi aussi*, Le Seuil, Paris, 1986; id., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Le Seuil, Paris, 2005.

²⁹ Ivi, p. 22.

On ne sera pas particulièrement surpris de rencontrer les Surréalistes à l'origine d'une pratique du catalogue qui dépasse la simple mission informative d'un éventuel public pour devenir une véritable «présentation de soi» de la maison d'édition, de l'image qu'elle tient à donner d'elle-même et de ses orientations³⁰.

Il catalogo di una casa editrice, in una simile prospettiva, sembra assumere le caratteristiche di una scrittura autobiografica che subisce la deformazione mnemonica tipica delle modalità di accesso ai ricordi. Il confronto tra i libri che hanno accesso al catalogo storico – e quelli che invece non sono presenti – e l'insieme di tutte le pubblicazioni che hanno contraddistinto la storia di una casa editrice permette di ricostruirne il percorso in un duplice senso: da un lato, collocandosi all'interno del panorama editoriale in cui quei libri sono stati pubblicati, si può accedere ai principi del processo di selezione coevi alla pubblicazione delle opere; dall'altro, in relazione al campo editoriale in cui compare il catalogo storico e in cui quei libri vengono riproposti a un pubblico diverso, si può riconoscere il sistema di forze che ha determinato attualmente la forma stessa del catalogo – quali opere e autori sono stati selezionati per farne parte, quali invece ne sono stati esclusi e perché. Possiamo cercare di capire, così, qual è l'immagine, l'identità che l'editore vuole dare del suo sé attuale³¹ alla luce dell'immagine e dell'identità che, invece, ha formato il suo percorso passato.

Inoltre, prendendo in considerazione gli editori e i loro collaboratori, appare altresì rilevante osservare che il catalogo è comprensibile soltanto in un microcosmo ben definito, la casa editrice appunto: al suo interno le decisioni sono prese in modo collettivo e sono il risultato dell'incontro di diverse istanze individuali. Anche quando la casa editrice si presenta formata da un solo individuo il rapporto collettivo è conservato, se si pensa che l'editore, in questo caso unico, dovrà relazionarsi almeno con un autore e con un lettore, altrimenti verrebbe meno la sua stessa finalità. Allo stesso tempo, inserito in un piano più vasto, l'editore non può prescindere dall'insieme delle case editrici-microcosmi che vi operano: è in questo senso che possiamo affidarci alla definizione di «homme double» di Christophe Charle³², per delineare l'idea di imprenditore culturale connaturata al ruolo dell'editore. Il carattere ibrido della sua figura è un elemento sostanziale per il processo di autodeterminazione a cui il sé editoriale partecipa. Quest'ultimo non può estraniarsi dalla consapevolezza del bifrontismo tipico della professione, con cui si confronta costantemente alla ricerca di una soluzione identitaria che sia condivisibile con l'insieme di tutti coloro che partecipano allo stesso gioco sociale. L'editore si confronta con gli altri editori e, riconoscendo in tutti lo sdoppiamento a cui prende parte personalmente e professionalmente, ne fa uno dei principi cardine dell'appartenenza al dominio editoriale e, dunque, uno dei tratti trasversali della propria identità, criterio di inclusione o di esclusione di altri individui da quell'universo che lui stesso ha creato. Questo sdoppiamento esistenziale, in cui il catalogo storico sembra giocare un ruolo di primo piano per la sua consapevole retrospettiva, permette di riconoscere la creazione del testo e dell'autore come l'incontro tra lo scrittore e l'editore. Lo sguardo consapevole e selettivo che si realizza attraverso il catalogo cambia l'approccio alla storia dell'editoria che diventa la risultante tra l'insieme di eventi storico-sociali avvenuti e il recupero consapevole e necessariamente narrativo dei loro protagonisti:

Penser histoire de l'édition à partir du catalogue revient à remettre le texte au centre des préoccupations de l'histoire. [...] Cette intervention de l'éditeur littéraire à tous les stades de l'objet-livre lui confère une fonction «auctoriale», rarement prise en compte, et pourtant essentielle. «Qu'est-ce qu'un auteur?» à cette question rendue célèbre par une conférence de Michel Foucault, l'histoire de l'édition permet d'apporter une réponse différente: un «auteur»

³⁰ A. Simonin, *Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de minuit*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 81, janvier-mars 2004, Sciences Po University Press, Paris, pp. 119-129, <https://www.jstor.org/stable/3771984>.

³¹ Ibidem.

³² Ch. Charle, *Le temps des hommes doubles*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n. 1, janvier-mars 1992, *Pour une histoire culturelle du contemporain*, pp. 73-85.

c'est aussi la rencontre d'un écrivain et d'un éditeur. Devenir «auteur» c'est d'abord entrer dans le catalogue des livres publiés, souvent après avoir transité par le catalogue des livres refusés³³.

Quella che nel nostro lavoro si vuole definire “memorialistica editoriale” aggiunge, dunque, un ulteriore piano di riflessione al sistema di autorappresentazione e di creazione autoriale, in cui l'incontro tra uno scrittore e l'editore si realizza e si risolve in un'unica figura di autore.

1.a.1. Gli approcci allo studio delle scritture del sé e un tentativo di analisi interdisciplinare: filosofico, narratologico, sociologico

La difficoltà che circonda l'analisi delle scritture autobiografiche, riconosciuta da più voci, risiede in quell'apparente e fuorviante paradosso che soggiace al senso stesso dell'atto di scrivere: ovvero, tutti i testi sarebbero scritture del sé, dal momento che ogni trasposizione in forma scritta è segnata da una partecipazione della persona dell'autore. Un approccio che, da una parte, legittima lo scrivere di sé, dall'altra, lo annulla e lo depreca per la sua inscindibilità e dissoluzione nella confusione universale. A questa ineludibile problematicità si lega la riflessione sui fini che portano un autore a scrivere, più o meno consapevolmente, e in modo più o meno esplicito, della sua esperienza personale. La scrittura acquista così forme diverse: si può andare dalla professione di eccezionalità ed esemplarità dell'esperienza alla rivendicazione dell'importanza di ogni singolarità umana; dalla narrazione del trauma alla testimonianza, che sia formale o sostanziale, morale o amorale; dalla ricerca di un inconscio profondo alle rassicuranti derive terapeutiche delle narrazioni positive; fino alla complessità di strutture tanto variegata quanto, probabilmente, vittime di un eccessivo impulso alla catalogazione generica o archivistica che, soprattutto in Francia, la critica sembra aver stimolato in età contemporanea.

Il primo obiettivo, dunque, coincide con l'individuazione di un criterio di discernimento che sia una guida coerente in un percorso attraverso il vasto, a volte contraddittorio, in alcuni casi problematico, senz'altro controverso, panorama analitico delle scritture del sé.

Riferimento inevitabile per le multiformi implicazioni identitarie è l'area filosofico-psicologica, «attenta a investigare la natura dell'io e la dinamica psicologica in vista di una teoria della conoscenza»³⁴. Un'interrelazione particolarmente significativa e senza dubbio in possesso di un certo grado di considerazione tra i possibili approcci alla natura dell'io: il connubio tra il metodo filosofico, a lungo adottato in passato e rielaborato sistematicamente nella formulazione teorica di Ricœur, e la dinamica psicologica, con le ineluttabili interrelazioni tra psicologia del profondo e le sue superficiali manifestazioni, può rivelarsi utile all'indagine sulla nascita e sulla formazione di un'identità sia individuale che collettiva. L'esperienza individuale e la capacità narrativa sembrano evidenziare, però, problemi di stampo metodologico nell'approccio ai testi nelle contemporanee fatiche dei sostenitori dell'uno o dell'altro fronte. Le ricerche sulla dimensione narrativa della memoria vedono, infatti, confrontarsi il tentativo di costruire «a theory of influences of the narrative self»³⁵ e gli scettici oppositori di una «Psychological Narrativity Thesis»³⁶.

In ambito filosofico, una simile difficoltà di conciliare il sé narrativo con quello esperienziale si confronta con la complessità tangibile di una differenza tra soggetto e oggetto e, così, alle indagini di Ricœur si aggiungono le considerazioni decostruttiviste di Derrida. Su queste pesano i dibattiti degli

³³ A. Simonin, *Le catalogue de l'éditeur*, cit., pp. 119-129.

³⁴ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna, 1990, p. 167.

³⁵ R. Dings – A. Newen, *Constructing the Past*, cit.

³⁶ G. Strawson, *On the use of the notion of narrative in ethics and psychology*, in E. Nahmias – T. W. Polger – W. Zhao (ed.), *The natural method: Essays on mind, ethics, and self in honor of Owen Flanagan*, MIT press, Cambridge, 2020 <https://doi.org/10.7551/mitpress/10567.003.0007>.

anni '80 e '90 che spingono a trovare una soluzione alla controversia del soggetto-scrittore, «cioè la questione del rapporto fra soggetto e scrittura nella presenza dell'atto [...] dominata dall'idea del prevalere del segno sul soggetto, della forma ontografica indeterminata sul gesto grafico individuale, della struttura semiotica sulla singolarità del corpo»³⁷. Nelle costrizioni dei ragionamenti strutturalistici, che ricercano la riconoscibilità del segno dietro l'ineluttabilità dell'individuo, il principio derridiano ricalibra lo sguardo sul rapporto tra la narrazione e le sue finalità, e il sé, così come era successo per l'io psicologico, si riscopre legato alla sua rappresentazione discorsiva: «l'autobiografia [è] la scrittura che il vivente fa di se stesso, la traccia propria del vivente»³⁸. A questa dichiarazione programmatica si affianca l'idea di un rapporto con "l'altro" che diventa componente referenziale di fondazione dell'identità, come era in Ricœur e come è osservato anche a livello psicologico, quando si cerca di comprendere i meccanismi dell'autorappresentazione.

L'immaginario esterno determina non soltanto l'identità, ma anche la sua costruzione narrativa se si considera che «il me non esiste [ma] è dato dalla scrittura, dall'altro»³⁹. Nella pratica derridiana, dunque, la rivalutazione dell'atto della scrittura per la definizione del sé viene a coincidere con il suo delinarsi tramite una forma narrativa con cui coopera uno sguardo esterno determinante e incontrollabile: l'identità non può essere percepita senza racconto di sé, così come il racconto di sé non ha significato senza l'interazione dell'altro. La trasposizione di questo processo in forma scritta è tanto più significativa quanto lo sforzo consapevole della scrittura carica di significato un testo che incontrerà una dimensione "altra", ancora più incontrollabile in quanto ancora più vasta. Appare rilevante osservare la sovrapposizione dell'analisi filosofica all'impianto psicologico. Considerazioni diverse, riflessioni nate da fini ed esigenze distanti, attraverso strumenti di analisi che rientrano in differenti orizzonti di senso, si condensano in un comune punto di interesse: quella capacità, dialogica e dialettica, di auto-rappresentazione del sé come unico canale di accesso alle profonde contraddizioni e superficiali concrezioni dell'identità.

Un simile quadro di interesse, quando si rivolge in modo più specifico e consapevole all'universo delle scritture autobiografiche, richiede un ulteriore e ineludibile bisogno analitico: l'indagine dell'«impianto [...] filologico, mirante a far luce sui mezzi espressivi e sulle diverse tecniche narrative con cui si parla di se stessi»⁴⁰. Quando è la scrittura letteraria il canale adottato per affrontare quelle controverse declinazioni che riguardano il sé, il grado di consapevolezza, che il gesto di scrivere implica, costringe lo studio a valutare le strategie testuali come parte integrante dell'autorappresentazione: ogni scelta formale e strutturale sul modo di prendere la parola e darle una forma scritta, finita ma non definitiva, diventa a sua volta un modo per "mostrarsi". Lejeune aveva percepito l'importanza di considerare le scritture autobiografiche non necessariamente come un insieme unico di testi sovrapponibili, ma come una pluralità di espressioni contraddistinte da una loro specificità e che hanno nelle analogie così come nelle differenze il loro comune terreno interpretativo, conoscitivo e soprattutto di significato. Studiare la costruzione dei testi diventa un mezzo necessario per comprenderne il senso sia in relazione alle scelte autoriali sia rispetto alle implicazioni contestuali che hanno portato a quelle scelte. La considerazione delle diverse istanze materiali ed extratestuali, dalla scelta dei testi, alla loro presentazione e distribuzione ai lettori e a un pubblico eterogeneo, induce a ricercare un sistema in cui gli elementi testuali e quelli extratestuali siano in costante comunicazione ed entrino a far parte dell'indagine con la stessa importanza analitica. Si presenta, quindi, la necessità di coniugare l'osservazione dei meccanismi testuali e dell'organizzazione della materia narrativa con il panorama esterno. Una simile impostazione è alla base della scelta di un approccio interdisciplinare alle scritture del sé che è tanto più significativo se si considera che «dans les genres apparus à l'ère de l'individu, comme l'autobiographie, concurrente des Mémoires, qui

³⁷ I. Pelgreffi, *Animale autobiografico*, cit., p. 234.

³⁸ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano, 2006, p. 88.

³⁹ Id., *Points de suspension*, citato da I. Pelgreffi, *Animale autobiografico*, cit., p. 237.

⁴⁰ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 167.

s'adressent à un espace public potentiellement de plus en plus large, la question de la figuration ou "présentation de soi" de celui qui prend la parole devient essentielle»⁴¹.

Lo sguardo sociologico, fondato sul concetto di postura, introdotto da Jérôme Meizoz nel 2007, ci permette di superare l'impasse delle tre aree analitiche precedentemente individuate, quella filosofica, quella psicologica e quella narratologica-filologica, e di ipotizzare un processo di ricerca complessivo, sistematico e collocato a un piano di osservazione superiore. La «situation de communication», ovvero «le processus de communication en quelque sorte "de l'extérieur"»⁴², fa dialogare le considerazioni auto-referenziali del soggetto, che indaga retrospettivamente la formazione della sua identità dall'interno, e quelle etero-referenziali dell'altro con cui l'individuo si confronta in modo consapevole o inconsapevole: tutto viene a comporre quel sostrato di immaginario, auto-percezione, percezione esterna e relazioni oggettive dell'individuo, che è il vero nucleo di partenza della scrittura del sé. Dall'altro lato, la «scène d'énonciation», ovvero «la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie», e il testo scritto diventano le tracce «d'un discours où la parole est mise en scène»⁴³. Il sistema esterno così come quello interno al testo sono il risultato della somma di forze soggettive e oggettive:

En effet, la signification d'une "œuvre" ou de toute production culturelle n'est pas réductible à l'intention de son auteur. Outre que l'auteur n'est pas toujours conscient de ce qu'il fait, la signification de l'œuvre dépend de deux facteurs qui échappent au producteur. Premièrement, le sens d'une œuvre ne réside pas seulement dans sa construction interne, comme le veulent les herméneutes, mais aussi dans un espace des possibles national ou international, dont les contours sont tracés par l'ensemble des productions symboliques du présent et du passé parmi lesquelles elle se situe au moment de sa publication ou de sa republication. L'œuvre singulière se définit ainsi par son rapport à d'autres productions du point de vue du thème, du genre, de la composition, des procédés. Elle véhicule des représentations du monde social, qui peuvent être plus ou moins partagées par les contemporains [...] et se retrouver dans des textes non littéraires⁴⁴.

Una simile dichiarazione di intenti riflette il nostro sforzo di uscire dalle classificazioni delle scritture del sé. Privilegiare un approccio filosofico-psicologico o filologico-narratologico sembra mostrare tutti i rischi di un'eccessiva parzialità di uno studio influenzato dallo sguardo *post-festum*. Sebbene il nostro punto di osservazione sia, a sua volta, inevitabilmente parziale, influenzato dalla scelta metodologica interdisciplinare, lo sforzo e il suo fine ultimo risiedono nella coerenza a sostenere che la ricerca dell'identità così come la sua rappresentazione narrativa da parte degli editori-autori possano essere comprese attraverso un'analisi ampia delle circostanze di enunciazione che rivelano il valore delle scelte consapevoli o inconsapevoli. A questa convinzione si è affiancata la progressiva scoperta di possibili approfondimenti che simili scritture offrono sui meccanismi evolutivi di un settore produttivo, così connotato a livello sia nazionale che internazionale, sulla sua mutevole percezione da parte del pubblico e sui cambiamenti sostanziali che hanno interessato i suoi protagonisti. In altre parole, un approccio interdisciplinare alla "memorialistica editoriale" ci offre una più profonda comprensione del "perché" sia nato e si sia sviluppato un così peculiare settore industriale e del "come" quest'ultimo sia riuscito a sopravvivere al progresso tecnologico e finanziario del mercato economico-industriale su scala mondiale.

1.b. Autore-Editore: due professionalità sovrapposte

⁴¹ J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, cit., p. 22.

⁴² D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 191.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ G. Sapiro, *La sociologie de la littérature*, La Découverte, Paris, 2014, p. 5.

Nell'orizzonte metodologico fin qui tracciato, il punto di osservazione dell'editore, interno e privilegiato, dell'universo letterario e, allo stesso tempo, la sua conoscenza delle modalità in cui quel mondo si rapporta alla riproducibilità tecnica del mercato richiedono di individuare due concetti fondamentali, quello di coscienza e quello di memoria, per comprendere come si delinea e in cosa consiste la consapevolezza dell'editore, che ha come conseguenza diretta la narrazione retrospettiva.

In primo luogo, va delineata l'idea di "coscienza", intesa come principio di appartenenza a un sistema ideale di riferimento. L'editore che decide di scrivere un'opera autobiografica individua la sua duplice funzione autorial-editoriale. Si riconosce ad un tempo come autore ed editore, accettando il doppio ruolo sociale e concentrando lo sdoppiamento in un unico punto di vista sul mondo come principio organizzativo della realtà. Al concetto di "coscienza" si affianca quello di "memoria". L'esistenza di una prospettiva bifronte, infatti, determina anche repertori e immaginari di riferimento, personali o collettivi, diversi ma dialoganti che ritornano lungo tutto il corso della narrazione e che si estendono anche oltre le "soglie" testuali. La memoria, secondo l'accezione che ci proponiamo in questo studio, come vedremo, racchiude tutto l'insieme di questo archivio ideale e vissuto.

Inizialmente ci concentreremo sulla formazione dell'idea di coscienza. Sarà importante in questo caso soffermarsi sul concetto di editore e sulle nozioni interpretative che attiva e che richiede. In modo particolare, si cercherà di far dialogare la nascita e lo sviluppo di un'immagine dell'editore, ovvero la formazione della sua professionalità, con un'immagine interna e autodefinita, creata dagli editori stessi attraverso le proprie narrazioni autobiografiche, come mezzo di inclusione o esclusione da un paradigma astratto e operativo.

1.b.1. La coscienza dell'editore: nascita e sviluppo di un immaginario

Uno dei principali nodi da risolvere è la definizione stessa della professionalità o meglio della funzione Editore⁴⁵. Bisogna chiedersi se sia possibile definire la nascita dell'editore, lo sviluppo della sua funzione e in cosa si caratterizza: in altre parole, se ci sia un principio di definizione dello spazio in cui queste figure possono agire e delle attività di cui hanno il diritto, nonché la prerogativa, di occuparsi. Una volta appurata o meno l'esistenza di una nascita effettiva, bisogna capire in che modo la sua evoluzione nel tempo ne abbia influenzato la percezione sia nel pubblico – tra cui i lettori, ma anche gli studiosi, gli esperti di editoria, gli altri attori coinvolti nel mercato editoriale – sia negli editori stessi, ovvero negli individui che dichiarano di ricoprire questo ruolo professionale. Il procedimento mira a capire se esista una percezione definitiva e universalmente consolidata della sua funzione sociale. Un secondo obiettivo, ancora più importante, è comprendere quali aspetti di questo senso di appartenenza emergano nelle narrazioni retrospettive e identitarie degli autoproclamati editori.

Alla base di queste esigenze di ricerca vi è la presenza di una certa indecisione relativamente all'utilizzo del termine "editore" e alla sua applicazione.

Si è rivelato prioritario, dunque, spiegare che cosa intendiamo per "funzione-editore", nel solco della precisazione formulata da Pascal Durand e Anthony Glinoe:

⁴⁵ In Italia e in Francia la discussione su cosa sia un editore è posta come prioritaria e necessaria, in assenza di una decisiva istituzionalizzazione del suo ruolo sociale: «Il ne semble guère, en revanche, que cette autre question, "Qu'est-ce qu'un éditeur?", ait été sérieusement posée jusqu'ici», P. Durand – A. Glinoe, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 17. Si scriverà "Editore" con la maiuscola tutte le volte che si vuole far riferimento a una funzione sociale capace di dare uno specifico valore a un oggetto-libro: in tutti i casi, quindi, in cui si intende il processo di mediazione in senso lato. Il termine "editore" con la minuscola identificherà, invece, il singolo individuo concreto o la persona che ha svolto l'attività di editore. Ad esempio, Einaudi sarà chiamato editore in quanto persona-Einaudi.

Précisons d'emblée que par "fonction", en l'occurrence éditoriale, il conviendra d'entendre non pas seulement le rôle pratique assumé par l'éditeur dans la publication d'un ouvrage, mais bien plutôt son rôle social au sein du système de production du livre (et, par conséquent, de la littérature), autrement dit la figure symbolique à laquelle, sous certaines conditions historiques et morphologiques, l'agent éditorial a été amené à s'identifier. Précisons encore que cette "figure" est générale dans un état donné du système de production du livre, en soulignant par là que si telles maisons identifiées sont susceptibles d'y adhérer de façon exemplaire, la fonction éditoriale constitue plus largement un statut et une valeur professionnelle collectifs⁴⁶.

I numerosi studi che si sono susseguiti a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, dedicati a figure specifiche o alla storia dell'editoria in senso largo, non sembrano presentare, tuttavia, in ambito italiano e in parte anche in ambito francese, una distinzione sostanziale tra l'"editore" e l'insieme di collaboratori che in modo più o meno rilevante intervengono nel lavoro di una casa editrice. Se consideriamo sommariamente alcuni dei maggiori risultati in questo campo, vediamo affermarsi l'utilizzo del termine applicato in modo indifferente all'individuo fondatore, presidente o proprietario della casa editrice e all'insieme variegato di coloro che, a diverso titolo, collaborano con essa⁴⁷.

⁴⁶ P. Durand – A. Glinoe, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 19.

⁴⁷ L'utilizzo del termine editore negli studi di ambito italiano viene riferito indifferentemente al proprietario, al presidente e ai collaboratori delle case editrici. All'interno dei vari saggi emerge, tuttavia, una progressiva sotterranea differenziazione: da un lato, agli editori viene riconosciuto spesso un ruolo decisionale e un aspetto imprenditoriale più marcato, oltre a una posizione collocata in una prospettiva più ampia, ovvero impegnata a gestire una pluralità di progetti contemporaneamente; dall'altro, ai collaboratori, interni o esterni alle case editrici, si attribuisce una posizione di dialogo con l'editore, a sottolineare, sì, il suo rilievo e la sua indipendenza, ma anche l'assenza, nei progetti in cui sono coinvolti, di una visione che sia sempre complessiva e di un investimento che sia totale in un marchio aziendale, a cui, tra l'altro, i collaboratori non restano legati in modo indissolubile: libertà che al proprietario o al presidente della casa editrice non è offerta, ma a volte imposta (come nei casi di ricapitalizzazione finanziaria o acquisizione da parte di un altro gruppo editoriale). Cfr. Tra i gli studi che considerano i collaboratori con il termine di editori possiamo annoverare: G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino, 1992; id., *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino, 2017; id., *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce, 2011; A. Francescutti, *Italo Calvino. L'avventura di un editore*, in «Studi Novecenteschi», vol. 23, n. 51, Accademia Editoriale, 1996, pp. 75–106, <http://www.jstor.org/stable/43449856>; V. Riboli, *Roberto Bazlen editore nascosto*, Fondazione Adriano Olivetti, Ivrea, 2013; in A. Cadioli, *Letterati editori*, Il Saggiatore, Milano, 2017, troviamo «Vittorio Sereni editore di poesia»; rispetto ai collaboratori, indicati qui con pochi studi solo a titolo esemplificativo, troviamo, dall'altro lato, saggi che indagano proprietari o presidenti di case editrici definiti editori: G. C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2009; id., *Un editore imprevedibile. Livio Garzanti*, Interlinea, Milano, 2020; I. Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2007. In ambito francese, d'altro canto, la distinzione tra le due funzioni e le due posizioni all'interno di una casa editrice si presenta maggiormente riconosciuta. Cfr. J. Bothorel, *Bernard Grasset. Vie et passion d'un éditeur*, Grasset, Paris, 1989; M. Garrigou, *Robert Morel éditeur*, Arts et Formes, Toulouse, 1996; E. Haymann, *Albin Michel, le roman d'un éditeur*, Albin Michel, Paris, 1993; invece per i collaboratori e consulenti delle case editrici possiamo richiamare: M. Deguy, *Le Comité: confessions d'un lecteur de grande maison*, Champ Vallon, Seyssel, 1988. Non manca tuttavia anche in Francia un uso indifferenziato del termine editore per indicare il proprietario o presidente di una casa editrice e un collaboratore, soprattutto un direttore di collana. Emblematici i casi di François Wahl, direttore editoriale presso Le Seuil dal 1957 al 1991, a cui si riconosce spesso il titolo di editore; quello di Françoise Verny, direttrice editoriale di Flammarion; e quello di Jean-Claude Zylberstein, direttore della collana 10/18, che, nonostante nella sua autobiografia dica esplicitamente di non essere un editore, ma bensì di aver scelto la strada

L'attribuzione dello stesso titolo a due figure che si presentano in posizioni diverse è il riflesso della struttura del mercato editoriale in Francia e in Italia rispetto ad altre aree culturali, in modo particolare quella anglofona. L'editoria italiana e francese ha conosciuto, infatti, nel corso del tempo una progressiva specializzazione delle figure professionali, frutto, da un lato, di una diversa divisione storica del lavoro e, dall'altro, di una partecipazione sempre più diffusa di personalità di rilievo del mondo letterario all'orizzonte editoriale. Queste ultime hanno assunto posizioni influenti grazie alla loro legittimità sociale e hanno riconosciuto nell'editoria un mezzo privilegiato di partecipazione intellettuale. Aspetto che ha portato i direttori di collane e alcuni consulenti di importanti case editrici, come, tra gli altri – a titolo esplicativo ma non esaustivo – Pavese, Calvino, Vittorini, Sereni, Wahl, Durand, Zylberstein e Verna ad assumere un ruolo centrale nelle politiche editoriali in materia di selezione dei titoli, ma anche di fabbricazione e di diffusione dei libri. Occorre, quindi, non stabilire una distinzione assiomatica tra editori e collaboratori, ma seguire le traiettorie evolutive dell'immaginario intorno agli uni e agli altri.

1.b.1.1. Luoghi e figure legittimati e legittimanti: la collana come canale di comunicazione con il pubblico

In virtù dell'importanza degli illustri consulenti, l'editoria francese e italiana ha sviluppato una solida e diffusa strategia di collana che percorre integralmente la storia di molte case editrici. La collana in Italia e in Francia ha un peso ben maggiore rispetto a quello che può avere in altri Paesi, ad esempio gli Stati Uniti: si presenta, infatti, come un insieme di testi immediatamente riconoscibile. I testi raccolti nelle collane mostrano per ragioni e caratteristiche diverse – assimilabili alla loro dimensione testuale o ideologica, a elementi relativi alla veste grafica o alla presentazione del libro, o ancora all'investimento su un autore o su un curatore – un legame saldo ed evidente nel progetto intellettuale sia di chi ha ideato la collezione sia nello sguardo dei suoi lettori. Le collane, inoltre, assumono una connotazione unica nell'intero sistema della casa e, pur dialogando tra loro al fine di restituire un marchio complessivo unitario, conservano ognuna la propria specificità. In ambito anglosassone, il sistema delle collane è molto meno marcato e l'investimento sostanziale sui singoli titoli, sia in termini economici e di risorse sia in relazione alle finalità culturali, ha portato a una maggiore diversificazione dei ruoli operanti nell'universo editoriale e a un diverso grado di consacrazione delle singole persone che vi hanno preso parte.

La suddivisione in collezioni, individuata nell'orizzonte italiano e francese, favorisce, dunque, il principio della delega. L'editore, inteso come proprietario o presidente della casa, affida la gestione di una collana a un proprio collaboratore con ampi margini di manovra. Il direttore editoriale o della collezione viene investito così di una responsabilità pari a quella del proprietario perché sarà incaricato di seguire l'intero processo di selezione, fabbricazione, diffusione e distribuzione dei testi. In questo caso, le due figure sembrano sovrapporsi quasi completamente. È proprio la collana, dunque, che sembra aver causato la tendenza alla sovrapposizione tra la figura dell'editore e quella dei suoi collaboratori. A questo livello, la distinzione appare inapplicabile e invita quindi a un ulteriore approfondimento.

1.b.1.2. A che servono gli editori? Autoreferenzialità e ruolo della critica

Certo è che anche l'editore, in qualità di presidente-proprietario di una casa editrice, è stato protagonista di un processo di rivalutazione simbolica dovuto ancora una volta al grado di autorità conferito ad alcune figure ed esperienze specifiche. Il progressivo riconoscimento sociale attribuito alla funzione è legato alla discussione sulla loro importanza e alla loro capacità di influenza sul sistema letterario e culturale di un determinato paese. Case editrici, tra le altre, come Einaudi,

dell'avvocatura, viene, a più riprese dai critici e dai giornalisti, nonché dal risvolto stesso del libro, definito editore.

Mondadori, Feltrinelli, Adelphi in Italia, e Gallimard, Éditions de Minuit, José Corti in Francia, hanno, sì, contribuito alla consacrazione dei propri collaboratori, ma hanno favorito allo stesso tempo una riflessione più profonda sulla professionalità dei loro fondatori in grado di determinare in modo sostanziale il valore di opere e autori.

Il rilievo che è stato attribuito progressivamente al marchio editoriale come elemento cruciale per l'affermazione o meno di un libro presso un pubblico con determinate caratteristiche ha portato a chiedersi quale sia il ruolo giocato dall'editore e se non sia giusto trattarlo alla stregua di un vero e proprio autore. La messa in discussione dei rapporti gerarchici nel sistema di affermazione di un'opera è stata senz'altro favorita, da un lato, dal peso e dall'influenza che questi editori hanno avuto nella diffusione della cultura e nell'ambiente intellettuale; dall'altro, dall'interesse della critica – con un numero crescente di lavori e studi sull'operato di singoli editori e sulla loro attività culturale oltre che imprenditoriale – che ha stimolato, così, il dibattito e la ricerca di nuove prospettive e gerarchie interpretative.

Ma questa rivalutazione del proprio ruolo è al centro dell'azione degli stessi protagonisti coinvolti, gli editori, che, vedendo aumentare l'interesse per la loro funzione, avvertono l'esigenza di chiarirne alcuni aspetti e di restituirne una propria interpretazione. Un simile processo sembra abbia portato a un riconoscimento del prestigio dell'editore e dei suoi collaboratori e autori, che procede, però, su due binari paralleli.

Un ulteriore sguardo al ruolo della critica può aiutare a chiarire questo punto. L'interesse per la scrittura e per lo scrittore risale, per sua stessa natura, molto indietro nel tempo nell'ambito dello studio critico delle opere, così come l'indagine relativa al ruolo dell'autore in senso moderno si è andata affermando in modo sempre più rilevante con una decisiva rivalutazione critico-simbolica e accademica negli anni Sessanta del Novecento. Gli studi sul concetto di autore, peraltro, hanno concentrato inizialmente l'attenzione su figure e personalità specifiche, mentre il ruolo dell'editore viene riconosciuto solo dagli addetti ai lavori e non indagato in modo approfondito e sistematico come accadrà, invece, a partire da due decenni dopo.

Questo ritardo nell'interesse della critica rispetto alla dimensione editoriale non corrisponde a una totale assenza di interventi in merito. Ci sono stati anzi tentativi da parte degli editori, nonché sforzi soprattutto in ambito giornalistico, di mostrare l'importanza della loro posizione nelle modalità di accesso alla letteratura e nella diffusione della cultura. Inoltre, l'interesse che varie forme di governo hanno manifestato nel controllo del mercato editoriale indica chiaramente la centralità che le case editrici hanno nell'influenzare il pubblico e nel determinare l'orizzonte non solo della lettura, ma, in senso ampio, del pensiero. Tuttavia, l'esigenza che gli editori hanno progressivamente manifestato di partecipare attivamente e pubblicamente al dibattito sulle proprie finalità appare come il segno di una mancanza di riconoscimento, con il rischio di essere relegati alla nozione di meri esecutori materiali, privati di tutto quel processo creativo che interviene nella realizzazione di un libro.

In questo senso, il crescente interesse della critica e il rilievo attribuito a tutto l'universo editoriale nelle sue molteplici declinazioni, la diffusione di studi, non solo scientifici e specialistici, ma anche divulgativi e destinati a un pubblico ampio di non addetti ai lavori, la nascita e lo sviluppo di corsi universitari e privati dedicati esplicitamente alle professioni del mercato editoriale hanno determinato una riduzione sostanziale di quel divario che si era creato tra autore ed editore. A entrambe le figure è ormai attribuito uno status creativo e intellettuale ed è a entrambi affidato un merito decisivo nella realizzazione dell'oggetto-libro, nella definizione del suo valore e nella sua ricezione presso il lettore. Embrione di questa consacrazione, ormai compiuta, sono state, dunque, le forme espressive di autorappresentazione degli editori e il loro bisogno di vedere legittimata la propria posizione nel campo di produzione della cultura.

È importante capire, a questo punto, se i processi paralleli di consacrazione a cui sono stati soggetti arrivino a collocare sia l'autore collaboratore di una casa editrice, sia il suo proprietario o presidente all'interno della funzione Editore o se sussista una forma di differenziazione.

La discussione intorno al ruolo dell'Editore e alla sua corretta collocazione ha visto confrontarsi diverse prospettive che hanno un'espressione emblematica, se non sintomatica, nel dialogo a distanza

di Gian Carlo Ferretti con Gabriele Turi, prima, e con Cesare De Michelis, poi, risalenti rispettivamente agli inizi degli anni '90 e al 2017, tutti impegnati a stabilire la corretta interpretazione del termine e della sua funzione. Riportati entrambi in quella che Ferretti ha definito «una sorta di autobiografia intellettuale»⁴⁸, la divergenza di punti di vista tra i tre appare un'emblematica conferma dell'indefinitezza del ruolo dell'Editore. Mentre Turi propende nel riconoscere come «responsabilità primaria e specifica dell'editore [...] quella di compiere scelte definitive» e De Michelis tende invece a una distinzione tra «progetto culturale e letterario», demandabile ai collaboratori delle case editrici, e progetto «imprenditoriale [...] commerciale», prerogativa dell'editore in senso stretto, Ferretti non può fare a meno di osservare che «le cose sono più complicate di quanto Turi e De Michelis abbiano ritenuto»⁴⁹. Il critico pisano propende, infatti, per un'accezione più larga e inclusiva. I suoi lavori, fondamentali per lo studio della storia dell'editoria in Italia, pongono sullo stesso piano gli editori e alcuni collaboratori di case editrici, due su tutti Pavese e Vittorini, andando a sottolineare l'importanza e l'ampiezza di intervento della loro attività e delle loro finalità, più che la posizione di partenza, ovvero il punto da cui quell'attività si applica. Editori sono così coloro che svolgono operazioni di selezione, creazione e diffusione di un libro: in altre parole, le figure, come quelle dei due scrittori, tramite cui passa «quasi tutto l'iter einaudiano del libro, attraverso il lavoro redazionale e promozionale, l'attenzione ai testi e alle esigenze del lettore»⁵⁰. Nel definire Pavese come editore, Ferretti applica anche una distinzione rilevante rispetto a un altro importante attore del microcosmo einaudiano: Italo Calvino. Tra i due scrittori, in termini di attività svolta in Casa Einaudi, il critico disegna una precisa linea di demarcazione: il primo è un «coadiutore-interprete-realizzatore attivamente critico del progetto e della strategia di Giulio Einaudi»; il secondo è un «superconsulente con un importante ruolo progettuale e ampi margini decisionali, che lo distinguono comunque da un editore»⁵¹. Lo stesso Ferretti, tuttavia, riconosce un ulteriore elemento distintivo, questa volta tra il proprietario della casa e Pavese: «in Casa Einaudi c'è un editore-imprenditore che decide e che si occupa anche dei problemi finanziari e amministrativi, dei quali Vittorini e Pavese non si occupano, ma la gamma quasi completa di ruoli e mansioni editoriali da loro svolti [...] travalica decisamente i limiti della consulenza tipica di un letterato editore»⁵². Aspetto che ritorna sottilmente nell'intervista di Severino Cesari a Giulio Einaudi. Quest'ultimo, spiegando le diverse tipologie di riunioni che si tenevano in casa editrice, quelle del mercoledì di impronta redazionale-intellettuale, e quelle del giovedì a carattere amministrativo-commerciale, sottolinea come nelle seconde «si trattavano [...] le questioni che nelle riunioni dei consulenti non si devono trattare» e precisa che «non si deve parlare di tirature, di vendita, di mercato, quando un Cases, un Bobbio, un Calvino, un Mila, un Solmi, un Fossati si stanno appassionando a discutere di idee e libri»⁵³. Pur cercando di separare la dimensione del collaboratore-consulente rispetto a quella dell'editore, tuttavia, si avverte in Ferretti un'accezione più ampia della funzione editoriale e la possibilità di riconoscerla a figure diverse nell'universo di una casa editrice. De Michelis, invece, pone l'accento sulla responsabilità nel mestiere dell'editore, ovvero sulle ripercussioni molteplici e di diversa natura, sociale, economica, culturale, che le sue scelte possono avere non solo sulla comunità dei lettori ma anche su se stesso. La presa di posizione di De Michelis, presidente a partire dalla fine degli anni Sessanta della casa editrice Marsilio, evidenzia il maggior grado di rischio che l'editore, in quanto individuo e professionista, corre nella gestione di un'attività imprenditoriale e commerciale. La contrapposizione tra uno studioso, Ferretti, in passato impegnato personalmente nel mercato editoriale, ma al momento del suo intervento, esperto esterno ad esso, e un editore, De Michelis, inteso come presidente di una casa editrice, è a sua volta indicativa e utile per comprendere i piani su cui si realizza l'autorappresentazione degli editori.

⁴⁸ G. C. Ferretti, *Il marchio dell'editore*, Interlinea, Novara, 2019, p. 9.

⁴⁹ Ivi, p. 39.

⁵⁰ Ivi, p. 38.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ S. Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Einaudi, Torino, 1991.

La stessa difficoltà classificatoria si può ritrovare in Francia, quando nel 2008 Pascal Durand e Anthony Glinoyer osservano che la domanda «qu'est-ce qu'un éditeur?»⁵⁴, non sia stata, fino a quel momento, presa davvero sul serio; mentre nella prefazione al loro saggio, Hubert Nyssen⁵⁵, fondatore di Actes Sud, non può fare a meno di riconoscere nell'editore «l'une des figures les plus controversées de notre mutante époque»⁵⁶. Meno marcata rispetto all'Italia, ma ugualmente rilevante, la presenza di punti di vista in ogni caso non sovrapponibili tra gli studiosi dell'editoria e gli autoproclamati editori determina l'approccio della ricerca.

Il concetto di editore si fonda sostanzialmente su un'indagine che si dirama da una prospettiva interna, ovvero dallo sguardo di chi si esprime, che ci permette di indicare i principi distintivi tra le differenti visioni. Alle componenti esterne del commercio simbolico e alle caratteristiche operative di responsabilità e partecipazione a tutte le fasi di creazione del libro, si affianca, quindi, l'autodefinizione delle proprie prerogative, una sorta di sistema catalogante le cui regole di funzionamento sono percepibili solo dall'interno. Più che risolvere il dissidio tra chi è un editore e chi non può esserlo, dunque, l'intervento autoreferenziale aggiunge una duplice e proficua questione: chi sono gli editori per coloro che si proclamano tali e soprattutto perché scrivono di sé, da cui discende in terza istanza la necessità di capire come e cosa scrivono.

1.b.1.3. Chi sono gli editori per coloro che si proclamano tali? Che cosa intendiamo per memorialistica editoriale

L'esistenza di posizioni contrapposte e l'assenza di una modalità di discernimento precisa e costante inducono a ricercare quali possano essere le figure oggetto di analisi, definibili, dunque, come editori-autori. In questo senso, per evitare una banalizzazione del ruolo, non si è stabilito un procedimento aprioristico, una scelta tra una maggiore inclusività e un'impostazione più rigida, ma si è preferito ricorrere a uno studio dell'orizzonte professionale nella sua affermazione storico-sociale. Si pone all'inizio dell'analisi la necessità di comprendere in che modo un individuo possa definirsi editore. Per fare ciò, è stata importante la scelta di collocarsi all'interno del mercato editoriale e della sua evoluzione nel tempo, al fine di considerare i criteri di valore che permettono il suo funzionamento.

La scelta di accordare centralità al punto di vista, allo sguardo di coloro che si sono autodefiniti editori, percependosi contemporaneamente come autori, è sostenuta dal bisogno di una partecipazione al dibattito sulla professionalità. Si crea così una prima sovrapposizione delle finalità comunicative: l'editore-autobiografo è a tutti gli effetti un editore-autore⁵⁷. È attraverso una simile consapevolezza che possiamo approfondire il concetto di coscienza. Per comprendere quest'ultimo ci siamo affidati alla nozione di campo elaborata da Pierre Bourdieu⁵⁸.

⁵⁴ P. Durand – A. Glinoyer, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 17.

⁵⁵ Hubert Nyssen (Bruxelles 1925 – Paradou 2011). È stato uno scrittore ed editore francese di origini belghe. Nel 1978 fonda la casa editrice Actes Sud specializzata nella pubblicazione di opere e autori non francesi.

⁵⁶ Ivi, p. 9.

⁵⁷ Con “autore-editore” o “editore-autore” si vuole indicare le figure oggetto di analisi: gli individui che si sono proclamati editori scegliendo di scrivere della propria passata esperienza professionale. Si userà “autore-editore” quando si vorrà porre l'accento sulle scelte autoriali. Viceversa “editore-autore” sarà utilizzato per indicare l'importanza delle decisioni editoriali.

⁵⁸ Il concetto di “campo” è stato elaborato da Pierre Bourdieu nel corso di tutta la sua opera critica e speculativa. I risultati si trovano disseminati in tutti i suoi lavori più importanti che racchiudono una molteplicità di applicazioni e di domini. Per una sua definizione sintetica, chiara e accurata si rimanda al dizionario bourdieusiano curato da Gisèle Sapiro e ai riferimenti bibliografici lì riportati: G. Sapiro (ed.), *Dictionnaire International Bourdieu*, CNRS, Paris, 2020.

Se «nelle società complesse, per effetto della divisione del lavoro, le diverse attività umane tendono a organizzarsi come “campi di produzione” relativamente autonomi, caratterizzati da specifiche forme di funzionamento»⁵⁹, quando due funzioni produttive, variamente connesse da rapporti di interazione, vengono a coincidere, queste funzioni si dispongono in un sistema a quattro uscite come rappresentato nella tabella 1.

	Rispetto a ingerenze esterne al campo	Rispetto alla composizione interna del campo
Editore	Legittimità della funzione editoriale	Valorizzazione delle scelte delle singole case editrici
Autore	Legittimità a percepirsi in quanto autore	Valorizzazione delle scelte formali dei singoli testi

Tab. 1. Le disposizioni nel campo degli autori-editori

In primo luogo, ciascuno dei due ruoli, quello dell'Editore e quello dell'Autore, ricercherà la legittimazione del proprio rispettivo dominio e, quindi, il rispetto di «tradizioni, tecniche, gerarchie di “legittimità”, regole del gioco, problematiche, istituzioni»⁶⁰ che gli sono propri e che gli permettono di distinguersi da qualsiasi altro dominio esterno. Da una parte, ogni Editore cercherà di legittimare la sua funzione come necessaria forma di mediazione culturale, confrontandosi sempre con ingerenze esterne: dalla distinzione rispetto ad altri attori del mercato della carta stampata come tipografi e librai, si arriverà all'autonomia rispetto ai protagonisti del mondo finanziario alla fine del Novecento, fino all'idiosincrasia per forme tecnologiche che apparentemente rendono superflua la mediazione editoriale. Successivamente, ogni rappresentante della specifica funzione, dunque ogni editore, assumerà, nella sua ambizione al prestigio, una posizione caratterizzante in relazione a tutte le disposizioni degli altri editori operanti nello stesso spazio. Ogni editore-autore, dunque, consacrerà l'immagine della sua specifica casa editrice distinguendola dalle altre.

A questa prima sfera di senso, l'editore-autore affianca la sua posizione nel campo letterario, cercando di giustificare la scrittura letteraria, in senso lato, e la sua decisione di percepirsi in quanto autore. Qui sono, in primo luogo, la consacrazione della letteratura e, a un piano più alto, la consacrazione del libro come mezzo di trasmissione della conoscenza gli obiettivi ultimi della scrittura. All'interno di questa strategia discorsiva si collocano le scelte narrative e formali. Anche qui, ogni decisione ha valore di atto ed è il riflesso di una posizione all'interno di uno spazio relazionale. Ogni autore-editore, compiendo delle scelte formali e assumendo una specifica postura, si verrà distinguendo dagli altri autori-editori, *in primis*, e, successivamente, da altri autori in senso più largo. Da una parte, l'editore-autore cerca di giustificare il suo testo in quanto opera letteraria, dall'altra, cerca di distinguerlo rispetto ad altri testi per ottenere un riconoscimento.

Un'ulteriore precisazione si rivela utile ad affrontare la peculiarità della figura editoriale: l'attività collettiva di una casa editrice che determina la selezione delle opere, la loro presentazione e distribuzione è il risultato di una serie di istanze che costituiscono un microcosmo in cui agiscono figure differenti sulla base di traiettorie personali. In quel caso, non solo il campo esercita una pressione e una determinazione sulle scelte della casa editrice nel suo complesso, ma all'interno di ogni impresa editoriale le decisioni sono, a loro volta, la risultante di ulteriori rapporti di forza. Bisognerà, quindi, ricostruire la posizione della casa editrice nel suo insieme e, al contempo, la singolarità dell'esperienza dei diversi collaboratori.

Con questa operazione si confronterà il gesto di individualizzazione dell'editore che concentra su di sé, attraverso la scrittura, una pluralità di fattori. Spia, infatti, del distacco tra la storia editoriale e la costruzione mnemonica è la concentrazione sull'individuo che inevitabilmente si attua quando il

⁵⁹ A. Boschetti, *Introduzione* a P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo editoriale*, cit., p. 30.

⁶⁰ *Ibidem*.

microcosmo complesso e plurale di una casa editrice assume una forma scritta a partire dallo sguardo singolare del suo editore. La molteplicità di istanze che partecipano alla realizzazione dell'oggetto-libro si riduce in questo modo a un prisma unificante attraverso il quale riemergono gli eventi storici: è l'individuo a stabilire la selezione dei frammenti del passato e il modo in cui narrarli. La scrittura sarà, dunque, il risultato di uno sguardo retrospettivo che proviene da una figura fondata sulla coesistenza di persona, editore e autore.

Le figure oggetto di analisi rispondono così a un triplice prerequisito: un ruolo rilevante in tutto il processo di realizzazione del libro; un investimento di risorse personali, che modifica necessariamente la percezione del mercato ed è alla base della duplicità della propria esistenza di imprenditore culturale; un'autoconsapevolezza della propria funzione, riconosciuta, rivendicata, difesa e valorizzata rispetto ad altre funzioni dello spazio sociale.

Questa triplice prerogativa individua nella discorsività il principio di inclusione identitaria, la condivisione tra i diversi editori di uno stesso orizzonte di senso. In altre parole, la componente stessa dell'intervento da parte degli autori-editori diventa criterio dirimente, *principium individuationis* del campo d'azione, diritto di accesso al mercato nelle vesti di editore.

In una simile prospettiva, la "memorialistica editoriale" è un meccanismo di autodeterminazione dell'identità personale, professionale e autoriale.

1.b.2. La coscienza dell'autore: una moderna visione della scrittura e dello scrittore

Ora che abbiamo indicato nella partecipazione attiva dell'editore un principio di definizione della sua funzione, occorre approfondire gli aspetti legati al rapporto degli editori-autori con il campo letterario.

Anche la nascita della figura dell'autore in senso moderno, infatti, può essere ricondotta al processo di divisione del lavoro⁶¹. E anche il ruolo sociale dell'autore è assimilabile a un rapporto dinamico con la logica di mercato:

I rapporti che gli scrittori e gli artisti intrattengono con il mercato, il cui verdetto anonimo può determinare tra loro disparità senza precedenti, contribuiscono probabilmente a condizionare la rappresentazione ambivalente che essi si fanno del "grande pubblico", affascinante e disprezzato allo stesso tempo, all'interno del quale essi confondono il "borghese", schiavo delle volgari preoccupazioni degli affari, e il "popolo", votato ad attività abbruttenti. Tale duplice ambivalenza li rende inclini a formarsi un'immagine ambigua della loro posizione nello spazio sociale e della loro funzione sociale: ciò spiega la loro tendenza a compiere oscillazioni molto ampie in politica e, come permettono di verificare i numerosi cambiamenti di regime succedutisi tra gli anni trenta e ottanta dell'Ottocento, a essere calamitati dal polo del campo al momento più forte⁶².

Il sistema di rapporti di un autore, di fatto, riflette quello dell'editore. Il gioco di forze che permette di indicare se un individuo può essere definito editore si verifica anche per quanto riguarda gli autori:

La definizione più rigida e più ristretta dello scrittore (ecc.), che noi accettiamo oggi come scontata, è il prodotto di una lunga serie di esclusioni e di scomuniche rivolte a rifiutare il diritto di esistere in quanto scrittore degno di tal nome a ogni sorta di produttore che avrebbe potuto viverci come scrittore in base a una definizione più larga e più permissiva della professione⁶³.

⁶¹ A. Abbott, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1988.

⁶² P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 114-115.

⁶³ Ivi, p. 299.

Il raggiungimento dell'autonomia del campo letterario sembra segnato da una negazione esplicita del ricorso ai criteri economici in favore di una preminenza del giudizio estetico. Ciononostante, così come è avvenuto per il campo editoriale, i valori che stabiliscono la qualità di un'opera partecipano tutti, in modo più o meno rilevante, ai rapporti di forza che legittimano o relegano ai margini un autore e la sua concezione creativa. Questo vuol dire che un editore-autore accetta il sistema di funzionamento della letteratura: riconosce le caratteristiche esplicite dei generi letterari; ha come riferimento, da riprendere o rifiutare, gli accorgimenti stilistici e retorici; prende a modello altri autori, il loro stile e la loro poetica. Non solo: la sua conoscenza diretta e il suo coinvolgimento nella logica di mercato determinano le modalità di scrittura.

L'*habitus* dell'*homme double* si sovrappone a quell'immaginario che gli editori attribuiscono agli autori del proprio catalogo: se l'editore, infatti, «est d'autant plus important, puisqu'il lui appartient de créer non seulement la valeur marchande des œuvres mais aussi leur valeur symbolique»⁶⁴, nel momento in cui si assume la "responsabilità" della scrittura riconosce in se stesso un valore simbolico tipico della scrittura letteraria, o, quanto meno, presuppone, come finalità intrinseca al suo gesto, la ricerca di quel valore.

D'altro canto, «toute prise de parole implique la construction d'une image de soi»⁶⁵ e «chaque geste créateur mobilise, qu'il le veuille ou non, l'espace qui le rend possible»⁶⁶. Nel momento in cui l'editore, quindi, decide di scrivere di sé e si percepisce come autore, da un lato, mobilita l'insieme di tratti del proprio *habitus*, ovvero tutte quelle caratteristiche che compongono il suo modo di stare al mondo, la sua personalità, la sua attitudine rispetto alla realtà; dall'altro, prende posizione rispetto al sistema letterario, compie delle scelte in merito ai propri modelli, decide quali accorgimenti stilistici e formali adottare, stabilisce di quali contenuti parlare e individua, sulla base di questi elementi, a quale lettore rivolgersi. In questa ottica, per l'analisi di un testo afferente alla "memorialistica editoriale" non si potrà prescindere da una macro-distinzione: alla sua coscienza di editore si aggiunge la coscienza d'autore.

In virtù dello status di autore, bisognerà considerare un triplice approccio che consente il connubio socio-stilistico tra l'analisi testuale e l'analisi sociale, ovvero tra lo studio delle caratteristiche narratologiche e strutturali dei testi e l'insieme di istanze sociologiche a cui partecipano. In questa prospettiva si è individuata una composizione tripartita della disamina: in primo luogo, bisogna ricostruire la traiettoria dell'individuo, prendendo in considerazione la presenza o meno di altre opere, le decisioni stilistiche e quelle tematiche; in un secondo momento, è importante rivalutare il rapporto con il sistema dei generi letterari, in quanto inevitabile punto di confronto per stabilire le intenzioni autoriali: le caratteristiche specifiche di un genere possono essere accettate o rifiutate, stabilendo la posizione del singolo autore-editore rispetto a quel genere ed evidenziando l'eventuale interferenza di altri generi; infine, approfondiremo il rapporto con altri testi che rientrano nell'orizzonte della "memorialistica editoriale": il richiamo ad altri autori-editori può indicare la volontà di creare uno spazio di senso condiviso, in cui caratteristiche formali comuni possono diventare criteri utili a stabilire se un testo può rientrare tra le memorie editoriali. Così come il richiamo ad altri editori diventa archetipo legittimante di una funzione sociale, il legame con altri testi della stessa tipologia indica un'intenzione creativa ben precisa: individuare e creare attraverso rimandi espliciti uno spazio di scrittura a sé stante.

1.b.2.1. L'impegno etico come mezzo autoriale

Secondo un piano che procede parallelamente alla coscienza editoriale, anche nel caso di quella autoriale non si può prescindere dalla contestualizzazione storica degli autori e delle opere.

⁶⁴ G. Sapiro, *La sociologie de la littérature*, cit., p. 40.

⁶⁵ R. Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lusanne-Paris, 1999, p. 9.

⁶⁶ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 42.

Quando dichiara le ragioni che lo hanno spinto alla scrittura delle sue memorie e a riflettere sullo stile più adeguato alla sua operazione, Gaspero Barbera⁶⁷ esprime l'insieme dei suoi tratti personali e allo stesso tempo i suoi rapporti con la produzione letteraria del tempo. Nato nel 1818 a Torino, da una famiglia di commercianti, è proprio al commercio che si dedica in una prima fase del suo percorso professionale, indirizzandosi solo successivamente verso la tipografia. Trasferitosi nel 1840 a Firenze entra in contatto e comincia a lavorare per uno degli editori-tipografi più influenti del periodo, Felice Le Monnier. Da quest'ultimo si allontanerà nel 1854 fondando una prima tipografia in associazione con Celestino Bianchi e poi la propria casa editrice nel 1860, pronta a integrarsi, attraverso lo sviluppo tecnologico, l'impegno culturale, morale e politico, al nascente mercato unitario. La formazione professionale, valorizzata dall'attitudine al commercio, riaffiora immediatamente nelle sue memorie, che dichiarano finalità creative e stilistiche ben definite:

A me tipografo ed editore importa dichiarare che questa narrazione io l'ho fatta senza l'intenzione di esporla al pubblico. Parlando in famiglia, naturalmente vien fatto di non sfoggiare nella forma, e si sente viepiù il dovere di ubbidire alla verità per non ingannare i parenti; la qual cosa non solo sarebbe vituperevole, ma, anziché giovare, nocerebbe all'intento. Se però questi appunti riuscissero meno imperfetti di quello che il mio piccolo ingegno mi permette di sperare, e se da persona competente, estranea alla mia famiglia, fossero giudicati di qualche utilità ai miei concittadini, in questo sol caso, io approvarei che in una stampa modesta e a buon prezzo fossero pubblicati a beneficio di qualche istituzione caritatevole⁶⁸.

La retorica del *self-made man* e dell'impegno etico si impongono come le basi della narrazione. L'io perde un riferimento fisico unico e si allarga ad inglobare un'oggettività irraggiungibile: la professione di verità è sostenuta da un senso di utilità morale. Si avvertono le scelte di un individuo integrato al sistema di funzionamento della società borghese a cui partecipa con soddisfazione grazie ai risultati positivi della propria libera iniziativa imprenditoriale. Ritroviamo, però, nella sua scelta, la dipendenza stretta dal sistema letterario in cui scrive. L'appello alla verità e al principio educativo riflettono il carattere della memorialistica ottocentesca: l'io si dilata a emblema di un'identità collettiva, i valori morali sono assunti a guida e lo scopo della scrittura diventa la formazione dell'individuo. Entrambi i fini, quello del vero e quello morale, sono perseguibili in una scrittura piana, priva di sperimentalismo che certo non vuole «sfoggiare nella forma». L'autore insegue gli stessi scopi dell'editore: il profondo impegno nel realizzare un catalogo che valorizzi l'"alto ingegno" e l'operosità dei letterati si rispecchia nella ricerca di una scrittura che ambisce all'utilità e non al danno per i suoi lettori. All'intenzionalità autoriale Barbera incrocia i suoi modelli dove un ruolo di riguardo ricoprono le opere di Tommaseo:

sino ad oggi io ho sempre seguito con la mente e col cuore la vita e gli scritti di Niccolò Tommaseo, e posso dire di aver letto gran parte delle opere sue; e non solo letto, ma riletto più volte quasi tutto il *Dizionario dei Sinonimi*, l'*Educazione*, ristampata poi dal Le Monnier, la *Vita* del suo maestro Marinovich, e lo *Scritto biografico* su Giampietro Vieusseux e il suo tempo. Credo di aver letto tanto gli scritti del Tommaseo da acquistare qualche sua qualità o piuttosto difetto nel mio modo di scrivere, come accade a chi, anche non volendo, imita, perché sente come l'autore. Posso però dire che le opere del Tommaseo m'ispirarono sensi di umanità e di libertà, mi furono maestre del vivere, e mi formarono quel po' di gusto, che per avventura ho nelle lettere⁶⁹.

⁶⁷ Gaspero Barbera (Torino 1818 - Firenze 1880), fondatore nel 1854 dell'omonima casa editrice in società con Celestino Bianchi. Nel 1860 Bianchi abbandona l'impresa e la casa editrice rimarrà di proprietà del solo Barbera.

⁶⁸ G. Barbera, *Memorie di un editore*, Trabant, Brindisi, 2013, p. 15.

⁶⁹ Ivi, p. 24.

Il ricorso ai modelli sostiene le strategie stilistiche e dimostra il posizionamento, conscio e inconscio, dell'autore: «un positionnement ne fait donc pas que défendre une esthétique, il définit aussi, explicitement ou non, le type de qualification requise pour avoir l'autorité énonciative, disqualifiant par-là les écrivains contre lesquels il se constitue»⁷⁰. Un ulteriore fenomeno bisogna considerare per un quadro completo del sistema letterario italiano di quei decenni: la diffusione crescente del romanzo manifestava una propensione sempre più accentuata degli autori verso un successo prima di tutto commerciale. Anche gli scrittori in cui si può riscontrare una maggiore ricercatezza stilistica non rinunciano a perseguire quell'affermazione presso il pubblico che le nuove modalità produttive dell'industria e le differenti condizioni storico-sociali ormai permettono grazie al mercato unificato, alle migliori risorse tecnologiche in ambito produttivo, alla distribuzione e alla promozione dei libri. Per Barbera, invece, la ricerca di un pubblico ampio non corrisponde a un interesse commerciale, come si può riscontrare nei romanzieri italiani degli stessi decenni, – la scelta della pubblicazione postuma è in questo senso indicativa – ma nell'insistenza sul portato educativo della sua testimonianza che diventa il più immediato riscontro tra il fine ultimo della sua attività di editore e lo scopo primo della sua scrittura autobiografica. Come la “Collezione Diamante”, per sopperire a un vuoto dell'arte tipografica, offre al pubblico italiano in un'unica collezione i «più famosi Prosatori e Poeti antichi ed anche moderni»⁷¹, così il suo editore ripercorre l'arte e l'utilità della sua professione «a beneficio di qualche istituzione caritatevole». Un beneficio della sua operazione creativa che è confermato da Giovanni Mestica in risposta ai crucci espressivi barberiani:

ottimo è il suo divisamento, con cui intende di rimediare alla monotonia ch'Ella teme poter derivare al suo libro dalla natura del soggetto nella seconda parte [...] Così non solo potrà provvedere alla varietà, ma farà opera veramente compiuta, dando il ritratto intero della sua vita interiore ed estrinseca. L'Italia ha già avuto quello dell'artista, del letterato, del politico, dal Cellini, dall'Alfieri, dal D'Azeglio; da Lei avrà quello del tipografo; e non mica di un tipografo qualunque [...] La verità non perde mai le sue attrattive, massime quando è esposta in forma polita⁷².

Nell'apprezzamento alla struttura e allo stile scelti da Barbera per le sue memorie si ritrova l'intera consapevolezza dell'azione autoriale: i modelli autobiografici che si inseriscono come fonti consacranti la scelta di scrivere di sé; il legame tra impegno etico e testimonianza; l'appello cruciale alla verità, che «non perde mai le sue attrattive, massime quando è esposta in forma polita», principio strutturale della memorialistica ottocentesca e canale di accesso alla legittimità della scrittura.

Un ruolo privilegiato ricopre, dunque, la scelta del genere letterario, che esprime non solo una propensione inconscia ma l'intenzionalità creativa:

Si toute énonciation constitue un certain type d'action sur le monde dont la réussite implique un comportement adéquat de ses participants, les genres littéraires ne sauraient pas être considérés comme des “procédés” que l'auteur utiliserait comme bon lui semble pour faire passer diversement un “contenu” stable. Une œuvre ne fait pas que représenter un réel extérieur, elle définit un cadre d'activité qui est partie intégrante de l'univers de sens que tout à la fois elle présuppose et prétend imposer⁷³.

La scelta del genere letterario di riferimento non è casuale o arbitraria ma è relativa. La forma autobiografica per Barbera si rivela il mezzo più immediato per portare a termine le sue finalità. La memorialistica ottocentesca come espressione di un'identità collettiva non può che essere il principale riferimento per chi si propone di raggiungere didascalicamente un bene comune, che sia educativo su

⁷⁰ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 119.

⁷¹ G. Barbera, *memorie di un editore*, cit., p. 90.

⁷² Lettera di Giovanni Mestica a Gasparo Barbera, 24 aprile 1875, in Ivi, pp. 422-423.

⁷³ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 175.

un piano nazionale. Il romanzo, per le sue aspirazioni a un pubblico vasto e per l'ambizione a dilettarlo, "sfoggia" troppo nella forma e impedisce il raggiungimento di quel "vero" che, invece, la narrazione di sé, secondo l'autore, può perseguire. La memoria di Barbera esprime con chiarezza le prime due istanze dell'analisi che ci portano a declinare il concetto di postura autorial-editoriale. Se «la "posture" est la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire»⁷⁴, e se, quindi, per l'editore consiste nella difesa della propria funzione sociale e nel sostegno all'immagine della casa editrice, per l'editore-autobiografo il concetto si allarga alle scelte discorsive, che siano esplicite o implicite, consapevoli o inconsce, e che creano un'attività di inclusione o esclusione delle varie possibilità stilistiche. Attraverso la ricerca di soluzioni stilistico-formali alle difficoltà della composizione e nel tentativo di sfuggire a una resa esclusivamente documentaria della propria storia passata, si ravvede lo sforzo di Barbera di concepirsi in quanto autore e di delimitare i confini della propria coscienza autoriale.

1.b.2.2. Due autori-editori italiani alla prova del campo letterario degli anni Ottanta

Per comprendere la formazione di una coscienza autoriale particolarmente utili sono le esperienze di due dei maggiori editori italiani contemporanei. Utili perché, essendo già in possesso di un riconoscimento del loro "essere editori", nel gesto della scrittura mostrano la ricerca di un ulteriore piano di consacrazione che in precedenza non gli era attribuito: quello dell'autore appunto. Utili, altresì, per il diverso modo di coniugare la ricerca di questa coscienza autoriale pur scrivendo nello stesso periodo la propria memoria editoriale.

Bompiani⁷⁵ ed Einaudi⁷⁶, infatti, rivelano l'aspirazione a una consapevolezza d'autore che si declina secondo strategie estetiche differenti. Il primo, proveniente dalla provincia marchigiana e nato nel 1898, dopo esperienze in diverse case editrici milanesi, di grande rilievo quella presso Mondadori, fonda nel 1929 la propria attività. Diventando, negli anni Trenta, uno dei massimi esponenti del mondo editoriale italiano, matura nei decenni successivi anche velleità artistiche come scrittore di opere teatrali e nel 1973 scrive un primo libro in cui ripercorre parte della sua avventura editoriale. Circondatosi, inoltre, di importanti intellettuali manifesta un certo protagonismo nella gestione della propria casa editrice con iniziative e interventi che denotano una competenza non solo editoriale ma anche letteraria. All'incontro con gli anni Ottanta, Bompiani arriva, dunque, dopo aver partecipato alla cessione della sua casa editrice e con un bagaglio di libri di vario genere già pubblicati.

Diverso, invece, il percorso di Einaudi: nato una generazione dopo e da un influente esponente della politica, ha, fino a quel momento, partecipato al dibattito culturale attraverso le pubblicazioni della sua casa, interventi sulla propria attività in occasioni e circostanze diverse e, soprattutto, attraverso gli autori del catalogo e i suoi collaboratori. L'editore torinese non ha pubblicato altri libri e non sembra nutrire ambizioni letterarie in questo senso.

Ecco che Bompiani si percepisce già da diversi decenni come autore, mentre per Einaudi è la prima volta che si mette alla prova con una produzione scritta organica, finalizzata alla pubblicazione. Gli effetti di una simile distanza sono evidenti fin da subito nel loro differente approccio all'elemento metanarrativo. L'editore torinese manifesta un certo imbarazzo se non un'incertezza a proposito della sua scelta di scrivere e, delegando la responsabilità della decisione a terze parti, non è neanche sicuro di quale debbano essere il tema e lo scopo del suo libro:

⁷⁴ J. Meizoz, *Postures littéraires*, cit., p. 18.

⁷⁵ Valentino Bompiani (Ascoli Piceno 1898 - Milano 1992). Fonda nel 1929 a Milano la casa editrice omonima.

⁷⁶ Giulio Einaudi (Torino 1912 - Poggio Sommavilla 1999). Figlio di Luigi Einaudi, fonda nel 1933 la casa editrice omonima che sarà una delle più influenti e importanti esperienze editoriali italiane ed europee del Novecento.

«Scrivi, scrivi» mi sollecitano voci amiche. Ma è della mia attività che mi si chiede di parlare, o della mia persona, in relazione agli avvenimenti di cui sono stato testimone? Forse dell'una e dell'altra, della mia persona in quanto tutt'uno con la mia attività; se quest'ultima fosse stata diversa, il corso della mia vita, e l'interesse – ove ci fosse – per essa, sarebbe ovviamente diverso⁷⁷.

Il dubbio metanarrativo è esplicito e investe anche il possibile interesse che un simile libro potrebbe destare: in fondo, sembra dire Einaudi, la sua attività non è solo la componente che gode di maggior prestigio, rispetto alla sua persona, ma è anche l'aspetto che ha trasmesso prestigio alla sua vita, dato che, senza la casa editrice, forse anche l'interesse per la persona sarebbe diverso. Se il valore attribuito a Einaudi-editore è maggiore rispetto a quello di Einaudi-persona, è altrettanto rilevante che le due funzioni sono descritte come un «tutt'uno» inscindibile che salva così l'interesse del testo e legittima, seppur con molta manifesta modestia, il racconto.

Di tutt'altro tipo l'approccio di Bompiani. Qui la consapevolezza autoriale è esplicita e riconosciuta, al punto da stabilire anche le modalità di lettura dell'opera, espressione dell'ultima volontà dell'autore:

Questo è un libro postumo e tale resterebbe anche se uscisse prima che l'autore se ne sia andato. È postumo perché raccoglie cose del passato e perché chi l'ha scritto e ordinato sta alla ribalta di se stesso con le parole tirate fuori dalle viscere, a futura memoria. [...] A distanza di tanti anni, e a chiusura, presento anch'io la mia vita in porporina, sperando che il lettore mi assolva con altrettanta grazia⁷⁸.

L'autore si dichiara ed è cosciente dell'esistenza di un interlocutore, quel lettore a cui offre, in una rovesciata *captatio benevolentiae*, la chiave di lettura del testo. La maggiore consapevolezza del sistema letterario da parte di Bompiani lo guida nell'assunzione di responsabilità che manca invece a Einaudi. Anche la scelta della casa editrice presso cui pubblicare sembra insistere su questa differenza: Bompiani pubblica con il marchio Longanesi, negli anni Ottanta affidato alle attente cure e alle abilità manageriali di Mario Spagnol; Einaudi pubblica con il marchio Rizzoli, dove il decennio precedente è stato direttore lo stesso Spagnol, ma che negli anni Ottanta è già parte dell'omonimo gruppo editoriale, oltre ad aver attraversato importanti crisi finanziarie e ambigui coinvolgimenti politici. La Longanesi, peraltro, può contare su un prestigio accumulato negli anni di gestione del suo fondatore, durante i quali alla casa editrice è stata riconosciuta una notevole cura nella realizzazione tipografica e materiale dei libri. Rizzoli, invece, è espressione di un impero imprenditoriale avviato all'inizio del Novecento che ha dimostrato fin da subito una propensione verso il polo della grande produzione e del successo commerciale, evidente con gli investimenti nel mercato dei periodici e con il lancio di una grande collana universale nel 1949. Con la pubblicazione presso Longanesi, dunque, Bompiani esprime la ricerca, confermata dall'incipit di appello al lettore, di una legittimazione in quanto autore, non solo rispetto alla propria esperienza editoriale, ma anche in relazione alle scelte estetiche. Con la pubblicazione per i tipi di RCS Libri, Einaudi, che, per modestia espressa o per reale incertezza, dubita della legittimità della sua opera, sposta l'attenzione più sull'interesse per la propria vicenda personal-editoriale che sulla costruzione stilistica.

Anche il rapporto con il sistema letterario è all'insegna di scelte formali diverse per quanto proprio l'incipit mostri un'importante analogia. Entrambi, infatti, con il ricorso all'elemento metaletterario, rispondono più fedelmente ai principi del genere autobiografico. Importanti studi scientifici sull'autobiografia, inoltre, si vanno diffondendo in italiano proprio in quegli anni: la traduzione del *Pacte autobiographique* di Lejeune, uscito in francese nel 1975, viene pubblicata in Italia dal Mulino nel 1986. La conoscenza delle caratteristiche del genere è probabilmente nota a entrambi gli autori e la dipendenza da esse è esplicitata da elementi testuali e paratestuali.

⁷⁷ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano, 1988, p. 7.

⁷⁸ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, Longanesi, Milano, 1988, p. 7.

La ricerca di veridicità e di modestia, presente a più riprese nei testi, dichiara un atteggiamento finalizzato a entrare in un orizzonte interpretativo immediato per il lettore. Gli autori-editori si dimostrano così consapevoli della propria funzione: la scelta di un genere letterario esprime il desiderio di ricorrere alla letteratura. Anche quando dichiarano la loro distanza dal genere – Einaudi, ad esempio, dirà «questo libro non vuole essere la storia della casa editrice e neppure la storia di me: sono solo frammenti di memoria»⁷⁹ – si dimostrano dipendenti da un confronto con la pratica letteraria. Un processo che riflette il contesto in cui operano. La riflessione metaletteraria e il tentativo di scardinare, rifiutare e respingere la letteratura come forma codificata di espressione sono i referenti discorsivi della stagione culturale italiana degli anni Ottanta.

Il rapporto con il postmoderno⁸⁰, però, evidenzia la differente percezione degli autori. In Bompiani la ricerca di una scrittura più in linea con la produzione postmoderna si traduce con la propensione alla contaminazione di generi, modi, forme estetiche nonché con il ricorso al citazionismo e al tono ironico che pervade soprattutto la galleria di ritratti di editori della prima parte del libro. E nella suddivisione in diverse sezioni si avverte la più evidente contaminazione: alle biografie degli editori seguono, all'inizio della seconda parte, i momenti saggistici, per arrivare alle fasi di maggiore tendenza memorialistica fino a sfociare nell'intervista e negli elementi documentari.

Meno articolato lo svolgimento einaudiano dove la contaminazione è ridotta al minimo indispensabile tra memoria e saggio, mentre le citazioni sono gli strappi del tessuto attraverso cui far entrare, al bisogno, le voci autorevoli dei suoi collaboratori e dei suoi autori.

Il primo, dunque, ricorre ai gesti che ritiene funzionali a raggiungere un certo prestigio autoriale, dal momento che «il ne reste à l'auteur qu'à multiplier les gestes conjurateurs, à montrer à soi-même et au public les signes de sa légitimité. Ce qui implique l'exécution des gestes requis pour écrire comme il convient, eu égard au positionnement dont on se réclame dans le champ littéraire»⁸¹. Il secondo, invece, privo di importanti mezzi espressivi e più concentrato su una riqualificazione della propria persona all'indomani della peggiore crisi della sua casa, pur ammettendo un'incompatibilità con la funzione autoriale, decidendo di scrivere, tradisce una velleità artistica. Si affida, però, a norme formali più consolidate e rivela così una dipendenza dalle caratteristiche più tradizionali dei generi letterari.

1.b.2.3. La ricerca di uno spazio di scrittura: autori-editori modelli di autori-editori

Nella memorialistica editoriale dei primi due decenni del nuovo millennio, infine, si ritrova un più accentuato ed esplicito legame con la tradizione dei testi autobiografici di altri editori-autori.

Nato nel 1970, Marco Cassini fonda Minimum fax nel 1994, iniziando parallelamente un'intensa attività da curatore di antologie di racconti, come *Racconti al telefono: gli scrittori passeggiano sul filo*, *Shamrock: antologia della nuova letteratura irlandese* e *Burned children of America*, e scrivendo una monografia dedicata a Raymond Carver, autore rappresentativo della sua casa editrice. L'interesse per la letteratura statunitense contemporanea, per la forma breve e per la contaminazione

⁷⁹ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 189.

⁸⁰ Con “postmoderno” facciamo qui riferimento, in ambito italiano e nello spazio della letteratura, all'analisi critica di Alfonso Berardinelli che separa la vacuità della nozione dalla situazione storico-culturale che individua, Cfr. A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007. Per il concetto di “postmoderno come dominante culturale” rimandiamo, invece, alla sintetica analisi di Maria Rizzarelli e all'indagine di Raffaele Donnarumma, cfr. M. Rizzarelli, *Scritture per gli anni Ottanta*, in M. A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino, 2021; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014. Sull'immenso dibattito sviluppatosi a livello internazionale e che ha coinvolto una pluralità di tentativi analitici in diversi campi di studio intorno al concetto di “postmoderno” si rimanda alla lunga bibliografia in materia.

⁸¹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 122.

tra resoconto fattuale e narrazione nella produzione letteraria italiana degli anni zero si riflettono nel suo *Diario di un editore incorreggibile*⁸². Il racconto, presentato nelle spoglie ingannevoli di un diario, si frammenta seguendo i mesi dell'anno e l'accentramento del punto di vista sul narratore-autore ingloba sia la saggistica, sempre più improntata alla prima persona, come garante dell'esperienza e canale espressivo dei «meccanismi di identificazione emotiva»⁸³, sia la narrazione, dal momento che, «per una materia potenzialmente saggistica [...], questi libri [adottano] comunque forme narrative [...] non romanzesche»⁸⁴.

Componente imprescindibile appare qui la contaminazione su più livelli. Il citazionismo da testi sulla storia dell'editoria, dagli studi di Ferretti a quelli di Schiffrin, e da libri di altri editori si integra pienamente nella ricostruzione del passato personale: l'elemento prettamente soggettivo è un'assunzione di responsabilità, mentre il ricorso a scritti scientifici e testimonianze dirette diventa la garanzia di veridicità e affidabilità tradizionalmente attribuita al saggio. Mentre esperienza diretta e studio con pretese di imparzialità dialogano, è l'io-autoriale a determinarne la relazione. Su un'oscillazione tra citazionismo e contaminazione di generi letterari si instaura la postura formale del testo. Rilevante, in questa ottica, è la scelta della tipologia discorsiva, evidente già a livello paratestuale, con il titolo che dichiara la dipendenza dalla scrittura diaristica. Un'impostazione confermata anche da una bibliografia finale che assume il ruolo di "guida" «per riconoscere i santi» dell'autore e dove non sfuggono, tra i vari testi di storia dell'editoria e di impronta memorialistica riportati, importanti scritti autobiografici di altri editori: *Stet. An editor's life* autobiografia di Diana Athill cofondatrice con André Deutsch della casa editrice Allan Wingate; *Shakespeare and Company*, il *mémoire* di Sylvia Beach, prima editrice dell'*Ulisse* di Joyce, che racconta la sua esperienza editoriale; e poi, proprio *Frammenti di memoria* di Einaudi, *Via privata* e *Il mestiere dell'editore* di Bompiani.

Se, dunque, le scelte stilistiche, linguistiche e formali denotano l'*habitus* dell'autore, la sua posizione e il suo rapporto con il campo letterario italiano – con la diffusione estesa delle scritture autobiografiche o autofinzionali, con la personalizzazione progressiva della scrittura saggistica, con la contaminazione di diversi modi romanzeschi, con l'esigenza di coniugare la verificabilità fattuale con l'intensificazione soggettivistica – il richiamo diretto, esplicito e consapevole a scritture che abbiamo visto afferenti alla "memorialistica editoriale" indica una più esplicita intenzionalità ad appellarsi a una determinata tradizione espressiva, definendone così anche i rapporti interni. L'editore-autore, richiamandosi agli scritti di altri editori-autori, riattiva attraverso la sua memoria individuale e la sua esperienza personale quell'immaginario collettivo che si è cristallizzato intorno alla sua duplice funzione sociale.

Una simile operazione è stata ricercata dallo stesso Barbera in quello che può essere riconosciuto come l'atto fondativo di queste tipologie di scrittura. L'editore fiorentino, circa centotrenta anni prima di Cassini, si era già domandato se ci fossero altri editori da assumere a modello della propria scrittura: «conosce altro editore che abbia fatto un lavoro simile a quello che mi proporrei ora di fare?»⁸⁵. La ricerca di una tradizione che non sia solo figurale, fondata su un repertorio di personalità e personaggi in grado di congiungersi in un immaginario comune, ma che sia anche testuale attraversa quindi l'intero panorama della "memorialistica editoriale": da Barbera a Bompiani, da Einaudi a Cassini. Quest'ultimo si ritrova così un immenso repertorio di testi che non esita a recuperare sotto nuove spoglie: alle memorie di Bompiani ed Einaudi si affiancano esplicite citazioni del Calasso,

⁸² M. Cassini, *Refusi. Diario di un editore incorreggibile*, Laterza, Roma-Bari, 2008

⁸³ V. Baldi, *La saggistica letteraria del duemila*, in E. Zinato (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma, 2020

⁸⁴ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014

⁸⁵ Lettera di Gasparo Barbera a Giovanni Mestica, in G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 354.

autore-editore, modello sempre più radicato di autobiografo editoriale. Linee intertestuali che denunciano il cristallizzarsi di una coscienza autoriale.

Elemento che affiora con vesti diverse in Lepetit ma che conferma l'esigenza degli editori che scrivono di sé di concepirsi anche come autori. È sempre la riflessione metanarrativa la spia per individuare un piano interpretativo ulteriore. Anche qui, come in Einaudi, la responsabilità della scelta è delegata a terzi e arricchita di un carattere di introspezione che lega la persona alla scrittrice:

Mi hanno chiesto di raccontarla, ma non so da che parte cominciare, né che chiave usare. «Non credo all'ispirazione ma alla perseveranza», scriveva Anna Banti. Aveva ragione. Ci vuole una disciplina, scrivere ogni giorno per un certo tempo. Il tempo appunto ce l'ho, la disciplina no. Non l'ho mai avuta. Adesso tutti scrivono. [...] Che vorrà dire? Che tutti sono curiosi delle vite altrui o che scrivere è diventato un fatto alla portata di tutti? Però ho la sensazione che in questa epoca di comunicazione continua [...] la comunicazione, nel senso più profondo del termine, sia del tutto assente. Quando mi metto a scrivere, invece, mi sembra di essere spinta da un'urgenza di comunicare, anche se non so bene cosa⁸⁶.

Il rifiuto di responsabilità dipende inscindibilmente dalla scelta del genere letterario. L'autobiografia diventa garante del senso, il genere difende la possibilità di tramutarsi in testo da pubblicare, l'esigenza di comunicazione prevale sulla scrittura, la testimonianza sulla pratica di scrivere. Si lega così al filone testimoniale che aveva visto proliferare in Italia le narrazioni positive e documentarie degli anni duemila: dalla cesura di *Gomorra* si era instaurato un più profondo connubio tra saggismo e autobiografismo, ammantati entrambi di romanzesco. In quell'orizzonte si colloca la critica al sovrappollamento del mercato – «adesso tutti scrivono» – e la sua propensione alla chiarezza memorialistica: tratti caratteristici di uno stile che rispecchia a pieno la conformazione dei testi dell'estremo contemporaneo italiano. Concepirsi come autrice, attraverso scelte formali e meta-narrative, comporta la partecipazione all'universo letterario di cui si è parte.

Se, quindi, la consapevolezza di essere editori è segnata dal richiamo a figure archetipiche di riferimento, nonché a modalità passate del sistema editoriale – l'equilibrio tra cultura e commercio, la partecipazione diretta agli aspetti produttivi, il legame fruttuoso e immediato con gli autori, la ricerca costante di un'interlocuzione con il pubblico –, la consapevolezza di essere autori, o l'aspirazione a essere riconosciuti come tali, risiede nella creazione di un sistema di inclusione ed esclusione dei modelli e nell'intenzionalità delle scelte estetiche. Stabilendo il legame con gli scritti autobiografici di altri editori, con altri generi letterari, o con il sistema di scrittura dominante nel momento in cui si scrive, l'autore si appella a una tradizione letteraria di cui vuole far parte. Individuando delle specifiche finalità formali, come la scelta del genere, la contaminazione dei modi e degli stili, il citazionismo e l'intertestualità, l'autore-editore individua uno spazio espressivo confacente alla propria tipologia di scrittura.

Il riconoscimento della duplice coscienza autoriale-editoriale ci permette, infine, di stabilire il fondamento dell'analisi dei testi afferenti alla “memorialistica editoriale”:

L'œuvre n'est pas une représentation, un agencement de “contenus” qui permettrait d'“exprimer” de manière plus ou moins détournée, peines et joies, idéologies ou mentalités, bref quelque instance déjà là, elle n'est pas non plus un univers parallèle et autonome. Condition de l'énonciation, la paratopie de l'écrivain en est aussi le produit; c'est à travers elle que l'œuvre peut advenir, mais c'est aussi elle que cette œuvre doit construire dans son développement même. Énonciation foncièrement menacée, la littérature ne peut dissocier ses contenus de la légitimation du geste qui les pose, l'œuvre ne peut configurer un monde que si ce dernier est déchiré par le renvoi à l'espace qui rend possible sa propre énonciation⁸⁷.

⁸⁶ L. Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, Nottetempo, Milano, 2016, pp. 4-5.

⁸⁷ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., pp. 93-94.

Nel nostro caso questa impostazione assumerà un'imprescindibile duplicità: se l'opera di un autore-editore è inscindibile dall'universo letterario in cui si trova, essa lo è anche dallo spazio editoriale che rende, invece, possibile l'esistenza stessa dell'editore-autore che l'ha scritta.

1.c. Dalla conformazione del campo editoriale allo studio formale delle memorie editoriali

Ogni casa editrice occupa una posizione che ne determina le scelte e che cambia nel tempo a seconda delle condizioni generali in cui si trova ad operare. Le scelte passate della casa e la loro evoluzione in termini di ricezione del pubblico determinano l'impostazione del discorso dell'editore-autore in cui si riflette la sua posizione individuale e quella della sua casa al momento della scrittura.

Non solo le iniziative editoriali, dunque, ma anche la percezione progressiva da parte del pubblico stabiliscono il valore di una casa editrice. Al risultato, inevitabilmente relativo, del connubio tra le due istanze si ricollega l'autopercezione dell'editore-autore. Una struttura simile determina la stratificazione del processo di costruzione di un'immagine, ovvero la creazione di un marchio. L'editore-autore che ripercorre quel processo assimilerà le sue dinamiche: la scelta di un autore, l'investimento su una determinata letteratura o su un genere letterario, l'uso di risorse su un progetto dai contorni indefiniti, l'iniziativa di un collaboratore sono decisioni prese in considerazione dello stato coevo del campo. A quelle decisioni corrispondono le previsioni sulla possibile risposta da parte del pubblico. Il confronto tra le previsioni e le reali reazioni dei lettori contribuisce al formarsi di una specifica auto-percezione. Quest'ultima, a sua volta, per prendere forma in un testo scritto ipotizzerà nuovamente la risposta di un pubblico, diverso da quello a cui si era rivolto durante la prima fase, ma ugualmente eterogeneo e inserito in un sistema di relazioni. Le azioni pratiche che erano state intraprese in un primo momento dalla casa editrice, in considerazione dello spazio in cui si trovava, appaiono così mutate nell'aspetto e nella forma allo sguardo distante e consapevole dell'editore-autore che le recupera risemantizzandole alla luce dei nuovi rapporti di forza. Questo gesto di risemantizzazione è il viatico per la comprensione delle memorie degli editori: ci permette di capire come la reazione del pubblico abbia determinato la visione di un caso editoriale, come si sia evoluto il sistema di cui era parte e come si sia conformata la relazione personale di un individuo, protagonista di quel sistema, rispetto al suo sviluppo.

1.c.1. Criterio di valore e presa di posizione

Gli atti, che siano pratici o discorsivi, degli editori rivelano o dovrebbero rivelare un'omologia tra le posizioni della casa e quelle dell'editore-autore, dal momento che quest'ultimo immagina di proiettare una sua visione della letteratura e del mercato nelle sue pubblicazioni. Aspetto che, alla luce di quella pluralità che abbiamo visto essere alla base di ogni casa editrice, non è sempre e pienamente rispettato. Occorre capire quali siano le posizioni dominanti e quali le dominate, sia nel campo editoriale sia in quello letterario, quali sono i riferimenti, a quali criteri di valore si rivolge e perché, quali sono le finalità in relazione a quei riferimenti. Allo stesso tempo, occorre identificare il modo in cui tutto l'insieme di rapporti gerarchici subentra nel testo: una distinzione rispetto a una casa editrice o a un autore può generare una scelta formale differente, così come l'adesione a un principio compositivo mostra una maggiore propensione al polo della piccola o della grande distribuzione.

Sarà possibile in questo modo osservare analogie e differenze tra la disposizione della casa e quella dell'editore-autore. Se la prima all'inizio della sua attività è inevitabilmente una nuova-entrante alla ricerca di legittimazione, nel corso del tempo può subire una trasformazione che porterà alla sua consacrazione. L'editore-autore, che si trova a scrivere a distanza di un certo lasso di tempo rispetto agli eventi, racconta l'esperienza della sua casa editrice in un momento in cui essa è già stata modificata dal mercato, essendo stata consacrata o, al contrario, avendo terminato le sue

pubblicazioni. La casa editrice risponderà, quindi, a logiche differenti rispetto a quelle iniziali o a quelle risalenti ai fatti narrati. L'editore-autore scriverebbe così di un passato in cui la casa editrice era in via di consacrazione o all'apice del suo prestigio, ma in un momento in cui la consacrazione è già avvenuta o il prestigio si è già dileguato, generando una discrepanza tra le due posizioni in due diversi intervalli di tempo e soprattutto mostrando la distanza tra una percezione attuale e una percezione passata della casa.

Inoltre, non si potrà più prescindere da una distinzione tra la funzione dell'Editore e la funzione dell'Autore. Il grande prestigio simbolico di Einaudi-editore nel campo editoriale non corrisponde a un equivalente prestigio di Einaudi-autore nel campo letterario. Mentre il primo può far leva sull'apporto di importanti collaboratori che gli consentono inizialmente la possibilità di raccogliere un consistente riconoscimento, Einaudi-autore non tenta alcuno sperimentalismo formale e sembra privo della necessaria ricercatezza stilistica: puntando sul valore del suo nome editoriale, si rivolge più al grande pubblico che non al pubblico di intellettuali *high-brows* a cui guarda, invece, la sua casa editrice.

Anche le competenze professionali nell'uno o nell'altro dominio non coincidono. La diversa padronanza dei meccanismi, da un lato dell'editoria, dall'altro, della letteratura, genera un approccio differente dei singoli editori-autori alle due diverse aree con cui interagiscono e, conseguentemente, una gerarchizzazione dei risultati creativi. In particolare, è possibile individuare un duplice atteggiamento: la contaminazione tra criteri di valore autonomi ed eteronomi è accettata e, anzi, rivendicata negli aspetti che riguardano il carattere intellettuale dell'editore; mentre più marcata, per quanto sempre labile, appare la distanza tra la rivendicazione di un'autonomia della scrittura e le forze esterne del mercato nel caso di riflessioni specificamente autoriali.

Sarà, poi, il risultato di quella ricerca formale a stabilire la maggiore o minore qualità dei testi degli autori-editori. La "purezza" dell'editoria, ovvero l'idea dell'esistenza di uno spazio autonomo il cui funzionamento è stabilito solo da chi ne è parte e ne accetta i dogmi costitutivi, non corrisponde, dunque, alla "purezza" della letteratura. Esiste una percezione di autonomia che risponde a riferimenti diversi e ci restituisce il duplice piano di studio della "memorialistica editoriale": indagare gli autori-editori significa applicare uno stesso metodo a circostanze differenti.

1.c.2. L'analisi del discorso come strumento di indagine

Ogni presa di parola implica l'adozione di un punto di vista e la dimostrazione di un'immagine di sé:

À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi. Que l'image induite des façons de dire facilite, parfois même conditionne la bonne réalisation d'un projet, c'est ce que nul ne peut ignorer qu'à ses dépens⁸⁸.

Il sistema di rapporti di forza del campo si riflette nell'analisi del discorso. Se a un macro-livello le scelte editoriali rivelano la posizione di una casa editrice, le scelte testuali e formali dichiarano le disposizioni di un autore. Anche in questo caso il rapporto tra l'interno e l'esterno è costante: la scrittura e le sue modalità si riferiscono alle condizioni di enunciazione. È così che si viene delineando un doppio sistema, interno ed esterno, in rapporto dinamico e mai definitivo: uno sguardo sulla presentazione volontaria di sé, sulla costruzione di sé nel testo e sull'influenza delle circostanze extratestuali su quella stessa immagine ricostruita.

⁸⁸ R. Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lusane-Paris, 1999, p. 9.

1.c.2.1 Prese di posizione nel discorso di un editore

Nelle memorie di un autore-editore la presa di posizione discorsiva segue il suo duplice livello. Per l'editore si nota la propensione verso un universo mitizzante o verso un orizzonte pragmatico, individuando così la suddivisione del mercato:

La rappresentazione carismatica dei “grandi” mercanti o dei grandi editori come scopritori ispirati - che guidati dalla loro passione disinteressata e istintiva per un'opera hanno “fatto” il pittore o lo scrittore oppure gli hanno permesso di farsi sostenendolo nei momenti difficili, con la fiducia che avevano riposto in lui e liberandolo dalle preoccupazioni materiali - trasfigura funzioni reali: solo l'editore o il mercante può organizzare e razionalizzare la diffusione dell'opera, un'impresa considerevole [...] che presuppone una buona dose d'informazione [...] e notevoli mezzi materiali; solo lui può, fungendo da intermediario e da schermo, consentire al produttore di mantenere un'immagine ispirata e “disinteressata” della propria persona e della propria attività evitandogli il contatto con il mercato, e dispensandolo dai compiti, insieme ridicoli e demoralizzanti, legati alla promozione della propria opera⁸⁹.

La rappresentazione delle funzioni dell'editore al servizio degli autori, mostrata dalle memorie editoriali, rivela dunque pratiche concrete e reali. Esse, però, dichiarano fin da subito una propensione alla trasfigurazione simbolica: la diffusione dell'opera (attività pratica) diventa una prerogativa dell'Editore (funzione); la promozione di un autore di cui l'editore faticosamente si carica (attività pratica) assume le forme di una dedizione dell'editore stesso alla salvaguardia dell'ispirazione artistica (funzione). L'esclusività del gesto e la sua necessità attribuite entrambe all'editore gli conferiscono un significato ulteriore che rimanda ad attributi “mitici” e “innati”. L'editore, che si concepisce come un produttore e un industriale, rappresentandosi come un “visionario” ispirato, insiste su caratteri autonomi della propria funzione: reclama per sé la capacità interpretativa del valore di un'opera, presentandola come un'innata abilità di preveggenza, pur sapendo di contribuire in prima persona alla formazione di quello stesso valore, sempre ridiscusso in senso relativo. L'editore che, invece, ribadisce il carattere ibrido della propria funzione, rivendicando contemporaneamente un prestigio simbolico e un successo economico, manifesta una diversa posizione nello spazio: giustifica il ricorso a processi finanziari come criteri necessari al funzionamento del sistema.

A questa prima dimensione si intreccia quella più specificamente autoriale: un editore che si concepisce come scrittore avrà una determinata percezione del valore astratto insito nel concetto di Autore. Un valore stabilito da una serie di considerazioni che lui ha già compiuto in passato sulle figure pubblicate nel suo catalogo. Da questo insieme di circostanze emergono anche le sue scelte in quanto autore: aspetti che riguardano la composizione e la finalità del testo, dalla scelta linguistica a quella stilistica, fino a costruzioni formali che si rivelano più o meno aderenti al contesto culturale e letterario in cui agisce.

1.c.3. Dénouement di una vicenda e significato precostituito: la creazione autobiografica

Nella costruzione del quadro di indagine occorre, dunque, riconoscere lo schema compositivo dell'autore-editore. Il sistema qui adottato considera le scelte programmatiche come un atto pratico della scrittura che prende forma più che in un processo lineare in quello complesso della comunicazione capace di integrare autore, pubblico e supporto materiale:

La légitimation de l'œuvre n'est pas une sorte de consécration finale, improbable, qui vient attester sa valeur, elle organise l'ensemble du processus de constitution des œuvres en fonction

⁸⁹ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 237-238.

d'une anticipation de son mode de diffusion. Même dans ses travaux les plus solitaires l'écrivain doit sans cesse se situer par rapport aux normes de l'institution littéraire⁹⁰.

Cercheremo, quindi, di comprendere su quali basi si fondano le anticipazioni formulate dagli autori-editori sulla ricezione della propria opera: qual è il rapporto con l'interlocutore ideale, quali considerazioni si ricavano dal repertorio a cui attinge, quali scelte formali si possono, infine, desumere dalle precedenti riflessioni programmatiche.

Realtà fisica e psicologica dell'individuo, scelta di indagare la propria esperienza personale pregressa e volontà di riservare ampio spazio in quell'esperienza alla dimensione professionale sono tre linee di fuga che lo sguardo analitico dovrà seguire se «vorrà assumere il punto di vista dell'autore[-editore] (o di ogni altro agente) e comprenderlo» pur «con una comprensione assai diversa da quella di chi, nella pratica, occupa realmente il punto considerato»⁹¹. Acquisendo la condivisione del punto di vista come passaggio essenziale alla comprensione, bisognerà «ricostruire la situazione dell'autore[-editore] nello spazio delle posizioni costitutive del campo letterario». Nel nostro caso, bisogna considerare anche l'omologo campo editoriale, individuando così la «realtà fisica e psicologica dell'individuo», che chiarirà «il principio delle “scelte”»⁹². Gli editori-autori riservano ampio spazio alle ragioni che li hanno spinti a scrivere e uno spazio ancora più ampio al legame tra la loro condizione personal-professionale e le scelte compiute.

L'editore fiorentino Barbera si sofferma a lungo sul suo rapporto con il lavoro: un riferimento costante nel processo di maturazione personale. All'aiuto dei familiari intreccia una crescente consapevolezza dell'importanza dell'impegno:

Cominciavo ad essere savio e laborioso. Ero diligente a notare le mie impressioni intorno ai clienti, che via via visitavo; [...]; tanto che del mio zelo si mostrarono talvolta gelosi i compagni stessi di negozio, i quali, non potendo altro, tacciavano di affettate le mie espressioni epistolari, come quelle che mostravano che io bazzicava letterati, e che mi davo aria di superiorità intellettuale⁹³.

La laboriosità diventa il fondamento del progetto non solo della casa editrice, ma della stessa scrittura: nel punto di congiunzione tra esperienza pregressa, sua percezione attuale e sua esigenza narrativa si rivela l'immagine più prossima all'identità dell'autore-editore. Si confrontano i diversi fattori dell'*ethos* di un discorso. Un «*ethos prédiscursif*»⁹⁴ che porta Barbera a essere riconosciuto come uno dei primi editori italiani che ha partecipato al processo di unificazione del mercato; che ha sostenuto la libera e privata iniziativa come suo fondamento; che ha vissuto in prima persona l'ascesa della classe borghese, sostenendone i valori di operosità e “ingegno” imprenditoriale. Un «*ethos discursif (ethos montré)*»: il fine didascalico-educativo che porta l'autore a insistere sull'aspetto della laboriosità. Infine, un «*ethos dit, les fragments du texte où l'énonciateur évoque sa propre énonciation*»: la metanarrazione di Barbera ritorna sugli scopi e sui modi di scrittura, spiega la semplicità e l'assenza di espedienti artistici, dichiara ogni sua ambizione attraverso il testo, cerca in altre parole di esplicitare le scelte autorial-editoriali, disegnando così un quadro interpretativo preciso per il lettore. L'autore-editore vuole che quest'ultimo approvi la sua narrazione e, così facendo, legittimi la scrittura e, allo stesso tempo, le azioni editoriali che vi sono narrate. Un simile schema porta a incorporare insieme autore e lettore nel testo, «permettant la constitution [...] de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours»⁹⁵, e a riconoscere le scelte di

⁹⁰ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 35.

⁹¹ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 149.

⁹² Ibidem.

⁹³ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 31.

⁹⁴ Per la definizione dei diversi fattori che contribuiscono all'*ethos* di un autore cfr. R. Amossy, *Image de soi*, cit.; D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit.

⁹⁵ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 208.

posizione sia a livello esterno sia a livello formale, facendo emergere non solo l'identità ma anche la rappresentazione che se ne vuole dare.

1.c.3.1. Dall'identità tra autore, narratore e personaggio all'importanza della lettura

La finalità ultima degli autori-editori, l'ambizione alla verità, si appella a una realtà esterna e il racconto crea legami con un universo extratestuale, affermando la posizione privilegiata del lettore come giudice interpretativo. L'editore-autore, dal canto suo, è prima di tutto un iper-lettore, possiede una conoscenza più ampia dei meccanismi di funzionamento della produzione letteraria: ogni sua lettura è influenzata dall'insieme di fattori connaturati alla sua professione. Questi ultimi ritornano anche quando è lui stesso a tramutarsi in autore da leggere: se «è comunque il lettore a leggere il senso; è il lettore che garantisce o riconosce in un oggetto, luogo o evento una certa possibile leggibilità; è il lettore che deve attribuire significato a un sistema di segni, e poi decifrarlo», allora l'editore sa bene che nella sua metamorfosi in autore dovrà «essere in grado di riconoscere e decifrare il sistema sociale dei segni prima di metterli per iscritto»⁹⁶.

Se consideriamo l'importanza che la ricezione gioca nello strutturare un testo letterario, è centrale rilevare quanto essa possa incidere nell'opera di un individuo che professionalmente ha fatto della ricezione uno dei cardini della propria attività nonché uno dei nuclei di significato su cui maggiormente si è interrogato. La consapevolezza che gli editori hanno di doversi rivolgere a un pubblico di lettori aumenta il grado di influenza che la lettura stessa ha nel dar forma alla propria opera. Si realizza così la tirannia del pubblico all'interno di una visione. La "memoria editoriale" non sfugge all'idea che la ricezione possa essere il punto di fuga dell'analisi, secondo la rivisitazione che lo stesso Lejeune, sulla scorta delle intuizioni di Jauss, offre del suo metodo, relativamente all'autobiografia autoriale:

dans le *Pacte*, j'explique froidement que l'identité est une question de tout ou rien: une identité est ou n'est pas. Dans le "Pacte (bis)", j'adoucis les choses, je montre les ambiguïtés et transitions qui peuvent exister... Mais peut-être l'émission et la réception ne fonctionnent-elles pas pareil? Celui qui reçoit un message ambigu ne peut pas rester assis entre deux chaises! Presque toutes les autofictions sont lues, de facto, comme des autobiographies. En disant "une identité est, ou n'est pas", j'adoptais, très sagement, le point de vue du lecteur... C'est d'ailleurs le parti pris affiché au début du *Pacte*: tout analyser à partir de la réception⁹⁷.

La ricerca dell'identità di un autore-editore non può individuare una cesura netta in un testo: la sua presenza o meno sarà sancita in modo dialettico con un lettore "esperto" che riconosce i segni a cui si rimanda. Il lettore, dunque, dialoga non solo con gli aspetti testuali, ma anche con quelle proiezioni verso l'esterno che l'autore-editore compie attraverso i rinvii al catalogo. Ognuno di quegli elementi assume un significato in funzione della posizione dei singoli autori-editori e lettori: «il rapporto tra lo scrittore, 'reale', e il lettore, altrettanto 'reale', va, dunque, cercato nel testo, nella convinzione che "ogni definizione del nesso fra arte e società resta [...] astratta, se non rimanda all'individuazione dei metodi specifici necessari per intrattenere un rapporto con fruitori socialmente determinati"»⁹⁸. Un simile quadro rivela lo sforzo di trovare, da un lato, la presenza effettiva dei destinatari «nella genesi e nel destino della singola opera», dall'altro, per la natura ibrida di uno scrittore, di «accertare per quali vie il pubblico intervenga sulle strutture portanti dell'istituzione letteraria, determinandone le prospettive di svolgimento»⁹⁹.

⁹⁶ A. Manguel, *Una storia della lettura*, trad. it. G. Guadalupi, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 17.

⁹⁷ P. Lejeune, *Signes de vie*, cit, p. 25.

⁹⁸ A. Cadioli, *La ricezione*, Laterza, Roma-Bari, formato Ebook, 2015, pos. 217.

⁹⁹ V. Spinazzola, *Genesi letterari e successo editoriale*, in Id., *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano, 2010, p. 38.

La doppia valenza di questa analisi mostra fin da subito l'ulteriore dissociazione nella "memorialistica editoriale": la consapevolezza retrospettiva recupera l'insieme di reazioni nei confronti delle opere nel catalogo e utilizza quelle tipologie di lettura come mezzi per dare forma al tessuto testuale. Ecco che alcuni autori e alcuni testi prevalgono nella lotta per riemergere nella ricostruzione di un'immagine identitaria. In un secondo momento, l'editore-autore tenta di prevedere le possibili reazioni al suo testo e, qui, più che la consapevolezza è la scommessa sull'effetto distintivo delle scelte formali a guidare le prese di posizione autoriali.

1.c.4. La porte étroite¹⁰⁰: l'esigenza di verità e la costruzione di una forma letteraria

Nel rapporto tra fattori editoriali, autoriali e identitari si riconosce il significato del testo, le decisioni esplicite e consapevoli dialogano con lo spazio esterno,

così, da quella superficie che dovrebbe funzionare come un limpido cristallo e riportare a chi dice io - come ai suoi lettori - il riflesso preciso e particolareggiato della propria immagine, l'autobiografo non riuscirà mai ad allontanare del tutto la maledizione dell'artificio, dell'invenzione, delle "ragioni artistiche" che infestano, in un modo o nell'altro, le coordinate di movimento della macchina testuale¹⁰¹.

La veridicità è messa in dubbio dallo sguardo retrospettivo dell'autore-editore. La distanza determina il recupero dei fatti e la credibilità è compromessa dal gesto della selezione. I materiali accumulati si affollano nel repertorio mentale, non sono documenti neutri, ma oggetti utili alle esigenze presenti. Tutto si cristallizza all'interno della scrittura e si rigenera, da un lato, il significato precostituito che l'autore vuole dare al testo; dall'altro, l'inevitabile determinazione delle forze coinvolte che si mostrano nella postura autorial-editoriale. Nell'autore-editore è significativa l'esigenza di dare una forma letteraria alla propria ricostruzione autobiografica, conciliazione tra bisogno creativo e necessità reali che fanno emergere l'occulto principio che contrappone lo scavo introspettivo all'impulso appariscente dell'io mnemonico:

La vérité ne nous est pas donnée, l'autobiographie n'est pas de l'ordre du constat, notre rapport au temps ne peut advenir dans sa vérité que par la création d'un langage nouveau. Concilier l'exigence de vérité et l'invention d'une forme, voilà notre nouvelle frontière, la "porte étroite" qui fait de l'autobiographie une aventure exaltante et difficile, et non la sous-littérature répétitive ou la fiction honteuse que stigmatisent ceux qui n'ont jamais vraiment essayé¹⁰².

È così che Bompiani cerca di incorporare il lettore nella rete del testo: la professione di verità si sfalda, il passato si muove da un frammento all'altro, ognuno riconducibile al titolo di un libro, e il tentativo di mostrarsi in totale chiarezza rivela i sotterranei stratagemmi di un'immagine ricostruita:

tempo fa sono andato a visitare una scuola elementare e il direttore mi ha portato a vedere una grande carta geografica che i ragazzi avevano disegnato coi sassolini in uno spiazzo. Al posto dei nomi delle città, c'erano titoli di grandi libri: non Milano ma *I promessi sposi*; non Catania ma *I Malavoglia*; non Parma ma *La Certosa*... Quei bambini hanno tracciato il ritratto emblematico di un editore protagonista, della sua mappa mentale in cui l'azzurro dei mari, il bruno delle montagne e il verdino dei fiumi diventano segni di un altro alfabeto col quale l'editore riesce a dire e a dare il meglio di se stesso. Ora guardo i libri come si guarda, nel

¹⁰⁰ P. Lejeune, *Signes de vie*, cit., p. 214.

¹⁰¹ I. Tassi, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 9.

¹⁰² P. Lejeune, *Signes de vie*, cit., p. 214.

ricordo, un paesaggio amato e perduto, col senso in più che quel paesaggio è la vita stessa, illuminata nelle sue sorprese e nella sua ricchezza¹⁰³.

La personalizzazione della riflessione, la scelta biografica della prima parte si trasforma in piena narrazione del sé, introspezione delle ragioni della propria esistenza: evocazioni geografico-libresche diventano figurazione di un modo di essere editore, il procedimento tradisce l'ibridazione narrativa, non è l'io a svelarsi, ma una sua concrezione professionale. La verità, ingiustamente assodata, di una narrazione del sé è posta al servizio del reale progetto di scrittura: non identità individuale ma identità editoriale. La veridicità è compromessa, è puro elemento creativo utile a stabilire un rapporto di condivisione con il lettore: essa è assoggettata allo scopo, l'essere editore, in un momento in cui il suo riflesso reale in un orizzonte esterno al testo, ovvero l'importanza dell'attività editoriale, sembra progressivamente dileguarsi.

In più occasioni, anche Barbera torna sul rapporto tra la sua scrittura semplice e la sua professione di veridicità: tutta la credibilità è affidata alla chiarezza della narrazione, quasi insondabile principio di dipendenza diretta e reciproca. Ma in Barbera è evidente altresì la contaminazione tra lo sforzo mostrato e l'effetto straniante di una realtà ricostruita:

Poiché la mia vita un po' procellosa ebbe qui una sosta di alcuni mesi in campagna alla Badia di Fiesole, e io quindi ebbi occasione di raccogliermi tutto e di riflettere seriamente ai casi miei, anche nella narrazione credo di soffermarmi alquanto, e penso di non defraudare il lettore di alcune notizie, che potranno forse illeggiadrire il mio racconto, conservando nello stesso tempo qualche utile ricordo del tempo¹⁰⁴.

Contraddittorietà congenita della scelta di scrivere: il principio pedagogico si affievolisce quando il ricordo del tempo incontra il gusto del lettore. L'editore si riscopre improvvisamente anche autore e le scelte formali mutano al mutare della prospettiva: il principio didascalico non viene meno, ma la verità si arricchisce delle sfumature della narrazione, che necessariamente, potendo «forse illeggiadrire il [...] racconto», ledono la perfetta sovrapposizione tra scrittura e verità. Nella sua lettera programmatica a Giovanni Mestica, l'insistenza sulla verità nasconde la paura per una monotonia creativa e confessa il distacco tra principio ideale e atto pratico di scrivere:

il pensiero di riuscire uggioso mi scoraggisce, scoraggiato come sono già dalla mia infermità accresciuta. [...] è vero che io farò conto di narrare le cose mie ai miei nipoti senza burbanza [...] seppure avverrà che s'abbia bisogno d'importunarlo, lo avrei in animo di frammischiare alla bibliografia le cose famigliari, le tecniche, il commercio dei libri, i viaggi, le notizie di persone più notevoli da me conosciute, ed infine il poco bene e molto male che fanno i giornali¹⁰⁵.

Il rischio di «riuscire uggioso» compromette il legame diretto tra realtà e narrazione, ne pregiudica la resa testimoniale: autorizzato il «frammischiare» di multiformi aspetti della sua esperienza, si insinua nel testo la partecipazione creativa che intrattiene con la “nuda” verità un conflittuale rapporto. La veridicità si dilegua nel protagonismo autoriale, la monotonia rischiosa del catalogo si pone su un binario parallelo alla resa espressiva delle memorie: la storia bibliografica si distanzia sempre di più dal racconto dei ricordi. Un cruccio da manuale della *dissociation schizophrénique*¹⁰⁶ dell'autobiografia: il rivendicato principio di realtà, ovvero la resa neutra dei fatti, si scontra con l'ineludibile esigenza di creatività, il desiderio di non «riuscire uggioso». Una contraddizione che aleggia intorno alle ragioni della scrittura: se la vita di un editore sono le sue pubblicazioni, occorre

¹⁰³ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 104.

¹⁰⁴ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 50.

¹⁰⁵ Lettera di Gaspero Barbera a Giovanni Mestica, 16 aprile 1875, in Ivi, p. 354.

¹⁰⁶ P. Lejeune, *Signes de vie*, cit., p. 41.

domandarsi quale beneficio ulteriore, pur rivendicato dall'autore, può apportare un testo che si presenta fin da subito segnato dalla frammentazione e dall'inaffidabilità della distanza temporale. È l'orizzonte della finalità comunicativa a svelare l'incongruenza tra la professione di verità e la sua possibile applicazione. La realtà è inconsciamente rifiutata in favore dei bisogni del sé: è quest'ultimo il giudice occulto che si allontana dal noioso catalogo e organizza la propria immagine ricostruita, il simulacro feticcio che infine restituirà ai lettori.

Procedimento analogo coinvolge le velleità creative di Maurice Girodias, fondatore della casa editrice francese Olympia Press¹⁰⁷. Impegnato nel suo recupero fremente di materiali preparatori per una narrazione tanto più veritiera quanto più documentata, l'autore-editore non nega le sue ambizioni artistiche: lo sforzo di «honest re-examination»¹⁰⁸ incontra il più interessato gusto per il romanzesco, il desiderio di ricostruire in modo accurato gli anni della casa editrice non preclude alla ricerca di un successo di mercato per un libro che mostrerà aspetti nascosti del mondo intellettuale francese degli anni Quaranta e Cinquanta. La speranza che il suo libro «soit un grand succès de vente»¹⁰⁹ assorbe la ricerca della veridicità e la incorpora in un più orientato progetto autoriale: la partecipazione della persona-autore pregiudica irrimediabilmente il vero del racconto. La verità della narrazione nella “memorialistica editoriale” diventa, dunque, di per sé una presa di posizione: il suo rapporto con altre componenti testuali ed extratestuali ci offre il quadro in cui l'autore-editore cerca di collocare il suo lettore. La ricerca di veridicità non basta da sola a guidare la scrittura: la consapevolezza retrospettiva, la finalità espressiva, le circostanze e gli effetti della comunicazione impediscono di trattare la verità come scelta neutra, il suo valore al contrario diviene il punto di massima tensione tra le componenti esterne e quelle interne al testo. La professione di verità si macchia dell'accusa di artificiosità e mostra finalmente il vero volto dell'autore e del suo racconto: il patto di credibilità e affidabilità a cui ogni autobiografia si richiama è inevitabilmente compromesso, ma non la propensione a credere agli eventi. I richiami verso l'esterno sono il canale per raggiungere la sola credibilità possibile: è così che il lettore può ricostruire i legami superficiali e sotterranei a cui l'autore-editore lo rimanda. Quello che resta allora è il significato più profondo della contraddizione inevitabile tra credibilità e creatività: l'idea che seguendo le linee tracciate dai testi, che siano affidabili o meno, si possa ricostruire l'insieme di relazioni da cui quel testo stesso emerge e riconoscere così la realtà di un'esperienza ad un tempo individuale e collettiva.

1.c.5. La dissociation schizophrénique¹¹⁰: l'autobiografia come valore rivendicato e realtà rifiutata

Il paradosso insito nella costruzione autobiografica è quindi anche il canale di accesso alla sua più profonda comprensione. Non si tratta di un atteggiamento volutamente ingannevole ma di un punto di vista ben preciso che gli editori-autori hanno l'esigenza di far emergere:

¹⁰⁷ Maurice Girodias (Parigi 1919 – Parigi 1990). Il nome di battesimo era Maurice Kahane. Inizia a lavorare nel mondo editoriale presso la casa editrice fondata dal padre la Obelisk Press che aveva pubblicato opere di Lawrence Durrell, Henry Miller e James Joyce. Maurice Girodias fonda una sua prima casa editrice nel 1941 a Parigi, les Éditions du Chêne che viene presto acquisita da Hachette. Dopo la vendita delle Éditions du Chêne, Girodias fonda nel 1953 una nuova casa editrice, The Olympia Press specializzata nella pubblicazione in Francia di libri in lingua inglese spesso soggetti alla censura dei paesi anglosassoni. The Olympia Press sarà tra i primi editori francesi di Henry Miller, Samuel Beckett, Georges Bataille e Jean Genet. Pubblicherà, inoltre, in prima edizione mondiale nel 1955 *Lolita* di Nabokov che nel 1956 sarà censurata dal ministero dell'interno francese.

¹⁰⁸ Maurice Girodias à Samuel Beckett, 17 septembre 1986, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie, IMEC, Abbey d'Ardenne.

¹⁰⁹ Maurice Girodias à Hélène Bouvard, 7 décembre 1976, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie, IMEC, Abbey d'Ardenne.

¹¹⁰ P. Lejeune, *Signes de vie*, cit., p. 41.

Il existe deux attitudes diamétralement opposées face à la mémoire. Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'elle est une construction imaginaire, ne serait-ce que par le choix qu'elle effectue, sans parler de tout ce qu'elle invente. Cette construction, certains décident de l'observer (d'en fixer les traits avec précision, de réfléchir à son histoire, de la confronter à d'autres sources...). D'autres décident de la continuer. Certains freinent, d'autres accélèrent, et tous voient au bout de leur geste le fantôme de la vérité [...] à mes yeux, donc, mon correspondant [Jean-Marie Paise] décrit la fonction constante de la littérature et du mythe: proposer des formes "générales" qui aident les lecteurs à structurer leur identité. Mais rien ne dit qu'une autobiographie "authentique" doive se réduire à l'anecdote et à la contingence, et ne puisse, tout en s'attachant le plus scrupuleusement à la vérité, atteindre elle aussi à cette généralité. Rien ne dit non plus, en sens inverse, qu'une fiction exprime toujours, mieux que ne le ferait une autobiographie, la vérité individuelle profonde de son auteur: cette proposition est en effet ou improuvable [...] ou insignifiante [...]. Ce qui est ici frappant, c'est la dissociation schizophrénique entre l'autobiographie comme valeur (revendiquée) et comme réalité (refusée)¹¹¹.

In questa ottica si vuole indicare nel concetto di "postura autorial-editoriale" un atteggiamento che si definisce nel mutuo rapporto tra esteriorità della persona fisica e interiorità del testo e che inevitabilmente si autoalimenta: la scrittura autobiografica «non è in grado di offrire ai lettori nient'altro che un ibrido connubio narrativo di finzione, bugia, verità e verosimiglianza»¹¹².

L'editore Sommaruga¹¹³ si scinde autonomamente in due identità e restituisce al lettore un sé narrativo come risultato della propria visione attuale, in cui la distanza dagli eventi del passato assume gli incomprensibili quanto incontrovertibili tratti della garanzia di obiettività:

Ora, io tante volte chiamato in causa, con lodi e biasimi non sempre fondati, posso schiettamente dichiarare che guardo a quel periodo già tanto lontano, come se fosse stato vissuto da un Sommaruga diverso da me; e sul mio conto mi sento sereno e obiettivo come verso un estraneo. E vedo anche chiaro come molte cose, che oggi vengono magari lodate, furono il frutto di una grande inesperienza giovanile¹¹⁴.

Si affermano anche qui i principi della «dissociation schizophrénique»¹¹⁵ e il sé presente si distacca dall'informe magma di personalità passate. Si avverte il tentativo di creare un divario tra il personaggio del racconto e il suo narratore. La ricerca di un distacco è di per sé significativa e diventa garante di un'affidabilità che il coinvolgimento diretto non permetterebbe. Un gesto che individua anche il passaggio del tempo: lo sviluppo del soggetto crea una rifrazione dell'oggetto corrispondente all'identità, il tempo è il prisma che genera la manifestazione delle diverse personalità in momenti differenti del loro rapporto con l'esterno, nonché della loro paradossale condensazione nella forma finita della scrittura. Assumere il punto di vista del presente come unico veritiero esponente della storia corrisponde a differenziarsi da chi invece ritiene la vicinanza documentaria e storica una garanzia ben maggiore sulla veridicità. La freddezza professata da Sommaruga si viene

¹¹¹ Ivi, pp. 40-41.

¹¹² I. Tassi, *Specchi del possibile*, cit., p. 9.

¹¹³ Angelo Sommaruga (Milano 1857 – Milano 1941). Nel 1881, si trasferisce a Roma, dove fonda, insieme alla casa editrice, una nuova rivista quindicinale, «Cronaca bizantina». Rispetto alle riviste letterarie del tempo la «Bizantina» presentava alcune novità grafiche accattivanti. In seguito ad alcuni problemi giudiziari, Sommaruga si rifugia in Argentina. Stabilitosi a Buenos Aires rileva il giornale «La Patria italiana», fondato nel 1876 da Basilio Cittadini e insieme all'attività di editore svolge anche quella di mercante d'arte di pittori italiani conosciuti nelle precedenti esperienze.

¹¹⁴ A. Sommaruga, *Cronaca bizantina [1881 - 1885]. Note e ricordi*, Mondadori, Milano, 1941, pp. 16-17.

¹¹⁵ P. Lejeune, *Signes de vie*, cit., p. 41.

progressivamente affievolendo con una partecipazione più coinvolta nei fatti narrati, in cui l'intento auto-consacrante della propria funzione è ricorrente. Il rapporto con i critici, con gli autori, con gli altri editori ha determinato le varie deformazioni del soggetto, laddove il ricordo se ne appropria per indicare il successo, retrospettivamente connotato, delle scelte sommarughiane. Si crea, dunque, la distinzione tra l'autobiografia, come forma creativa che ambisce ad esprimere una verità, e la realtà, che non può emergere se non attraverso quello specifico cono di luce sulla vicenda che è la visione dell'autore: non il reale nella sua forma fattuale, ma il reale nelle fattezze più conformi alla narrazione di un individuo.

In Einaudi il processo dissociativo ostenta i tratti dell'introspezione e ricerca un connubio tra verità e narrazione, tra passato e presente, tra individuo e funzione sociale: «è della mia attività che mi si chiede di parlare o della mia persona, in relazione agli avvenimenti di cui sono stato testimone?»¹¹⁶. Ma più che una risoluzione definitiva del dissidio e del dubbio, è la negazione della conciliabilità tra storia e racconto, con la conseguente disgregazione del sé, che chiude, come una rivendicazione ossessiva, la sua narrazione retrospettiva: «questo libro non vuole essere la storia della casa editrice e neppure la storia di me: sono solo frammenti di memoria»¹¹⁷. Ineluttabile conciliabilità tra testimonianza e scrittura che si traduce nella paradossale inversione del patto di verosimiglianza che anche un editore-autore come Marco Cassini confessa in chiusura del suo *Diario*: «non ci sono terapie, non ci sono sintomi, non ci sono paure né tanto meno ci può essere alcuna certezza, se non questa: mi sto trasformando in un libro, e quel libro che sono io si sta trasformando a sua volta in un uomo»¹¹⁸. L'assenza di certezza fa confluire, lungo una stessa direttiva ma secondo versi contrapposti, la fisicità dell'individuo nell'artificialità del libro, e l'astrattezza del racconto nella concretezza della persona. Se l'individuo si fa racconto, esso si dissocia da se stesso, ammettendo la distanza tra storia e *fabula* che si potrà ricolmare solo nel momento in cui la ricezione di quello stesso libro potrà scorgervi al suo interno un uomo, risultato, in parte, dallo sguardo interpretante del lettore.

Un impulso alla separazione del sé in una molteplicità dialettica di possibilità espressivo-identitarie che si fonda sulla friabilità del terreno temporale su cui cresce la memoria e che anche Laura Lepetit, fondatrice della casa editrice La Tartaruga¹¹⁹, rivendica esplicitamente: «un bel giorno mi sono messa al computer e questa è la mia vita come me la ricordo io. [...] vorrei che altre scrivessero come ho fatto io. Senza preoccuparsi di dover dire qualcosa o dover tacere qualcos'altro, ma raccontando semplicemente quello che resta nel ricordo, lo scheletro portante di un'esistenza»¹²⁰. Il ricordo si afferma come principio esistenziale, il sé narrativo rivendica il suo ruolo primario nella definizione dell'identità e l'invito a narrare oltrepassa le pretese di veridicità in nome di un io demiurgico: non è impostura o falsificazione della realtà, ma rielaborazione del vissuto in una nuova coerente forma di vero. Velleità artistico-estetiche, scelte formali, profonde istanze identitarie, rivendicate o attribuite, svolte nell'evoluzione della propria vicenda, tentativo di recuperarle e rivisitarle attraverso il mutevole repertorio della memoria, immagini recondite o superficiali, sensazioni presenti che danno forma a quelle passate: tutto concorre a un dialogo, a metà tra consapevolezza e inconsapevolezza, tra la rivendicazione del possesso di un'unica verità, l'inaffidabilità del mondo non narrato e le implicazioni di un reale collettivo sulle rappresentazioni narrative individuali.

1.d. Dialogo tra storia dell'editoria, ecdotica e memoria editoriale

¹¹⁶ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 7.

¹¹⁷ Ivi, p. 189.

¹¹⁸ M. Cassini, *Refusi*, cit., p. 112.

¹¹⁹ Laura Lepetit (Roma 1932 – Poggio Murella 2021). Nel 1965 rileva con Annamaria Gandini e altri collaboratori la libreria Milano Libri e nel 1975 fonda la casa editrice La Tartaruga, che ha diretto fino al 1997.

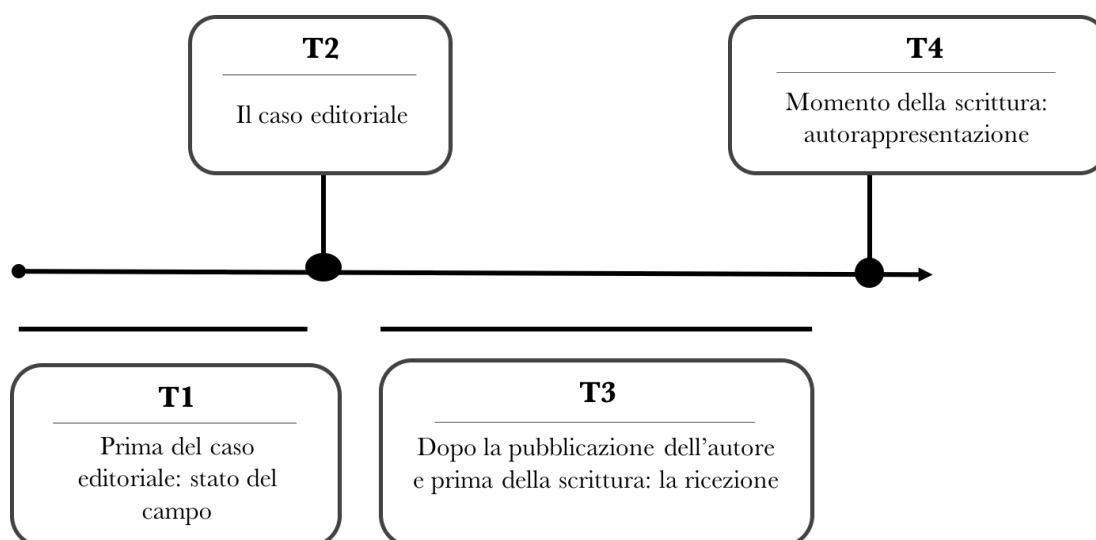
¹²⁰ L. Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, cit., p. 120.

Lo sguardo retrospettivo è sempre consapevole: una consapevolezza costruita e parziale. Il punto di osservazione della memoria non può, quindi, che fondarsi su questo principio costitutivo: l'atto mnemonico intrattiene un rapporto dialettico con la storia.

I fatti si deformano attraverso un prisma percettivo: se «l'ethos préalable est [...] étroitement lié à l'ethos discursif»¹²¹, l'esperienza pregressa di questi due responsabili della comunicazione interverrà nell'organizzazione testuale dei ricordi. Negli autori-editori la duplice natura enfatizza il grado partecipativo dell'immaginario: il lettore si confronterà con una percezione pregressa del nome in copertina, che corrisponde non solo alla rappresentazione della singolarità individuale ma anche alla rappresentazione collettiva di una funzione culturale e letteraria, assunte rispettivamente dal sé-editore-individuo e dal sé-casa editrice. L'autorappresentazione dell'editore-autore paga, quindi, il suo debito a quel percorso che attraversa la storia, rifiutandola e cristallizzandosi in una ricezione dialogica tra il sé e l'altro che dà vita all'identità mostrata.

L'importanza di una contestualizzazione storica, quindi, non solo dei testi individuati dall'analisi ma anche degli eventi narrati in questi testi è legata a stretto giro al concetto di evoluzione del campo.

«La storia del campo» è, infatti, «realmente irreversibile»¹²². Essa presenta «una forma di *cumulatività*»¹²³: gli stessi prodotti editoriali acquistano caratteristiche, mutano di forma e di percezione, cambiano di senso con il passare del tempo e a seconda delle interpretazioni che vi vengono applicate. Il valore e il senso di un libro rievocato in una memoria editoriale, al momento della scrittura, non saranno mai sovrapponibili al valore e al senso che quel libro aveva al momento della pubblicazione. Bisogna, dunque, tener conto della metamorfosi costante a cui si sottopongono, volenti o nolenti, marchio editoriale, oggetti-libri ed editori-autori. La loro evoluzione nel tempo è determinante nell'organizzazione testuale-mnemonica: l'affermarsi di una specifica tipologia interpretativa su un libro, ad esempio, partecipa a pieno titolo alla resa in forma scritta della sua vicenda editoriale. Al termine del processo evolutivo, le varie fasi che hanno partecipato al formarsi o al dissolversi di una percezione applicata al singolo volume, al marchio o all'editore si condensano e la sovrapposizione di un'identità plurale e multiforme dà vita a una precisa immagine del sé. La narrazione retrospettiva di un editore-autore è un'identità condensata e posticcia che può essere svelata indagando la storia degli eventi rievocati e confrontando la realtà storica con l'artificiosa costruzione dei ricordi. Per seguire il percorso di condensazione bisogna, dunque, prevedere una suddivisione in quattro fasi che possono essere così schematizzate:



Tab. 2. Fasi della memorialistica editoriale

¹²¹ R. Amossy, *Image de soi*, cit., p. 176.

¹²² P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 320.

¹²³ Ibidem.

Nella prima fase si analizza lo stato del campo che precede l'evento editoriale narrato nel testo: è finalizzata a comprendere lo spazio con il quale si relazionano le scelte dell'editore, il punto di riferimento per la casa editrice. Il mercato a cui Barbera si rivolge all'inizio della sua attività è un mercato frammentario, dove vari centri contribuiscono a diverso titolo alla produzione libraria e dove il rapporto tra editore e intellettuale è ambiguo. È uno spazio in cui si sta facendo largo sempre di più una centralità milanese, ma dove importanti figure contribuiscono in modo sostanziale al dibattito sul rapporto tra autori ed editori. Questo universo referenziale contribuisce a formare quel sostrato che la memoria, questa volta esperienziale, di Barbera prende necessariamente in considerazione. Le sue scelte partiranno da quel sostrato culturale.

In una seconda fase bisogna analizzare il caso editoriale in sé: gli aspetti che hanno portato ad esempio alla nascita della casa, alla pubblicazione di un determinato autore o libro, e ai motivi che vi sono dietro. È in questa seconda fase che sono più importanti i materiali d'archivio: ricostruire i motivi di un rifiuto o le ragioni dietro una pubblicazione, ristabilire il processo che porta dal testo al libro, determinare le fasi compositive sono tutti elementi che generano la formazione di un'identità del marchio. Rispetto alla prima fase si aggiunge qui un tassello ineludibile. Se in precedenza si analizzano le posizioni delle case editrici già presenti sul mercato, qui si analizza l'evento editoriale specifico alla luce delle scelte che lo hanno determinato.

Nella terza fase, invece, l'indagine si concentra sul tempo che intercorre tra l'evento narrato e la sua resa in forma scritta nella memoria editoriale. Qui si approfondisce la risposta del pubblico, la reazione dei lettori, il contributo collettivo nella costruzione dell'immagine di un editore, l'immaginario, quindi, che circonda opere, autori e marchio editoriale. Il successo che circonda le opere di Barbera assume caratteristiche ben precise in questa fase. Non è una formazione autonoma, indipendente e atemporale ma è ben segnata dalla storia a cui partecipa. Sintomatica in questo senso la risposta di Mestica alla celebre lettera programmatica di Barbera in cui l'editore chiede all'amico consigli su come procedere il suo racconto. Qui Mestica scrive:

il nome del Barbera è indissolubilmente congiunto con moltissime opere letterarie o nuove o rimesse in corso, che hanno giovato assai al buon gusto o al risorgimento d'Italia, o all'una cosa ed all'altra insieme. Nessuno meglio di Lei potrà far sapere ai presenti e ai futuri quanto abbia giovato o nociuto ai libri l'attualità politica in un tempo in cui, preparandosi e compiendosi questa grande epopea del risorgimento italiano, la letteratura era adoperata come mezzo per accelerare la rivoluzione e assicurarne i vantaggi: cosa che ha dato momentanea celebrità anche a libri che artisticamente considerati non potevano meritarsela¹²⁴.

La ricezione di Barbera in quanto uno degli editori che più hanno contribuito, attraverso la sua attività, al Risorgimento italiano lo rendono emblema dell'editoria impegnata. Una percezione che si va a sovrapporre alle due fasi precedenti assimilandole: la battaglia di posizioni che precede la nascita della casa e le scelte editoriali sono interpretabili ormai soltanto alla luce della ricezione successiva.

Un'ultima fase, infine, è quella coeva alla scrittura: qui si considera la posizione assunta dall'editore-autore attraverso il recupero di determinati momenti del suo passato e di quello della casa editrice. Si tenta, in altre parole, di stabilire perché l'editore-autore decide di recuperare alcuni scrittori del suo catalogo e non altri, perché alcune opere meritano di entrare a far parte della sua rappresentazione retrospettiva, in che modo l'immaginario costruito nella fase precedente, quella della ricezione, ha contribuito alla selezione dei casi meritevoli di diventare nuclei narrativi. In quest'ultima fase, Barbera è un editore affermato, su cui agisce il fermoimmagine dell'impegno civico e politico, oltre che della militanza a favore degli intellettuali. Il suo punto di vista è il risultato di un progressivo sovrapporsi delle fasi precedenti, è una conseguenza dell'irreversibile processo di formazione del marchio. Ora, mentre scrive, l'autore-editore si appropria dei passaggi del suo passato e, allo stesso tempo, subisce le condizioni del presente. La risultante della duplice forza diacronica e

¹²⁴ Lettera di Giovanni Mestica a Gaspero Barbera, 24 aprile 1875, in G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 423.

sincronica è la sua memoria di editore-autore. Il processo che ha portato alla formazione di un'editoria industriale in concomitanza con nuove forme di produzione, nonché con l'emergere di una classe sociale sempre più rilevante per il settore produttivo ed economico, si riflette sulla narrazione di Barbera, esponente della borghesia commerciale in ascesa. Il momento storico determina la percezione della funzione editoriale: l'editore fiorentino non mancherà mai di sottolineare la sua natura di produttore di beni simbolici, dimostrando, da un lato, il legame con la dimensione nazionale coinvolta nel processo di formazione dell'Unità; dall'altro, il legame con il quadro europeo di formazione di una classe borghese, focalizzata sull'aspetto produttivo; infine, apparirà influenzato a sua volta dall'evoluzione di teorie economiche che si affermano sul mercato editoriale e che, partendo dalla creazione di fiere del libro e arrivando fino alle proposte per un emporio nazionale, dimostrano l'importanza del ramo economico-commerciale non solo nella nuova professione ibrida ma anche nei futuri suoi prodotti.

1.d.1. Cronotopi editoriali

Certo è che l'elemento storico si intreccia inevitabilmente a quello geografico: la condizione di forte ascesa del mercato librario milanese nella seconda parte del XIX secolo ben si distacca da quella fiorentina a cui Barbera appartiene. Il suo sforzo di delineare un quadro complessivo dello stato del commercio librario in Italia mostra tutte le differenze dei diversi centri produttivi e testimonia anche in parte come la scelta di scrivere di sé di un esponente della neonata professione sia opera di un editore fiorentino di origini piemontesi e non di un editore milanese. La fisionomia dell'editoria milanese mostra quel crescente interesse per la grande produzione: alte tirature, un'ineguagliabile offerta di romanzi in termini quantitativi, la ricerca del gusto di un pubblico ampio da soddisfare, «un modello di editoria imprenditoriale rivolta al consumo sulla base del quale si determinava un'omogeneizzazione del mercato [...] in chiave giornalistico-letteraria»¹²⁵.

Diverse le circostanze a Firenze, dove appaiono esperienze desiderose di conciliare un impegno civile attraverso pubblicazioni socialmente utili e un impegno pedagogico con la produzione in ambito scolastico di editori come Le Monnier e Sansoni. Un ambiente determinante per le scelte editoriali di Barbera che influenza conseguentemente anche la sua scrittura: l'intento pedagogico pervade le sue memorie, la semplicità e la chiarezza riflettono quel momento storico dell'editoria fiorentina e il contesto che aveva determinato l'*habitus* della sua casa. Barbera cristallizza nella scrittura lo sviluppo del marchio editoriale. La ricezione si intreccia all'intensificarsi del progresso tecnologico, all'importanza ormai acquisita da Milano come principale centro letterario e artistico in generale, alla formazione dell'Unità: come un tempo e uno spazio determinati emergono nella scrittura, così la loro evoluzione, nel caso della memoria, riaffiora in qualità di principio strutturante l'organizzazione formale.

La partecipazione della storia subentra costantemente nelle pieghe dei testi autobiografici degli editori-autori e, partendo da Barbera, attraversa inevitabilmente l'intera esperienza della memorialistica editoriale.

1.d.2. Le scelte editoriali: azioni di militanza letteraria

Per comprendere in che modo le scelte editoriali, in senso stretto, si tramutano in scelte autorial-editoriali all'interno di un testo, particolarmente utile, per la loro perfetta concomitanza dell'anno di prima pubblicazione, può essere di nuovo l'approfondimento di due casi emblematici degli anni Ottanta del Novecento: Einaudi e Bompiani. Questi ultimi mostrano bene come scelte discorsive diverse rivelano la differente evoluzione nel tempo delle loro esperienze: nate quasi nello stesso periodo, le due case editrici si sono progressivamente distinte per le loro posizioni che, al momento

¹²⁵ A. Cadioli – G. Vigni, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità a oggi. Un profilo introduttivo*, Editrice Bibliografica, Milano, 2012, p. 25.

della scrittura delle memorie dei fondatori – sia *Il mestiere dell'editore* sia *Frammenti di memoria* vengono pubblicati per la prima volta nel 1988 – hanno acquisito una valenza diversa.

La scelta editoriale come azione concreta diventa così anche scelta narrativa. Il percorso di Einaudi attraverso la vicenda editoriale dei *Quaderni dal carcere* assume un valore ulteriore rispetto a quello che aveva nel momento in cui la collana dei testi gramsciani è stata pubblicata¹²⁶. L'autore-editore non rende conto del dettaglio storico, lo dà per assodato, la contestualizzazione è tutta esterna, la responsabilità di ricostruire la vicenda da un punto di vista documentario è del lettore: occorre attribuire un senso storico non solo alla figura di Gramsci e alla sua opera, all'importanza del suo pensiero, ma anche al momento del partito comunista in occasione della pubblicazione, alle circostanze di casa Einaudi in quella fase della sua storia e, infine, alla visione distanziata nel presente di questi fattori. In altre parole, il gesto di ricostruzione condivisa con il lettore diventa il richiamo a una memoria nazionale, a un passato storico, culturale e intellettuale comune, in un momento, però, in cui proprio quel passato sembra sempre più lontano e non tendente ad assumere i tratti dell'irriducibile *revenant*. Una scelta significativa a livello testuale che sottolinea la centralità della prospettiva storica. Le "Opere di Antonio Gramsci"¹²⁷ sono trasfigurazione di una postura editoriale che al momento della pubblicazione deve esprimere il carattere ideologicamente impegnato del collettivo einaudiano e una posizione di collaborazione con il PCI. Lo sviluppo del rapporto con il partito, alla luce della crisi ungherese di metà anni Cinquanta, ha portato a una riformulazione di quella contingenza ideologica che diventa, infine, sì la dimostrazione di un impegno civico, ma, in un certo senso, alternativo o differenziato dall'ortodossia partitica. Il quadro originario dell'iniziativa si modifica nel tempo e ognuno dei suoi risvolti richiede una ricontestualizzazione che, alla luce anche della ricezione di cui è stata oggetto, assume significati nuovi e impone diverse modalità per il suo recupero. Gramsci diventa così emblema dell'ideologia culturale einaudiana ma, allo stesso tempo, funzione espressiva della sua indipendenza. Inserire il caso del filosofo politico in momenti storici differenti richiede il confronto con il materiale documentario che ne permette la corretta interpretazione. La formazione di un patrimonio archetipico assimilato al marchio editoriale e alla persona dell'autore-editore prevale sullo sviluppo storico: si crea una distanza tra il sé passato e le circostanze in cui scrive e attraverso le crepe della materia espressiva si riconosce l'incongruenza tra atto legittimante, creatività mnemonica e il reale esteriore.

Un sistema stratificato investe anche Bompiani. Il caso editoriale complesso e variegato dell'*Americana* di Vittorini¹²⁸ rappresenta a tutti gli effetti un principio di sovrapposizione tra identità della casa e identità del suo fondatore. Il controverso e non sempre, per necessità, lineare rapporto con il regime, la relazione ambivalente con la censura e le inevitabili ricadute su un catalogo che

¹²⁶ Il mercato editoriale italiano del dopoguerra è caratterizzato da iniziative che appaiono fin da subito segnate da radicate linee ideologiche capaci di determinare l'azione culturale: un fenomeno alimentato dalle contrapposizioni che scaturiscono dalla guerra fredda. Alla pressione ideologica si affianca un'intensa attività di ricerca e di sperimentazione di case editrici nate nel periodo fascista come Einaudi e intenzionate ad allargare lo spettro delle riflessioni intellettuali. In un simile contesto, la pubblicazione degli scritti di Gramsci ha notevoli ripercussioni sul discorso culturale. «La prima edizione delle lettere, nel 1947, sono un grimaldello usato da Palmiro Togliatti per aprire le porte ai *Quaderni del carcere*, pubblicati tra 1949 e 1952 in 7 volumi, sempre da Einaudi per conto dei vertici del PCI, nell'edizione tematica a cura di Felice Platone: un criterio filologicamente eccezionale ma non privo di una sua logica [...] e, soprattutto, funzionale all'obiettivo di rendere i quaderni *subito* e *per tutti* accessibili, operativi, enzimatici» (Cfr. I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 151-152; per ulteriori approfondimenti sul caso Gramsci-Togliatti-Einaudi si rimanda alla ricca bibliografia riportata da Piazzoni nel suo saggio).

¹²⁷ Con la pubblicazione delle *Lettere dal carcere*, del 1947, si dà avvio all'edizione degli scritti di Gramsci, usciti in 8 volumi per iniziativa di Palmiro Togliatti e a cura di Felice Platone.

¹²⁸ L'antologia apparsa nel 1941, pubblicata da Bompiani e curata da Elio Vittorini che raccoglieva testi di alcuni tra i maggiori autori statunitensi non sempre conosciuti o diffusi in Italia fino ad allora.

ambiva, come quello einaudiano, alla partecipazione attiva al processo di cambiamento della cultura italiana trovano nel progetto vittoriniano un suo emblematico rappresentante. «La scoperta della letteratura americana da parte della cultura italiana»¹²⁹ è quadro referenziale in cui far convergere quel «monumento» del ««mito letterario» di un’America “dei letterati, calda di sanguini di popoli diversi, fumosa di ciminiere e irrigua di campi [...]” che “diventava un simbolo complesso di tutti i fermenti e le realtà contemporanee”»¹³⁰: ovvero *Americana*, pubblicata «tra i primi volumi della collana Bompiani “Pantheon”»¹³¹. È un’iniziativa che segna la ricezione della casa editrice milanese presso il pubblico italiano e si colloca a pieno titolo in quel controverso sistema di rapporti tra mondo editoriale e regime fascista. Ritirata subito «per l’intervento dell’ultimo ministro della Cultura Popolare»¹³², l’antologia diventerà, ciononostante, «un tassello necessario alla [...] azione mitopoietica» di Vittorini «negli anni del crepuscolo del regime, proponendosi come punto di riferimento per gli intellettuali della sua generazione, e oltre»¹³³. L’influenza di lunga durata dell’iniziativa si trasmette alla casa editrice. Il connubio tra Bompiani e Vittorini conciliato nella ricerca di nuove frontiere letterarie si configura come l’origine della stagione di consolidamento dell’editore. *Americana* corrisponde a un cambiamento decisivo nella traiettoria di Bompiani. È uno spostamento rispetto a quella condizione che aveva visto un rapporto ambivalente con il regime, che aveva censurato più di cento volumi della casa editrice, ma allo stesso tempo le aveva commissionato la traduzione del *Mein Kampf* hitleriano.

Per quanto variegato sia l’insieme di considerazioni che l’attività di Bompiani suscita negli anni del fascismo, l’apertura prospettica dell’antologia di Vittorini racchiude una maggiore carica consacrante. *Americana* allarga idealmente i confini di produzione dell’immaginario: se la norma è un rapporto altalenante con il regime, il senso sovversivo di quella strategia editoriale, prima censurata poi riapparsa sul mercato, si afferma come uno sconvolgimento dell’orizzonte d’attesa. La figura di Bompiani-imprenditore-culturale, che aveva pubblicato il *Mein Kampf*, si allontana dallo sfondo dell’industria costretta al collaborazionismo per la sopravvivenza e afferma una propria posizione identitaria, fondata sulla difesa dell’autonomia della cultura. La vastità dei fattori, contraddittori, problematici, dai labili confini, si riduce all’impresa che più sembra racchiudere in sé le caratteristiche necessarie a una lunga durata, le proprietà per radicarsi in un immaginario in formazione, la carica fattuale per superare l’obnubilante peso del tempo. Solo l’evento che corrisponde a queste caratteristiche si affermerà sulla superficie del racconto, poiché, mentre si radica nell’immaginario, scava i solchi identitari che la memoria, infine, percorre nel suo sforzo di appropriazione del passato. La congiuntura tra formazione di un marchio e concrezione di un sé si realizza così in Bompiani. La casa milanese si colora di pochi ma ben identificabili sfumature progettuali. L’impronta sprovvincializzante ha nella letteratura straniera la sua più oggettiva dimostrazione. Si afferma l’idea di una sorta di «strabismo»¹³⁴ all’interno del catalogo con «un occhio che guarda alle punte alte, rappresentate dai classici, soprattutto moderni, o addirittura dalla narrativa di ricerca, e l’altro alle testimonianze “di un tempo letterario”, che guarda ad autori di seconda categoria, ai nomi appunto di “cassetta”, di consumo»¹³⁵. Dalle due impressioni discende una mitologia del *brand* che diventa cruciale nella definizione di sé: l’assimilazione di Bompiani a «editore “artigiano”»¹³⁶. Ancora una volta è percepibile la capacità sintetizzante della ricezione: l’assottigliamento della varietà a pochi nuclei caratterizzanti. Sintesi della complessità, la terza fase

¹²⁹ V. Bompiani, *Il mestiere dell’editore*, cit., p. 119.

¹³⁰ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 117.

¹³¹ Ibidem.

¹³² V. Bompiani, *Il mestiere dell’editore*, cit., p. 120.

¹³³ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 118.

¹³⁴ A. Longoni, “Come i gatti sui tetti”: un percorso attraverso le collane letterarie del catalogo Bompiani (1929-1972), in L. Braida, *Valentino Bompiani*, cit., p. 78.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Cfr. L. Braida, *Valentino Bompiani*, cit.

di conformazione della memoria partecipa maggiormente e con una più marcata influenza alla stratificazione analitica del passato. La memoria di Bompiani è tutta raccolta su pilastri emblematici: espressione di chi può riemergere a distanza di tempo, l'*Americana* di Vittorini, e di chi cade nel reticente oblio colpevole, il *Mein Kampf*. La capacità di offrire un'immagine conforme allo stato interpretativo del lettore è il terreno privilegiato della scrittura. Artigianalità e impegno letterario si congiungono in un punto identitario che il pubblico conosce. Uno spazio rassicurante in cui stringere un patto di mutua accettazione: il lettore che ha permesso all'idea fondativa dell'*Americana* di concretizzarsi in oggetto rappresentativo incontra, infine, l'editore-autore che si serve della sua pratica immaginifica per definire un'ultima visione di sé. Il sé – individuale della persona, collettivo della casa editrice – si è formato attraverso la lettura. È quest'ultima che gli ha dato il suo aspetto presente ed è da essa che dipende il suo sguardo. Il sé attuale irrompe nella narrazione e, inevitabilmente, per indagare se stesso, non può prescindere dall'indagare la lettura, in quanto elemento cruciale nello sviluppo formativo della personalità.

1.d.3. L'oggetto libro come segno di identità

L'importanza della componente storica si riflette sulle considerazioni del libro come artefatto culturale. La sua connotazione in quanto oggetto ha individuato nell'analisi della fisicità un ulteriore aspetto attraverso il quale editori e case editrici assumono un'identità concreta nello spazio. La composizione e la produzione materiale dell'oggetto-libro è stata fin dalla nascita della stampa un canale di legittimazione dell'attività tipografica: «prima della pubblicità, della fotografia, del cinema, della televisione o di Internet, il visual design si manifesta in Occidente con la stampa tipografica, parallelamente al delinarsi di nuove condizioni di produzione e consumo»¹³⁷. La cura dedicata alla tipologia della carta, la riflessione sempre più ampia sul supporto, l'attenzione alla grafica, all'impaginazione, alla presentazione al pubblico e alla scelta dei caratteri appaiono inizialmente la principale prerogativa del tipografo e quella attraverso cui la sua arte maggiormente può esprimersi:

il tipografo del XV e XVI secolo diventa un medium importante: è lui l'elemento di trasmissione e diffusione della conoscenza del suo tempo, e avvertendo l'influenza del ruolo nella società si trasforma in punto di riferimento per intellettuali, scrittori e scienziati [...]. L'evoluzione della figura del tipografo, che per decenni e addirittura per secoli sarà associata a quella dell'editore, impone insieme all'incremento produttivo la ridefinizione delle competenze, generando comparti e figure specializzate¹³⁸.

Una considerazione assorbita dall'editore moderno che riconoscerà sempre di più la capacità del libro di conformarsi a un'immagine ben precisa, destinata a sua volta a un delineato pubblico di lettori, attraverso la sua rappresentazione esterna:

la presentazione esterna del libro, la sua denominazione ufficiale, il suo "volto", cioè, insomma, che viene collocato a riempire i suoi spazi vuoti ed esposti e che, attraverso un più o meno abile incrocio di parole e immagini, è destinato a suscitare l'interesse del pubblico reale e potenziale e a determinarne la fortuna o l'insuccesso sul mercato è dunque il risultato [...] della volontà del "dominus" di quegli spazi e delle capacità professionali dei tecnici realizzatori materiali di scritte e immagini¹³⁹.

¹³⁷ R. Falcinelli, *Critica portatile al Visual Design. Da Gutenberg ai social network*, Einaudi, Torino, 2014.

¹³⁸ F. Achilli, *Fare grafica editoriale. Progettare il libro: storia, teorie, tecniche e processi*, Editrice Bibliografica, Milano, 2020, p. 15.

¹³⁹ A. Colonetti - A. Rauch - G. Tortorelli - S. Vezzali (a cura di), *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Grafis, Bologna, 1989.

La scelta di grande o piccolo formato, che sfocerà nella rivoluzione dei tascabili al momento della nascita di un nuovo pubblico di lettori con esigenze nuove che richiedevano supporti meno ingombranti, leggeri e comodi, manifesta tutto il portato simbolico-economico dei prodotti del nuovo settore industriale:

il tascabile quale noi lo conosciamo vide la luce [...] nell'epoca vittoriana, quando in Inghilterra nacquerò anche le associazioni degli editori e dei librai, le prime agenzie di distribuzione, la Società degli Autori, e il sistema di pagamento calcolato come percentuale sulle vendite. [...] Il libro era diventato un oggetto meno aristocratico, meno proibitivo, meno superbo. Come il suo lettore, mostrava quella tipica eleganza borghese che non era ostentazione di sfarzo ma buon gusto¹⁴⁰.

L'evoluzione delle tecniche di stampa si ripercuote, poi, sulla composizione grafica: l'oggetto-libro si apre alle sperimentazioni, diventa il mezzo di confronto tra più figure, l'autore partecipa alla composizione fisica del libro, attraverso la presentazione visiva ricerca determinati effetti sul pubblico, che sia ancora da formare o che sia già consolidato. L'arte della composizione del libro acquista caratteri ben riconoscibili grazie anche allo sviluppo di una nuova forma produttiva che viene teorizzata proprio a metà dell'Ottocento: il design¹⁴¹. La rivoluzione della modernità lo sviluppo del design e delle tecniche industriali procedono di pari passo con l'evoluzione del mercato librario e con la nascita del campo editoriale¹⁴². Una congiuntura che si riflette immediatamente nei protagonisti di quest'ultimo: lo studio della presentazione materiale del libro si rivela la prima e indiscussa prerogativa artistica del tipografo-editore. Eredità di un passato professionale da cui cerca il distacco, la composizione grafica resta elemento prevalente nei discorsi dell'editore, convinto sostenitore della sua esclusiva competenza su un passaggio produttivo.

Persino l'evoluzione e lo studio in costante crescita dei caratteri tipografici e dei loro disegni dimostra il legame imprescindibile con la storia: il successo o meno di un carattere, la sua rappresentazione collettiva, la sua percezione a distanza di anni ed eventualmente un suo revival sono aspetti indicativi di uno stato dell'editoria e diventano a loro volta nelle memorie degli editori-autori elementi di riflessione. La scelta di una copertina o di un carattere, di un tipo di carta o di un formato è ricorrente nella memorialistica editoriale e rappresenta un elemento di auto-definizione identitaria che ricopre lo stesso valore di quello rappresentato dall'atto della selezione dei testi.

Se in editori italiani e francesi di fine Ottocento questo aspetto mostra i tratti di un incontro tra gesto intellettuale e operazione meccanica, alla fine del Novecento si presenta non solo come elemento identitario, ma come repertorio archetipico comune, terreno di confronto su cui innestare i processi di inclusione o esclusione di individui dalla funzione Editore.

Einaudi ritorna sulla composizione del libro con l'insistenza di chi lungo tutto il proprio percorso in editoria vi aveva partecipato in prima persona: competenza del settore e consapevolezza di avere una prerogativa in questo spazio di pratiche concrete si congiungono nella sua visione retrospettiva, diventando punto inevitabile di autorappresentazione:

Un punto essenziale per la riuscita di un libro è la legatura. C'era da impazzire quando i primi volumi rilegati si imbarcavano. Solo dopo una lunga esperienza di colle, cartoni e tele, si riuscì ad arrivare a una produzione di massa di libri rilegati in ottime condizioni. Dunque carta e legatura. Ma sarei stolto se non considerassi come parte essenziale della forma del libro, i caratteri, l'impaginazione, l'inchiostro, la stampa; non solo, ma anche i titoli correnti, che orientano il lettore sugli argomenti trattati, gli indici analitici e gli indici dei nomi, tutti elementi che concorrono a rendere un libro di studio utilizzabile nel modo più proficuo. La

¹⁴⁰ A. Manguel, *Una storia della lettura*, cit., pp. 125-126.

¹⁴¹ Cfr. R. Falcinelli, *Critica portatile al Visual Design*, cit.

¹⁴² Cfr. Ibidem; F. Achilli, *Fare grafica editoriale*, cit.; S. Conrad, *Verso il mondo moderno*, trad. it. di A. La Rocca, Einaudi, Torino, 2022.

forma esterna del libro deve essere in sintonia col contenuto, deve essere un richiamo all'intelligenza del lettore. Un richiamo discreto che non deve offendere il lettore quando questi abbia il libro sul suo tavolo di lavoro, nello scaffale, o ne faccia il suo *livre de chevet*. Nella mia biblioteca personale ho cercato di eliminare, a meno siano indispensabili, i libri con una presentazione indiscreta, direi rumorosa, che in genere va di pari passo a contenuti modesti¹⁴³.

La presenza materiale del libro per l'editore torinese risale a un piacere atavico, con gli elementi indefiniti di una mitica predestinazione: «all'inizio il mio interesse per il libro più che dalla lettura era determinato dal piacere del contatto fisico»¹⁴⁴. Alla fisicità si lega quel peculiare interesse per la grafica che sarebbe diventata oggetto di culto per lettori capaci di riconoscere il marchio dello struzzo su copertine che cambiano sempre forma, aspetto e colori, costituendo un panorama ad un tempo eterogeneo e riconoscibile. Un repertorio di schemi grafici e di immagini che emerge costantemente nella narrazione dell'editore-autore e si configura come il ponte tra l'interno del testo e l'esterno del catalogo: «per raggiungere un giusto equilibrio tra forma e contenuto, mi sono valso della collaborazione di tipografi e di grafici. Ricordo un tipografo di grandissima qualità, raffinato, il Frassinelli. Col suo aiuto venne impostata la copertina dei "Saggi"»¹⁴⁵.

Ma la composizione dell'oggetto-libro ci permette anche un'ultima considerazione sulla storia dell'editoria: i volumi pubblicati in collane diverse e in momenti diversi rappresentano una delle principali manifestazioni dell'intervento editoriale diretto. Processo di autoriconoscimento e disegno di una prerogativa diventano principi compositivi: l'appello a una consapevolezza comune restituisce il gesto di una costatazione identitaria. È così che in Einaudi ogni momento riaffiorante nel ricordo corrisponde a scelte precise di composizione dei volumi e la complessità nel reperire la carta nel dopoguerra diventa l'anello di congiunzione di una memoria individuale con una collettiva:

Ricordo un episodio degli inizi degli anni '50 quando ancora la carta buona scarseggiava. Mi si offrì una grossa partita di carta di pura cellulosa di importazione sovietica, un treno completo. Quando il treno arrivò in dogana l'allora ministro del Commercio estero pensò si trattasse di un finanziamento sotto forma di carta fatto dai russi per favorire una casa editrice considerata di sinistra. In realtà non solo la carta fu pagata, ma ebbi anche la sorpresa di vedermela arrivare in rotoli, adatti a stampare grandi tirature di giornali e riviste, ma non libri a tirature limitate. Dovetti pertanto sostenere una spesa ulteriore per sbobinare i rotoli e tagliare la carta. In compenso la qualità era ottima come può constatare chiunque possieda libri pubblicati da Einaudi intorno ai primi anni cinquanta¹⁴⁶.

Ogni elemento crea una cornice che si rivela il repertorio mnemonico del tempo individuale: alla fine l'oggetto-libro viene a coincidere con l'immagine di sé che l'autore-editore sta ricostruendo, l'individuo lo riporta come parte integrante della sua personalità, tutto l'insieme di istanze collettive si condensa nella rivisitazione del sé. Lo spazio complessivo è disegnato da un punto di vista retrospettivo e trasposto in un nuovo orizzonte di senso: la lontananza vuole essere ricucita in quell'oggetto-libro, che il lettore potrà ritrovare nei volumi Einaudi degli anni Cinquanta, unici testimoni superstiti di un'intera stagione dell'editoria e del suo valore nella costruzione identitaria dell'individuo-editore.

La composizione del libro, nei suoi tratti materiali, produttivi, grafici, paratestuali avrà la duplice responsabilità di essere un nitido sguardo sulle ragioni dietro le scelte di ogni editore: da un lato, l'espressione diacronica dell'evoluzione dei testi testimonia le diverse posizioni della casa editrice e l'atto condensante della memoria creativa se ne appropria per l'ultima espressione del sé; dall'altro, la scelta sincronica rispetto al momento della scrittura mostra una posizione di recupero o

¹⁴³ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 85.

¹⁴⁴ Ivi, p. 24.

¹⁴⁵ Ivi, p. 85.

¹⁴⁶ Ivi, p. 84.

allontanamento dal passato, distacco o conformità rispetto al presente e l'immagine finita di un'identità pronta a sottoporsi al giudizio del futuro.

1.e. Passaggi del sé autorial-editoriale: soglie storiche nella memorialistica editoriale

Abbiamo individuato fin qui gli aspetti centrali della nostra analisi. In primo luogo, quali sono le problematiche legate alle scritture del sé in generale e perché abbiamo optato per un approccio interdisciplinare. L'idea che l'identità si presenti in forma narrativa ci ha indotto a considerare centrale il connubio tra uno studio storico-sociale delle circostanze di enunciazione e uno studio interno al testo. Abbiamo indicato, inoltre, chi sono i protagonisti del *corpus* oggetto di analisi: editori che si concepiscono come autori, con aspirazioni letterarie che decidono di soddisfare scrivendo di sé e della propria passata esperienza editoriale. Successivamente, l'aver individuato negli autori-editori e nei testi presi in esame non solo una resa narrativa del sé ma il tentativo e la velleità di farlo all'interno di un universo letterario ci ha portato a considerare nell'analisi aspetti legati a categorie formali e narratologiche da integrare allo studio sociologico delle opere. L'analisi del discorso e la critica teorica dell'autobiografia si sono rivelate strumenti utili in questo orizzonte. Infine, abbiamo visto come la stratificazione storica contribuisca alla stratificazione identitaria. In altre parole, si è osservato come il susseguirsi degli eventi editoriali e di una loro percezione dia forma a un modo di concepirsi dell'editore-autore, alla rappresentazione che quest'ultimo dà di sé. L'editore-autore subisce quindi l'effetto di cumulatività di tutte le azioni che si verificano nei campi editoriale e letterario e attraverso questa acquisizione, ad un tempo attiva e passiva, forma una propria immagine di sé.

Ora si rende necessario individuare dei periodi soglia su cui concentrare l'indagine. Una simile scelta è giustificata dall'evoluzione che interessa il genere delle memorie editoriali in rapporto all'evoluzione della professione e delle sue implicazioni esterne, soprattutto legate a ingerenze di altri fattori all'interno della produzione letteraria. Alcuni momenti mostrano, infatti, dei tratti espressivi comuni. La scelta dei passaggi storici da analizzare è stata effettuata sulla base delle osservazioni riscontrabili nella definizione di una funzione editoriale, ovvero in relazione al rapporto tra una concezione della professione, condivisa e diffusa in un determinato periodo, e la sua rappresentazione nei ricordi e nei discorsi degli editori-autori.

Una prima verifica è stata effettuata sul momento riconosciuto come l'inizio della storia dell'editoria moderna. Il passaggio che si realizza da un sistema fondato su meccanismi tipografici e librari, ancora legati a una concezione proveniente dal diciottesimo secolo, a un nuovo modo di interpretare la produzione che si affermerà definitivamente nella seconda metà del diciannovesimo secolo, figlio prima di tutto dell'evoluzione tecnologica, economica e culturale del mondo occidentale, è apparso fin da subito uno spartiacque di centrale importanza nel racconto retrospettivo degli editori-autori. Come vedremo, l'Unità e l'organizzazione che si viene consolidando negli anni Ottanta dell'Ottocento di un mercato unico in Italia e la collaborazione sempre più esplicita e ricercata degli autori con questi nuovi "imprenditori" della carta stampata sia in Francia che nella penisola segnano l'affermazione dell'editore in quanto figura nuova, che anche a livello linguistico tratterà un passaggio nei meccanismi di divisione del lavoro e di rivalutazione delle gerarchie produttive, relegando a posizioni subalterne e meccaniche chi, come tipografi e librai, aveva fino a quel momento ricoperto il ruolo, quasi indiscusso, di responsabile della diffusione del sapere.

In quel periodo, con la nascita della funzione dell'Editore, si gettano le basi di una specifica percezione che si verrà progressivamente affinando lungo tutta la prima metà del Novecento.

Un secondo momento è stato individuato negli anni Settanta e Ottanta del ventesimo secolo. È vero, infatti, che la prima metà del Novecento ha conosciuto un proliferare di produzioni di diverso tipo ad opera di editori che si percepiscono sempre di più come autori. Ed è vero altresì che proprio in quella prima parte del Novecento si viene consolidando un immaginario della figura editoriale, in

qualità di protagonista della scena culturale nel bene e nel male, grazie anche e soprattutto all'opera e agli scritti di editori come Gobetti, o degli intellettuali gravitanti intorno alla «Voce», o di testi difficilmente classificabili come quelli di Leo Longanesi. Ma a quell'intermezzo, per molti versi particolarmente felice, della professione editoriale, corrisponde a partire dagli anni Settanta e poi per i due decenni successivi, sia in Italia che in Francia un processo repentino e inverso che sembra voler rinnegare e quasi cancellare tutto l'immaginario precedentemente costruito dell'editoria "protagonista". Non a caso, infatti, sia Jean-Marie Bouvaist e Jean-Guy Boin sia Irene Piazzoni ravvisano negli anni Settanta un cambiamento decisivo, non tanto nella storia dell'editoria, ma nel modo di concepire la professione, che ha ricadute sorprendentemente eloquenti anche sull'intervento autoreferenziale e autoriale degli editori di quegli anni. Bouvaist e Boin sottolineano il passaggio da un «printemps des éditeurs» a un'«âge de la raison»¹⁴⁷ dove all'affermarsi di strutture industriali particolarmente avanzate, come le società France-Loisirs e Harlequin, fa da contrappunto il sorprendente sviluppo, a partire dal 1974, di una notevole quantità di case editrici di breve o brevissima durata. Una percezione di cambiamento che trova conferma nelle «nouvelles pratiques et stratégies éditoriales» analizzate da Philippe Shuwer¹⁴⁸. In particolare, quest'ultimo individua nel 1980 un anno di svolta dovuto all'ingresso massiccio di capitali finanziari nella gestione di una delle più importanti società editoriali francesi, il gruppo Hachette:

les éditeurs avaient déjà vu depuis plusieurs années leur pouvoir s'effondrer, mais la reprise par un industriel, fabricant de missiles, de composants électroniques et de satellites, marqua pour toute la profession la fin d'une ère qui, en dépit du pouvoir grandissant des banques, avait encore su relativement préserver son champ d'activité¹⁴⁹.

Un evento che ha una sorprendente ricaduta non solo sul mercato nella sua interezza ma sugli interventi autoriali degli editori. Tra i primi, in quegli anni, a ripercorrere in Francia la propria esperienza professionale ritroviamo Robert Laffont e Maurice Girodias. Laffont¹⁵⁰ pubblica il suo bilancio-manifesto nel 1974, reclamando per sé non solo il diritto di essere editore, ma anche l'esclusività di esserlo a differenza di molti degli attori del mercato editoriale di quegli anni, come *editor*, agenti letterari, *manager*. Con un procedimento analogo Maurice Girodias inizia a scrivere la sua lunga autobiografia convinto della necessità di restituire a un ampio pubblico una delle più controverse esperienze editoriali francesi. Una corrispondenza significativa tra mutamento sostanziale del mercato e autopercezione professionale che si ritrova anche in Italia. In quel periodo a cavallo tra «il canto del cigno dell'editoria protagonista» e l'«età "postmoderna" dell'editoria»¹⁵¹ il mondo editoriale italiano vive con una nostalgica tragicità la distanza tra una tradizione artigianale e un orizzonte sempre più industrializzato. Il senso del cambiamento storico si insinua in modo evidente nella scrittura degli autori-editori. Se Valentino Bompiani aveva già tentato la via della scrittura autobiografica dedicata alla sua professione, in un libro pubblicato nel 1973¹⁵², il 1988 rappresenta in un certo senso l'*annus mirabilis* della memorialistica editoriale con la pubblicazione del *Mestiere dell'editore* dello stesso Bompiani e dei *Frammenti di memoria* di Einaudi. Entrambi i testi sembrano risentire di quell'allontanamento dall'orizzonte artigianale e di una proiezione sempre più coatta verso il vasto sistema, senza distinzioni di sorta, dell'industria: un desiderio di legittimarsi degli

¹⁴⁷ J.-M. Bouvaist – J.-G. Bouin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de la raison. Les nouveaux éditeurs en France (1974-1988)*, Sofedis, Paris, 1989.

¹⁴⁸ P. Schuer, *Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1998, pp. 425-453.

¹⁴⁹ Ivi, p. 439.

¹⁵⁰ Robert Laffont (Marsiglia 1916 - Neuilly-sur-Seine 2010). Fonda l'omonima casa editrice nel 1941. Grazie al sostegno delle banche e di importanti capitali finanziari riesce a guidare a lungo una delle case editrici di maggior successo commerciale nella Francia del secondo dopoguerra.

¹⁵¹ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 259-378.

¹⁵² V. Bompiani, *Via privata*, Mondadori, Milano, 1973.

editori che stona senza possibilità di riaccordarsi con la mutazione in atto nel mercato. Come per la seconda metà del secolo precedente, anche gli anni Settanta e Ottanta sono, dunque, un periodo di passaggio fondamentale nella storia dell'editoria e nella concezione dell'editore. È ancora una volta il confronto tra il principio di autorappresentazione e le ingerenze esterne a permetterci di individuare questa seconda soglia. Se circa cento anni prima le nuove figure cercano di sostenere la propria autorità, capovolgendo il sistema gerarchico fino ad allora riconosciuto e indicando nelle loro competenze un raggio di intervento più ampio, negli anni Settanta e Ottanta del Novecento gli editori non devono confrontarsi con un processo di acquisizione di un'autonomia, come i colleghi loro antenati, ma avvertono il bisogno di difendersi dagli attacchi alla loro indipendenza che provengono da orizzonti esterni al mercato editoriale. È il momento in cui «i nodi vengono al pettine per l'editoria “protagonista”, per le sigle militanti o esplicitamente “impegnate”, per l'Einaudi, per la figura dell'intellettuale maieuta e sacerdote di cultura, e quando inizia il duopolio televisivo»¹⁵³. La concentrazione in grandi gruppi editoriali, la crisi finanziaria della casa editrice torinese, l'ingerenza dei grandi capitali economici e bancari, la diffusione delle nuove tecniche di marketing e il prevalere della componente ludica della lettura, che la pone sullo stesso piano delle altre forme di intrattenimento, appaiono come una minaccia alla sopravvivenza di quello che ha rappresentato fino ad allora la figura dell'editore. Il dominio crescente del capitale economico, con le sue declinazioni promozionali, tecnologiche e organizzative, viene individuato, in modo particolare, come il responsabile della perdita della natura duplice, imprenditoriale e culturale ad un tempo, su cui è fondato il mercato e da cui è caratterizzato l'editore, esautorato ormai della sua funzione e in una posizione di marginalità rispetto agli imponenti mezzi della grande produzione e della comunicazione. Gli anni Ottanta, lontani dal rappresentare la fine della funzione editoriale, aprono nuove prospettive nell'autorappresentazione e nella definizione di un repertorio comune.

Infine, un'ultima soglia è stata individuata nel nuovo millennio che ha segnato un momento di passaggio nella percezione dell'editore e del suo ruolo sociale, in relazione in modo particolare alle nuove tecnologie¹⁵⁴. L'introduzione di mezzi per la lettura e la separazione tra il testo e il suo supporto hanno dato adito a una riflessione rinnovata sull'importanza della materialità del libro in quanto artefatto culturale¹⁵⁵. La fisicità dell'oggetto-libro, componente fino ad allora imprescindibile nel rapporto tra autore, editore e lettore, ha perso improvvisamente il rilievo di cui era investita, generando domande sulla sua stessa utilità e quindi anche su chi ne è il responsabile, le case editrici prima di tutto. A questo passaggio sostanziale nella storia dell'editoria e nella percezione della funzione sociale dell'editore si è affiancata un'evoluzione tecnologica che ha modificato completamente le modalità comunicative. È di nuovo significativa la corrispondenza tra le circostanze evolutive del mercato e l'intervento autoreferenziale degli editori. A pochi anni di distanza da quando André Schiffrin¹⁵⁶ denuncia l'ingresso nell'epoca di un'*Édition sans éditeurs*¹⁵⁷ Hubert Nyssen, fondatore di Actes Sud, e già autore di una raccolta di ricordi della propria esperienza editoriale, scrive un romanzo autobiografico mirato a sottolineare l'importanza dell'editore, in un mondo che sembra voler e poter fare a meno di ogni forma di intermediazione culturale. Al caso emblematico di Nyssen fanno da controcanto le ristampe di precedenti testi della memorialistica editoriale francese: nel 2010 vengono ristampati i *Souvenirs* di Corti, nel 2011 le *Memorie* di Nadeau e nel 2017 quelle di Losfeld. Allo stesso modo, in Italia la pressione delle nuove tecnologie e il dibattito che esse hanno suscitato sul futuro dell'editoria si incrocia con testi profondamente segnati

¹⁵³ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 12.

¹⁵⁴ Cfr. G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

¹⁵⁵ Cfr. P. Dubini, *Voltare pagina. Le trasformazioni del libro e dell'editoria*, Pearson, Milano, 2013.

¹⁵⁶ André Schiffrin (Parigi 1935 – Parigi 2013). Scrittore e collaboratore di numerose case editrici, è stato il fondatore della “Bibliothèque de la Pléiade”, una delle più prestigiose collane francesi.

¹⁵⁷ A. Schiffrin, *L'édition sans éditeurs*, cit.

dalla ricerca di una consapevolezza autorial-editoriale. Testi sia di impianto memorialistico sia di impronta saggistica. Tra i primi si ritrovano, tra gli altri, le memorie di Lepetit del 2016, così come la ristampa dei ricordi di Einaudi nel 2009; nel secondo gruppo possiamo annoverare i brevi interventi di Sandro Ferri¹⁵⁸ nei *Ferri dell'editore*, uscito nel 2011, e la raccolta di scritti di Cesare De Michelis¹⁵⁹, *Editori vicini e lontani* del 2016. Se negli anni Settanta e Ottanta è la contrapposizione tra artigianato e capitale finanziario il nucleo di raccordo tra storia editoriale e autorappresentazione degli editori-autori, qui il motivo ricorrente sembra quel concetto di mediazione che sempre di più appare messo ai margini da una società mediatizzata e insofferente a ogni forma di filtro.

Un accesso illimitato e senza filtri spazio-temporali all'informazione e alla conoscenza, con progetti di grande portata di digitalizzazione di testi, uno su tutti il Google Project; la possibilità di partecipare attivamente, individualmente e senza restrizioni alla creazione di contenuti comunicativi, con la nascita di piattaforme di scrittura compartecipate e con l'influenza della frammentazione espressiva scaturente dal contatto immediato e costante dei nuovi applicativi informatici; l'affermazione di un universo fondato sulla condivisione e sulla libertà comunicativa; processi di stampo tecnologico, dunque, estesi e radicati nell'intera società, oltre all'intensificarsi dell'ingerenza economica, appaiono particolarmente pericolosi per la sopravvivenza di una figura fondata sulla selezione – di titoli e autori, quindi sull'idea di filtro che invece le nuove dinamiche comunicative sembrano rifiutare –; sulla produzione di oggetti culturali – quindi investiti ad un tempo di un valore astratto e di una componente concreta che invece la virtualità diffusa non ritiene necessaria –; sulla diffusione di determinati testi presso un pubblico definito – un rapporto limitato se confrontato con le possibilità di interscambio quasi infinite della comunicazione digitale dove non esistono linee di demarcazione tra autore e lettore, tra produttore e fruitore di contenuti.

In questo contesto di grande rischio per la propria realtà, gli editori tornano a intervenire per mostrare la loro natura necessaria nello spazio sociale e per difenderne la centralità nella fruizione e diffusione della cultura. Le autorappresentazioni e narrazioni retrospettive ne danno quindi conto e assumono una grande importanza nel delineare non solo i confini dell'area di intervento ma anche la centralità di un ruolo che rischia di essere dichiarato superfluo dall'evoluzione delle dinamiche sociali, liminale nel processo di consolidamento culturale e che da personalità esterne alla loro area di influenza è stato, ed è, più volte connotato ormai come inessenziale.

In questo capitolo seguiremo, quindi, lo sviluppo della memorialistica editoriale, considerata ancora come espressione narrativa in senso lato e non nello specifico come sotto-genere letterario, di editori-autori che scrivono di sé e della propria esperienza. Lo scopo dell'indagine consiste qui nel mettere in luce come e perché in concomitanza delle cesure storiche individuate sono emerse queste tipologie di testi, tentando di evidenziare sempre il rapporto tra le circostanze esterne alle opere e la loro componente formale.

1.e.1. Prima soglia: la nascita di una nuova funzione

Per entrare nel merito della prima delle tre cesure storiche individuate bisogna partire da un assunto, che per effetto del potere di silenziosa assimilazione delle convenzioni di lungo periodo ha acquisito i caratteri dell'ovvietà: non esiste una data di nascita della professione dell'editore¹⁶⁰. Se ci

¹⁵⁸ Sandro Ferri (New York 1952). Nel 1979 fonda le Edizioni E/O che da allora dirige con la moglie Sandra Ozzola. Nel corso degli anni sono poi nate come costole della casa madre: Europa Editions, nel 2005, con sede a New York, che pubblica in inglese romanzi provenienti dai paesi di tutto il mondo; nel 2007 Sharq/Gharb, casa editrice in lingua araba, e nel 2011 Europa Editions UK.

¹⁵⁹ Cesare De Michelis (Dolo 1943 – Cortina d'Ampezzo 2018). Nel 1965 entra nel consiglio di amministrazione della Marsilio mentre nel 1969 ne diviene presidente.

¹⁶⁰ Sono numerosi gli studi in ambito italiano, francese, tedesco e anglofono sulla storia dell'editoria e sulle prime fasi dell'editoria moderna. Molti di questi studi si soffermano su momenti di passaggio particolarmente importanti nell'evoluzione della professione editoriale e sembrano

volessimo affidare a una ricostruzione storica del termine, in ambito italiano, i dizionari dei primi anni del XIX secolo non ne recano traccia¹⁶¹ e i vocabolari dal 1828 in poi sembrano attribuire all'editore più il ruolo di curatore, ovvero di responsabile dell'aspetto testuale e fisico del libro, che non quello di imprenditore culturale nel senso più largo del termine. Solo nel 1861, all'indomani dell'Unità d'Italia, con la seconda edizione del *Vocabolario della lingua italiana* di Firenze curato da Giuseppe Manuzzi si ritroverà una definizione più assimilabile, anche se non completamente, alla successiva percezione del ruolo dell'editore: «per similitudine piglia il titolo di editore quel tipografo o libraio che stampa o fa stampare a proprie spese le opere altrui»¹⁶². Per quanto il Battaglia dati una prima fugace attestazione del termine, secondo quest'ultima accezione, a un'edizione dei *Viaggiatori del Settecento* di Giovanni Ludovico Bianconi, pubblicata nel 1763, i successivi e più insistenti riscontri in Monti, Tommaseo e De Sanctis rinviano direttamente ai decenni tra il 1820 e il 1860. Ed è ovvio che una simile vicenda linguistica non è scevra da legami con il contesto storico e politico in cui è maturata: l'Unità d'Italia segna la naturale e decisiva svolta nella storia dell'editoria e anche nella storia dell'editore come mestiere, grazie in modo particolare alla nascita, a lungo auspicata da alcuni – non da tutti – professionisti del settore, ma invano ricercata fino ad allora, di un mercato, almeno apparentemente e a un livello embrionale, territorialmente unificato.

Anche in area francofona l'evoluzione del termine è utile a comprendere la sua affermazione sociale. E le corrispondenze con la condizione italiana ed europea in generale sono molteplici e rilevanti:

Le mot d'éditeur, pour désigner l'agent qui assure le montage financier, la supervision technique et la publication d'un ouvrage à son enseigne, sinon même, en amont, la conception de cet ouvrage, ne se rencontre guère avant les débuts du XIXe siècle, son emploi étant demeuré confiné jusque-là, en règle générale, dans une stricte acception philologique, par référence à celui qui, savant ou érudit, s'attache à établir la lettre d'une œuvre, soit par la mise en forme du texte conformément à son manuscrit, soit par collation critique des différentes versions connues, soit encore en l'accompagnant d'un commentaire savant¹⁶³.

Se nel 1849 leggiamo nel *Dictionnaire de l'Académie française* che l'editore è «celui qui fait imprimer l'ouvrage d'autrui en se donnant quelques soins pour l'édition», nel 1870 ritroviamo sotto il termine editore «celui qui se charge d'éditer des ouvrages, à des conditions convenues avec les auteurs», per arrivare nel 1880 a una duplice accezione:

concordi nell'indicare la comparsa di una nuova figura in corrispondenza di una specifica stagione storico-sociale che coincide con la modernità e in modo particolare a partire dagli anni '40 del XIX secolo. Cfr. G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze-Milano, 2007; A. Cadioli – G. Vignini, *Storia dell'editoria italiana dall'unità a oggi. Un profilo introduttivo*, Editrice Bibliografica, Milano, 2012; N. Tranfaglia – A. Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari, 2007; R. Chartier – H.-J. Martin (ed.), *Le monde des éditeurs*, in *Histoire de l'édition française*, III, *Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Fayard, Paris, 1990; P. Durand – A. Glinoyer, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles, 2008; F. Barbier, *L'Empire du livre. Le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine (1815-1914)*, Cerf (Bibliothèque franco-allemande), Paris, 1995; S.E. Casper – J. D. Groves – S. W. Nissenbaum – M. Winship, *The Industrial Book, 1840-1880*, in *A History of the Book in America*, Edited by David D. Hall, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2014.

¹⁶¹ La ricerca delle attestazioni linguistiche nei dizionari è stata elaborata da Mario Infelise in M. Infelise, *La nuova figura dell'editore*, in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria*, cit., p. 60.

¹⁶² *Vocabolario della lingua italiana*, corretto e accresciuto da Giuseppe Manuzzi, I, p. II, Stamperia del vocabolario, Firenze, 1861.

¹⁶³ P. Durand – A. Glinoyer, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 19.

On entend par ce mot: 1° l'homme de lettres qui revoit et publie les ouvrages d'un autre, ou même qui révisé les siens propres; 2° le libraire qui publie à ses frais l'ouvrage d'un auteur. Dans la première classe, on peut ranger la plupart des commentateurs et philologues, tant anciens que modernes, depuis Aristarque et Démétrius de Phalère jusqu'à nos jours. Parmi les seconds, qu'on appelle aussi *libraires-éditeurs*, il faut citer les Alde, les Estienne [...] etc.¹⁶⁴.

È, dunque, nel periodo che va dal 1830 alla metà dell'Ottocento che gli storici sono concordi a collocare una cesura decisiva e fondamentale nella storia dell'editoria, confermata anche dalla progressiva specializzazione linguistica.

L'importanza del XIX secolo è segnata chiaramente anche dalla sua capacità di coinvolgere una dimensione geografica ampia e variegata e, inoltre, di incidere su un insieme di processi conoscitivi, tecnologici, culturali che hanno determinato la formazione dell'idea di modernità e, al suo interno, di quella di editoria. È, infatti, nella mutata dimensione storico-sociale che l'editoria sembra finalmente affermarsi come parte integrante del quadro produttivo.

Appare significativo, quindi, osservare come le prime espressioni autobiografiche di chi si definisce editore, facendo esplicito riferimento a un modo di intendere il termine e il mestiere, inizino a manifestarsi proprio in quel periodo, andando a costituire, insieme a una molteplicità di iniziative imprenditoriali di diverso tipo che assumono i tratti caratteristici di ogni atto pratico, il sostrato identitario e l'immaginario collettivo a cui la memoria dell'editore farà inevitabilmente riferimento.

1.e.1.1. Uno sguardo complessivo e proteiforme: funzioni meccaniche e culturali come mezzi di legittimazione

Gasparo Barbera è una figura emblematica per la comprensione del passaggio cruciale che si verifica nel secondo Ottocento non solo nella definizione della funzione editoriale ma anche nella sua percezione e autorappresentazione. Avviata la sua attività a metà degli anni '50, al momento di scrivere le sue *Memorie di un editore*, negli anni '70, espressamente indirizzate all'educazione dei figli che, tuttavia, ne giudicano la lettura «di generale utilità» non ristretta al nucleo familiare¹⁶⁵, Barbera non può fare a meno di riconoscere, alla luce di un'indagine di mercato, che «la professione di Editore doveva essere in sul nascere in Italia, contuttoché fiorissero a Torino il Pomba, a Milano lo Stella, a Firenze il Passigli e il Batelli»¹⁶⁶. I ricordi di Barbera mostrano il suo sguardo retrospettivo quando ripercorre la propria esperienza e descrive i tratti di arretratezza italiana in relazione a uno studio attento dei metodi economici, giuridici e tecnologici che si stanno diffondendo nel resto d'Europa. La peculiarità del caso barberiano è riscontrabile anche nel suo modo di porsi rispetto alla scrittura di una memoria editoriale. Si avverte il maturare di una consapevolezza verso un simile impegno comunicativo che si sovrappone gradualmente a una presa di coscienza del proprio ruolo. Le domande sull'utilità del primo riflettono inevitabilmente gli interrogativi su quale sia la missione del secondo. Chiedendo consigli a Giovanni Mestica, Barbera fa coincidere la richiesta di suggerimenti stilistici con il senso profondo della sua professionalità: «può ella darmi norme per questa seconda parte? Conosce altro editore che abbia fatto un lavoro simile a quello che mi proporrei ora di fare?»¹⁶⁷. La ricerca di una tradizione letteraria di riferimento non è priva di significato. L'editore-autore, infatti, vuole creare un canale comunicativo con il lettore, offrirgli punti di appoggio che possano, da un lato, facilitare la lettura, dall'altro, guidare l'interpretazione del testo.

Se, infatti, la situazione italiana, ancora frammentata all'atto di fondazione della casa fiorentina e, per questo, fortemente penalizzata rispetto ad altri paesi¹⁶⁸, non sembra pronta ad accogliere la

¹⁶⁴ *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, M.-N. Bouillet, 1880, riportato anche in P. Durand – A. Glinoeur, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 13.

¹⁶⁵ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 13

¹⁶⁶ Ivi, pp. 33-34.

¹⁶⁷ Lettera di Gasparo Barbera a Giovanni Mestica, 16 aprile 1875, in Ivi, p. 354.

¹⁶⁸ Cfr. M. Infelise, *La nuova figura dell'editore*, cit., pp. 55-69.

formazione di una nuova funzione nello spazio produttivo della cultura, l'editore fiorentino ravvisa anche il delinearci di un preciso modo di operare, basato sulle attività di figure specifiche come il Pomba, lo Stella, il Passigli e il Batelli che condividono nel suo immaginario una certa concezione dell'agire pratico. Sta fondando, in altri termini, un repertorio di riferimenti per un'interpretazione della sua funzione. E la ricerca di una fonte a cui attingere anche per la sua scrittura conferma e rafforza quest'idea: il bisogno di un riferimento corrisponde alla necessità di un modello, che dovrebbe stagliarsi dallo sfondo informe del passato per assumere le fattezze di nune tutelare, richiamo rassicurante alla tradizione. Nel momento in cui congiunge i due aspetti, quello della ricerca di un modello testuale e quello dell'indicazione di figure tutelari della propria funzione, Barbera tenta, quindi, di fondare una tradizione di riferimento per il ruolo sociale dell'editore e per la sua resa narrativa.

La figura di Barbera ci aiuta, inoltre, ad allargare gli orizzonti dello sguardo analitico sull'autonarrazione editoriale. Mentre la critica allo stato dell'editoria in Italia è limitata al frammentato mercato peninsulare, la conoscenza che va progressivamente affinando dei metodi e del funzionamento degli altri paesi europei, nonché lo studio delle loro risorse tecnologiche, ci permette di identificare i tratti specifici di un contesto sociale più ampio, dove la percezione di sé manifesta tutte le influenze di una cesura storica.

È alla ricostruzione della nascita della sua «Stamperia e Casa editrice»¹⁶⁹ che l'editore fiorentino affida il compito di esprimere ai lettori il cambiamento che si sta verificando. In quell'occasione Barbera decide di inviare una circolare «agli amici, ai librai e a quanti potesse interessare» che annunci la nascita della nuova attività. Nel documento, suo «primo atto pubblico», che riporta per intero nelle sue memorie come strumento di veridicità, dichiara esplicitamente che lo scopo principale consisterà nell'eseguire e stampare i lavori commissionati, ma i fondatori non saranno «alieni dal pubblicare Opere per conto [proprio], acquistando manoscritti o remunerando le fatiche dei letterati»¹⁷⁰.

Il legame con una precedente interpretazione del mercato librario è ancora evidente nell'impegno di dedicarsi con zelo e attenzione alla stampa dei lavori ordinati dall'esterno, ma l'importanza dell'aspetto progettuale assume la forza di una ricerca di autonomia più ampia rispetto all'idea della semplice esecuzione: si afferma il principio di partecipazione intellettuale al sistema di produzione della cultura. Una partecipazione che si viene ancora di più approfondendo nel tentativo di tratteggiare fin dall'inizio i nuclei del proprio programma: sebbene esso non sia pienamente delineato, si avvertono già alcune linee di fondo che offrono un'immagine della casa editrice. L'obiettivo è quello di evitare la stampa di libri «non utili; i quali, mentre aumentano la svogliatezza nei lettori, arrecano danno ai librai e niuno incremento alle Lettere»¹⁷¹. Un impegno civico in linea con la formazione e la percezione che ha di sé l'editore, intento a coniugare «il sentimento nazionale» e un «progetto culturale ed educativo»¹⁷². Quello che più segna l'idea di un cambiamento di rotta è, dunque, il tentativo di offrire una proposta libraria ben precisa che scaturisce dall'incontro tra lo studio del mercato dei lettori, i gusti letterari e le finalità civico-pedagogiche degli editori.

Da questa predisposizione nuova della coscienza editoriale scaturirà un programma che riflette ad un tempo il senso del cambiamento di uno spazio sociale, delle condizioni di mercato e l'affermarsi di una nuova azione pratica al suo interno. A circa un anno dalla fondazione della casa editrice, Barbera interviene di nuovo personalmente, riprendendo il dialogo con il suo pubblico, questa volta in una nuova sede: uno scritto prefatorio al *Supplizio di un Italiano a Corfù* di Niccolò Tommaseo. L'editore riporta anche in questa occasione il testo per intero nelle proprie memorie perché rivela «si bene i pensieri che allora [gli] andavano per la mente»¹⁷³.

¹⁶⁹ Ivi, p. 78.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² M. Infelise, *La nuova figura dell'editore*, cit., p. 75.

¹⁷³ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 82.

Questa volta l'accento è posto sul ruolo che l'editore deve assumere nei confronti dei letterati e sul rapporto che dovrebbe instaurarsi tra le due parti coinvolte nella realizzazione di un'opera. Ora, se il fine ultimo, marcato dal primo documento programmatico, consiste nello stabilire quali libri siano necessari all'Italia e al pubblico italiano, di uguale importanza si rivela lo sforzo di stimolare questi libri e di incoraggiare scrittori e autori nella direzione che la casa editrice ritiene più confacente ai suoi lettori. La differenza tra il modo giusto e sbagliato di praticare l'"arte dell'editoria" secondo Barbera si individua negli approcci differenti nei confronti delle opere letterarie e degli «Autori», a cui si riferisce sempre con la maiuscola indicando il prestigio di cui sono investiti e che sono in grado di trasmettere alle loro opere.

Il problema principale viene ricondotto al fatto che la maggior parte di coloro che operano sul mercato librario si dedicano alla propria professione «con vedute poco estese. Anziché fare l'ufficio di sollecitatori di opere presso i letterati, gli editori se ne stanno a ciò che vien loro profferto da essi»¹⁷⁴. A questa prima difficoltà se ne aggiunge un'altra come diretta conseguenza: «i letterati [...] non rivolgono sempre i loro studi a ciò che può piacere e istruire, ma si affaticano intorno ad opere che i più non curano»¹⁷⁵.

A tutt'altro corrisponde, invece, secondo Barbera, il compito del nuovo editore, di quell'impresario culturale che reputa la sua arte «qualcosa più d'un traffico» e a cui affida la capacità e il diritto di intervento negli affari della società. Ecco che, quindi, ancora sulla scorta e con il supporto dei propri riferimenti ideali, egli sostiene l'importanza e l'utilità che ha «l'istigazione dell'accorto editore» sulla produzione letteraria. Barbera sviluppa così il distacco rispetto a una precedente interpretazione della figura professionale e per realizzarlo ritorna sull'importanza del peso che l'editore ha sugli scrittori e sui lettori, ovvero sugli altri attori coinvolti nella diffusione della cultura.

L'idea di soddisfare il bisogno del pubblico italiano è ricorrente e assume qui una nuova accezione. Non basta che il libro sia buono e che serva a «ingentilire l'animo e nobilitarlo», ma deve rispondere alla necessità esplicita di «corregger gli errori presenti». Al di là della strategia narrativa che fa rilevare di volta in volta gli intenti pedagogici a cui era inizialmente destinato il testo, un aspetto dirimente è la consapevolezza che l'editore sia ormai in grado di contribuire in modo cruciale alla produzione letteraria al punto da essere lui stesso di ispirazione all'«operosità tra i letterati giovani»¹⁷⁶ grazie alla spinta di un programma e di un marchio editoriale.

Sta descrivendo nella sua visione retrospettiva un sostanziale rovesciamento della gerarchia dei valori in cui all'esecutore materiale della stampa si sostituisce un intellettuale con le competenze di un industriale, che ha al contempo il fine e la possibilità di influenzare la diffusione della cultura. Una figura ibrida che si viene liberando dal ruolo gregario a cui era stata relegata e che si autolegittima come partecipante diretta all'orizzonte culturale e alle attività del pensiero. L'autonomizzazione del campo editoriale e dell'editore passa da questa consapevolezza, che inverte i criteri gerarchici e rivaluta l'attività produttiva nella sua connotazione complessa di occupazione ad un tempo intellettuale e commerciale. Mentre si arroga il diritto di partecipare attivamente a tutta la filiera libraria, Barbera concentra su di sé le funzioni del tipografo, dello stampatore e del libraio: dalla selezione alla distribuzione, ogni elemento che coinvolge la vita dell'oggetto-libro rientra nelle sue prerogative e permette quindi la sua esistenza in quanto editore con uno sguardo, sembra dire, più ampio e complessivo. A questa componente funzionale affianca quella figurale. In questo secondo caso Barbera procede per coppie dicotomiche: al Molini, emblema di un precedente sistema, rappresentato come troppo preso da «occupazioni letterarie» per «attendere alla parte mercantile»¹⁷⁷, oppone il Pomba, lo Stella, il Passigli, l'Antonelli, numi tutelari della professione di Editore che era in procinto di nascere in Italia. Restituisce così il senso del passaggio, ma ancor di più un archetipo

¹⁷⁴ Ivi, p. 83.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ivi, p. 84.

¹⁷⁷ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 94.

fondativo: i suoi riferimenti sono i protagonisti di un commercio che descrive come nuovo in Italia, lontano da quello che anima il precedente mercato librario.

L'influenza del ruolo dell'editore non è limitata a un preciso orizzonte nazionale ma appare come una prerogativa della modernità. In Francia, pochi anni dopo rispetto a quelli in cui Barbera fonda la propria casa editrice e circa quindici anni prima rispetto a quando scrive le sue memorie, è Edmund Werdet¹⁷⁸ a parlare «de l'influence de la librairie sur la littérature»¹⁷⁹. L'editore francese, anche per il grado di avanzamento di cui gode l'industria editoriale oltralpe rispetto a quella italiana, è ancora più esplicito e sicuro di Barbera nell'affermare i meriti dell'editoria nella produzione letteraria, al punto che sarebbe puerile negare «all'editore intelligente e attivo» la sua forza di influenza sulla letteratura¹⁸⁰. Di questo aspetto Werdet offre una dimostrazione ricca di esempi e modelli a sostegno di un'idea della letteratura che sembra non possa proprio fare a meno dello spirito creativo e della forza ispiratrice degli editori, indicando così un'interconnessione ormai stretta e consolidata tra questi e gli scrittori:

combien n'y a-t-il pas eu d'écrivains [...] qui n'ont été appelés à un travail brillant et fructueux que par des sollicitations pressantes de libraires ou d'éditeurs! Combien d'œuvres remarquables ne seraient pas sorties du cerveau de l'homme qu'elles ont immortalisé sans l'incitation, parfois sans doute intéressée (je ne récus pas l'intérêt, l'amour du lucre chez le livraire), mais fréquemment aussi bienveillante, amicale et généreuse de l'éditeur?¹⁸¹

Una complicità tra autori ed editori che si viene definendo anche sulla base delle diverse prospettive che sono in grado di attuare. L'autore, incoraggiato, può prodursi in grandi sforzi creativi, mentre l'editore proprio per la sua posizione è «mieux en mesure que l'homme de lettres de connaître ce qui convient à l'esprit du jour, au goût du public, au besoin des circonstances»¹⁸². Siamo nell'orizzonte della realizzazione delle opere che ormai non possono più prescindere dalla duplice istanza valoriale: quella dell'autore, corrispondente a un nome che astrattamente rinvia a un grado maggiore o minore di autorità, e quella dell'editore, a sua volta legato a un marchio e a un nome, che restituisce un altrettanto riconosciuto senso di legittimità.

L'editore assurge progressivamente a una funzione che sia equivalente a quella dell'autore, al punto che la sua influenza diventa incontestabile, ma per vederla accettata ha bisogno lui stesso di intervenire in un processo di autoconsacrazione che vede l'ineludibile permanenza di un pregiudizio sul suo reale ruolo sociale. La contaminazione con l'ambito commerciale e industriale è stato il primo motivo dietro le critiche che il mondo letterario rivolge agli editori. L'interesse di questi ultimi per un successo che non sia calcolabile esclusivamente sulla critica e sulla qualità dell'opera ma anche in termini di vendite ne ha pregiudicato l'accesso al sistema creativo, attribuendogli una funzione meccanica e per certi versi anche negativa. Le difficoltà per un giovane letterato di pubblicare le proprie opere soprattutto per l'opposizione di editori e librai troppo interessati al loro tornaconto

¹⁷⁸ Edmund Werdet (Bordeaux 1793 - Champs-sur-Marne 1870). È stato scrittore ed editore francese. Di lui parla, lamentandosi dei suoi metodi, Balzac in *De l'état actuel de la librairie* pubblicato nel 1830 su «Le Feuilleton des journaux politiques» e ora in *Œuvres diverses*, Gallimard, Paris, 1996, t. II, pp. 662-668. Werdet aveva scritto nel 1860 un'opera intitolata *La librairie française*, pubblicata dall'editore Dentu. Lo scritto di Werdet confermava che «la défense et l'illustration de la corporation éditoriale passe par une insistance portée sur la part active que prennent les éditeurs dans la production de ce que Mallarmé appellera, d'une expression si juste, la "mentale denrée"» cfr. P. Durand – A. Glonoer, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 163.

¹⁷⁹ E. Werdet, *De l'influence de la librairie sur la littérature*, dans *De la librairie française. Son passé, son présent, son avenir*, Dentu, Paris, 1855, pp. 343-357.

¹⁸⁰ «Oui, la librairie en général et l'éditeur intelligent et actif en particulier exercent sur la littérature une influence qu'il serait puéril de leur nier» in Ivi, p. 165. Traduzione mia.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

commerciale, che Balzac ripercorre nelle *Illusions perdues*, sono l'emblematica dimostrazione di una certa passata refrattarietà dell'ambiente intellettuale ad accettare una collaborazione stretta con il mondo dell'industria culturale. Un sospetto che sembra perdurare ancora negli anni '60 quando Werdet registra le lamentele degli scrittori rivolte agli editori, a causa dello scarso successo delle opere.

Ma è una relazione che viene progressivamente mutando carattere. I letterati, che iniziano a rivolgersi agli editori, sanciscono un passaggio decisivo nella percezione del mestiere di questi ultimi come arte: l'orizzonte commerciale e il successo di vendite non è più aborrito, ma ricercato come parte integrante del prestigio. Emblematiche in questo senso la consapevolezza e la conoscenza che D'Annunzio ha del mercato, del suo funzionamento e le strategie che applica per riuscire a raggiungere un pubblico ampio e variegato. Gli editori, vedendosi finalmente riconosciuti dai letterati in un ruolo rilevante per la giusta diffusione delle opere, difendono le proprie posizioni e acquisiscono una coscienza condivisa: il loro raggio di intervento è vasto e influente e, pertanto, hanno bisogno di consolidare la propria funzione.

Nel 1881, circa trent'anni dopo la fondazione della casa editrice Barbera e sei anni dopo rispetto a quando Barbera scrive, in un mercato italiano profondamente mutato e in una situazione storico-politica totalmente nuova, è un editore di origine sarda, Angelo Sommaruga, ad avviare a Roma la casa editrice che prende il suo nome. In quel momento, la sovversione dell'ordine gerarchico, tra attività meccaniche e culturali, sembra aver raggiunto un certo grado di consolidamento. Sommaruga affida ai ricordi l'importanza della sua azione. Sono proprio gli scrittori più noti, tra cui spicca la figura di D'Annunzio, a rivolgersi alla sua rivista e casa editrice per essere pubblicati, dato che l'editore può garantire una indiscutibile qualità all'aspetto dei volumi: «vedere i propri scritti stampati bene e in una rivista largamente diffusa»¹⁸³. Nel solco della nuova dimensione che si è venuta a creare, la consapevolezza retrospettiva di Sommaruga mostra il grado di autorevolezza che ha raggiunto la funzione editoriale. Alla crescente legittimità si affianca anche una progressiva specializzazione degli ambiti. Un aspetto, quest'ultimo, che diventa sostanziale per il processo di divisione del lavoro e per individuare il raggio di intervento dell'editore. Liberatosi dalla pesantezza a cui una definizione semplicemente pratica del proprio lavoro può averlo relegato, l'editore, riflettendo su di sé, osserva la complessità del mondo con cui si trova a interagire.

È dalla Francia che arrivano i primi tentativi di difesa della professionalità in questa direzione e che vedono in Henri-Léon Curmer¹⁸⁴ un rappresentante *ante litteram*. A cavallo degli anni '30 e '40 interviene pubblicamente «sur la profession d'éditeur et le développement de cette industrie dans le commerce de la librairie française»¹⁸⁵. Nella sua riflessione Curmer individua due componenti sostanziali nel mestiere dell'editore: una intellettuale e una materiale. Nella prima rientrano competenze di revisione e composizione dei testi, mentre nella seconda, molto più sviluppata e

¹⁸³ A. Sommaruga, *Cronaca bizantina [1881 - 1885]. Note e ricordi*, Mondadori, Milano, 1941, p. 46.

¹⁸⁴ Henri-Léon Curmer (Parigi 1801 – Parigi 1871). Figlio di un mercante di stoffe, tenta inizialmente e senza successo la carriera notarile. Diventa libraio nel 1835 e apre la sua libreria in rue Sainte-Anne, trasferendosi a partire dal 1838 in rue de Richelieu. Si dedica alla pubblicazione di una serie di opere illustrate, per specializzarsi poi sui testi religiosi dove vedeva uno spazio lasciato colpevolmente vuoto e, a suo avviso, capace di raggiungere un grande successo. Pubblica così *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, Imitation de Jésus-Christ, Saints Évangiles*, e «une édition de grand luxe du *Discours sur l'histoire universelle*» cfr. O. Martin – H.-J. Martin, *Le monde des éditeurs*, in R. Chartier – H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française*, t. III, *Le temps des éditeurs*, cit., p. 192.

¹⁸⁵ H.-L. Curmer, *Note présentée à MM. Les membres du Jury central de l'Exposition des produits de l'industrie française sur la profession d'éditeur et le développement de cette industrie dans le commerce de la librairie française* (1839), ora in P. Durand – A. Glinoeer, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 124.

preponderante, rientra tutto l'insieme di attività in cui si riconosce l'editore moderno dalla sua nascita convenzionale fino alla contemporaneità. E, per quanto collocare la maggior parte delle mansioni editoriali nella sezione connotata più in senso meccanico sia parzialmente figlia del momento storico e sociale in cui si sviluppa, è di grande rilievo osservare il complesso di ambiti di interesse dell'editore: dalla fabbricazione e dalla scelta della carta e dell'inchiostro si arriva alla stampa e alla rilegatura, con un importante accenno al ruolo delle copertine, che già allora presentano un ampio spettro di possibilità, fino alla tipologia di formato e alla presentazione del libro, ai testi di accompagnamento di ogni opera, antesignani dei risvolti, alla pubblicità, già espressione di una rete estesa e complessa che va dagli annunci sui giornali alla distribuzione di opuscoli a mano o per posta¹⁸⁶. L'editore francese avverte il cambiamento che sta investendo la sua professionalità e la riporta in un'autorappresentazione che appare finalizzata alla ricerca di una legittimità tutta nuova: una legittimità identitaria, quindi individuale, ma al contempo collettiva da condividere con tutti i partecipanti a uno stesso spazio ideale. Curmer si descrive come l'intermediario fondamentale tra il pubblico e «tous les travailleurs qui concourent à la confection d'un livre». Percepisce l'attività complessiva che soggiace alla realizzazione di un oggetto-libro inteso come artefatto culturale e affida all'editore, in quanto figura unica, la responsabilità di interagire direttamente con ogni aspetto dell'atto di mediazione. Arriva ad attribuire alla professionalità la connotazione duplice di risposta ai propri gusti e di considerazione dei gusti di un interlocutore assente come il pubblico, sostenendo anche l'importanza di sacrificare le sue propensioni personali, in nome di quelle della comunità dei lettori. Sancisce, infine, l'atto di nascita della funzione editoriale in ambito francese¹⁸⁷ riconoscendo la connotazione di arte, più che di mestiere, all'attività dell'editore, sottolineando l'elemento simbolico nelle vesti di partecipante di quello produttivo. Ma si potrebbe aggiungere che oltre alla nascita di una funzione editoriale si sta fondando anche l'esigenza di un'autorappresentazione identitaria.

L'importanza di considerare sempre il complesso delle attività editoriali diventa, infatti, il principio fondante, insieme allo sforzo di delineare una discendenza da figure che hanno contribuito alla definizione della nuova professione, del modo di rappresentarsi degli editori. È su questa idea della molteplicità di funzioni che Barbera sviluppa narrativamente tutta l'esperienza retrospettiva. L'interesse per un intervento diretto all'interno della società italiana ingloba quell'aspetto fondamentale di guida e di selezione dei testi. La considerazione dei gusti del pubblico, a cui sacrifica in parte le personali propensioni, è il frutto della consapevolezza che la sua identità e la sua coscienza editoriale cooperino alla creazione di un'unica immagine di sé.

1.e.1.2. Integrazioni e rivendicazioni: l'arte editoriale al di sopra dell'arte tipografica

Grande rilievo hanno nelle narrazioni retrospettive degli editori-autori le riflessioni sul rapporto tra la professione editoriale e gli altri agenti del mercato librario.

Barbera dedica ampio spazio alla curiosità per l'evoluzione tecnologica della stampa e dell'industria tipografica. I suoi viaggi a Londra, a Parigi, in Germania, a Lipsia e a Berlino, sono sempre segnati da uno scopo ben preciso: «osservare i progressi della Tipografia e delle arti affini, cioè impressione, caratteri, carta, macchine, attrezzi, utensili, legatoria e qualche po' la Libreria»¹⁸⁸. I due ambiti sono a stretto contatto nella percezione di sé del nuovo editore, che non può prescindere dall'osservare con occhio critico le esigenze del pubblico sia in termini di testi e di opere che in termini di una loro presentazione adeguata.

Se Barbera distende lungo tutto l'arco delle sue memorie la consapevolezza dell'ampio spettro di intervento dell'editore e la sua responsabilità nell'interazione con la produzione letteraria, Sommaruga costruisce progressivamente la sua appartenenza al mondo editoriale e restituisce ai

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ P. Durand, A. Glinoe, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 127.

¹⁸⁸ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 173.

lettori non solo l'immagine ricostruita della casa editrice, ma anche la percezione profonda della sua funzione sociale.

Quasi in risposta all'incredibile quantità di inchiostro che la sua breve, ma apparentemente scandalosa, attività ha suscitato negli anni, decide di affidare ai ricordi la sua visione di quell'esperienza:

Ora, dopo tanti e tanti anni, dopo che tante passioni sono spente e tanti amici o avversari son morti, mi manca ogni incentivo polemico a confutare, punto per punto, come potrei, le inesattezze e le calunnie, talvolta infami, che furono dette e pubblicate sul conto mio. Troppo ci vorrebbe, ed io non ne sento il minimo bisogno.

Ma poiché tutte le volte che critici e giornalisti parlano di qualcuno dei miei autori non mancano di tirare in ballo me e la «Bizantina», e quasi mai senza errori od equivoci, affido alla stampa questi semplici appunti perché si sappia quali furono realmente i miei rapporti coi principali autori, e che cosa veramente fu la «Cronaca Bizantina»¹⁸⁹.

All'intento esplicito e contingente, non di confutare ma di far sapere «che cosa veramente fu la «Cronaca Bizantina»», si affianca un'esigenza più profonda che manifesta tutto l'interesse per un mestiere che si viene definendo e per un'identità collettiva che cerca le basi su cui fondarsi. Fautore e giudice di quell'identità è l'editore, unico detentore del criterio di discernimento tra cosa faccia parte delle sue prerogative e cosa invece ne è escluso:

Ero letteralmente assediato dalle offerte di volumi da pubblicare.

Così un bel giorno mi vidi arrivare, tra gli altri, un manoscritto di versi firmati «Contessa Lara» e proveniente da Firenze.

Era di Evelina Cattermole Mancini, sin allora ignota nel così detto mondo letterario, ma nota in molti circoli per una sua tragica avventura coniugale. Bella, ricca d'ingegno e di spirito, buona, dallo sguardo dolce e mite, fu senza volerlo una donna fatale, che ispirò in uomini di valore fortissime passioni e morì poi assassinata da uno spregevole amante. [...]

Mi bastò una breve scorsa al manoscritto, per convincermi che il libro della Cattermole avrebbe incontrato il gusto del pubblico¹⁹⁰.

Se il desiderio di esprimersi sulla propria attività sembra nascere dal principio di autodifesa di un'immagine, dalla necessità di restituire al pubblico la realtà di un'esperienza, di cui Sommaruga si dichiara l'unico depositario, la scelta di affidare alla sua identità narrativa tratti caratteristici di un intero universo di senso risponde più al bisogno di delineare un orizzonte concettuale, pratico e complessivo che non a una contingente necessità di reazione a stimoli circoscritti.

Per dire «che cosa veramente fu la «Cronaca Bizantina»», l'editore indaga i percorsi meno conosciuti ed esplorati della propria attività. Ed è per questo che l'utilizzo di elementi reali plasmati e organizzati in una narrazione assumono un rilievo più profondo e vanno indagati come principi di un progetto personale e letterario ben preciso. Nell'istante in cui Sommaruga si ritrova «assediato dai volumi da pubblicare», tra i quali tuttavia ne emerge uno che si isola dalla massa e «una breve scorsa al manoscritto» gli basta per convincerlo che «avrebbe incontrato il gusto del pubblico», si coglie il fondamento stesso di una delle attività che più di ogni altra circoscrive l'identità di un editore e la missione sociale di una casa editrice: la selezione dei titoli e degli autori, nonché la volontà dell'editore di ricondurre questa attività a una abilità quasi innata. La lettura del manoscritto e il suo incontro con il gusto del pubblico sono i due termini fondamentali di un'operazione intellettuale il cui risultato non si potrebbe ottenere che attraverso l'introduzione dell'ultimo fattore: l'editore e la sua capacità di mediazione. Sommaruga si trova così a stabilire la centralità della mediazione in un momento in cui ormai all'editore sono attribuiti tutti i tratti di un ruolo ben delineato. Afferma un

¹⁸⁹ A. Sommaruga, *Cronaca bizantina*, cit., p. 18.

¹⁹⁰ Ivi, p. 67.

primo motivo distintivo della propria consapevolezza rispetto a quelle professioni che possono essere considerate come i suoi archetipi e, allo stesso tempo, come i suoi antagonisti: i tipografi e i librai.

È interessante, in questo senso, affidarsi nuovamente a una svolta storico-sociale, sviluppata in ambito francese. Si tratta dell'idea di "antico regime tipografico"¹⁹¹. Concetto che ci consente fin da subito una differenziazione. Le attività dei tipografi e dei librai, individuati come anticipatori della funzione editoriale, sono contraddistinte da un elevato grado di specializzazione a cui corrisponde un costante tentativo di distinguersi dalle arti meccaniche¹⁹² che caratterizza anche il loro modo di interpretare il mercato del libro. La collaborazione con intellettuali e letterati li ha resi coscienti della loro posizione e li ha portati ad assumere la triplice funzione editoriale: un libraio o un tipografo in alcune occasioni può occuparsi personalmente della selezione, fabbricazione e diffusione dei titoli.

Queste due professionalità si sono affermate, però, e sono garantite proprio dal processo di funzionamento di «sistemi di produzione e distribuzione del libro dei secoli precedenti»¹⁹³ che hanno tutto l'interesse a mantenere. Un interesse che si manifesta, da un lato, attraverso una serie di posizioni in ambito politico e sociale che possono aiutarli a impedire un cambiamento sostanziale del mercato e della produzione; dall'altro, da interventi espliciti in favore e a sostegno della propria professionalità.

Per quanto riguarda l'ambito politico e sociale, spiccano su scala europea e ancor di più su quella italiana la difesa delle strutture corporative, che contrasta la formazione di un libero mercato e l'accesso ad esso di nuovi attori in possesso di risorse sufficienti. In Italia, Venezia, che aveva rappresentato fino alla seconda metà del XVIII secolo il centro principale di diffusione della cultura, è ancora caratterizzata dalle figure di librai che si affidano alla committenza di ordini religiosi. Le grandi opere devozionali hanno permesso, grazie ai finanziamenti e all'interesse di un pubblico specifico, una certa sicurezza economica e una consolidata reputazione.

I cambiamenti nel pubblico, però, manifestano le prime difficoltà di un sistema che è fondato su processi di funzionamento ormai datati. Nelle altre città italiane, in cui si va diffondendo in modo consistente il mercato del libro, gli anni '30 e '40 vedono un periodo di transizione che porta alla formazione di una nuova modalità di interpretare la funzione di chi si occupa di libri: prime prospettive di un cambiamento che si verificherà pienamente solo con la nascita del mercato unico e con l'Unità. In questo senso l'attività di selezione reclamata come fondamentale responsabilità da Barbera e Sommaruga appare un gesto distintivo e legittimante rispetto a quelle figure che hanno ricoperto precedentemente la funzione editoriale. Una presa di posizione che sancisce l'esistenza di una nuova visione del mercato che interpreta anche il principio della mediazione come parte integrante della propria coscienza. Certo è che l'attività di selezione è svolta in alcuni casi anche da tipografi e librai. Viene da chiedersi dunque se, in virtù anche del fatto che molti di essi assumeranno la duplice definizione di tipografo-editore o di libraio-editore, non possano essere considerati a loro volta editori moderni, ovvero in grado di partecipare e di condividere in pieno e diffusamente l'appartenenza al modo di interpretare la professionalità che si sta delineando. Bisogna capire, quindi, se ci sia qualcosa che distingua gli editori nell'accezione moderna dai tipografi e dai librai che li hanno preceduti.

Emblematico in questo senso il confronto tra l'attività e la visione di quella precedente interpretazione del sistema produttivo e quella delle nuove figure che vi si affacciano.

Sommaruga, riportando alla memoria un episodio della sua relazione con Gabriele D'Annunzio, si trova a ripercorrere nuovamente non solo un momento centrale della storia della casa editrice, ma anche uno dei connotati del suo mestiere. Affidandosi all'artificio del documento – utile a sottolineare il grado di autenticità e di affidabilità del racconto ricercato nelle narrazioni autobiografiche –

¹⁹¹ Per il concetto di "antico regime tipografico" cfr. *L'editeur à l'age des Révolutions 1780-1830*, in *Histoire de l'édition française*, II, *Le livre triomphant 1660-1830*, R. Chartier – H.-J. Martin (ed), Fayard, Paris, 1990.

¹⁹² P. Durand – A. Glinoeur, *Naissance de l'editeur*, cit., p. 20.

¹⁹³ M. Infelise, *La nuova figura dell'editore*, cit., p. 55.

Sommaruga riporta la *réclame* che aveva visto protagonisti lui e l'autore abruzzese a proposito del *Libro delle Vergini* pubblicato nel 1884. Lo scontro tra l'autore e il suo editore è dovuto alle diverse opinioni riguardanti la copertina del libro, giudicata oscena da D'Annunzio. Quest'ultimo, profondamente contrariato dalla scelta grafica, ha richiesto la sostituzione della copertina in tutte le copie – «Il mio libro sia semplicissimo. Abbia una copertina bianca col nome mio, e col titolo; nulla più»¹⁹⁴ – e minaccia, come poi farà, di inviare la sua protesta a tutti i giornali. L'editore romano, fermo nella sua decisione di non cambiare per ora tutte le copertine e di farlo eventualmente per una futura riedizione, più per l'altezzosità di D'Annunzio che non per un attaccamento vero a proprio alla bellezza della grafica, risponderà alla provocazione sul *Fanfulla della domenica* e riporta integralmente nei propri ricordi il testo della sua risposta:

Egli [D'Annunzio] si lamenta perché nella copertina - che non ho creduto mio dovere di mostrargli, facendo essa parte del lavoro puramente tipografico e non avendo relazione colla letteratura - ci sono tre donnine non interamente vestite.

Veramente a me non piacciono molto, non già perché siano poco coperte, ma perché sono riuscite, nell'incisione, poco belle. Altre ragioni di lamentezze, di proteste e di dichiarazioni non so vedere. Ad ogni modo mettiamo pure che io abbia consentito a involgere così il libro del D'Annunzio per invitare più facilmente il pubblico a comprarlo: non mi pare questa una gran colpa. Io purtroppo non faccio il letterato. Sono un povero editore, i volumi che stampo mi costano molti quattrini per gli scrittori e per la tipografia ed ho assoluto bisogno di venderli¹⁹⁵.

Qui ritroviamo un nuovo tassello nella sua definizione di editore. La veste attribuita a un testo, che diventa così un oggetto culturale, rientra nelle responsabilità di Sommaruga in quanto editore. È vero, infatti, che gli autori partecipano spesso e attivamente a questo così importante momento di fabbricazione dell'opera, ma Sommaruga osserva che non è suo «dovere di mostrare» la copertina, dal momento che è parte di un lavoro «puramente tipografico» che non ha, tra l'altro, alcuna «relazione colla letteratura». L'editore pone in atto un processo di distinzione rispetto alla concezione della letteratura e rispetto alla posizione degli autori. La differenza è poco dopo dichiarata in modo esplicito: «io purtroppo non faccio il letterato. Sono un povero editore». Autoproclamatosi editore, mostra anche le prerogative che una simile decisione comporta: «i volumi che stampo mi costano molti quattrini per gli scrittori e per la tipografia ed ho assoluto bisogno di venderli». Nello scarto di ossimorica ironia che vede contrapporsi la povertà dell'editore alla grandezza dell'autore si trova il diverso grado di legittimità delle due funzioni: l'Editore scherzosamente rilegato alla pratica meccanica, l'Autore elevato nell'etere del pensiero intellettuale. È chiaro che qui Sommaruga, appropriandosi dei meccanismi stessi della *réclame*, da lui particolarmente apprezzata, sottintende il sarcasmo utilitaristico nel confronto che lo vede perdente. Essendo dell'editore esclusiva prerogativa l'aspetto meccanico, occorre lasciare a lui libertà d'azione. L'imprenditore di origini sarde, consapevole che la sua attività si estenda ben oltre la semplice realizzazione manuale dell'oggetto-libro, sfrutta così il pregiudizio di cui era soggetta la sua funzione per reclamare il proprio spazio di legittimità.

Sommaruga ritorna, dunque, su altri due tratti fondamentali di quella che è la coscienza editoriale. Attua una distinzione rispetto ai tipografi e ai librai che offre anche le basi del loro rapporto con la letteratura e con gli autori. In primo luogo, un ruolo centrale si riconosce al *marquage* dei libri, la presentazione del titolo che sia espressione della casa editrice. La realizzazione materiale di un libro rientra ufficialmente e definitivamente nell'orizzonte operativo dell'editore. La coscienza editoriale rivendica per sé la responsabilità sulla fisionomia finale che i libri vanno ad assumere. Ogni editore, che reclaims il principio di appartenenza al campo editoriale, non può non riconoscere tra i suoi ambiti

¹⁹⁴ Lettera di Gabriele D'Annunzio ad Angelo Sommaruga, riportata in A. Sommaruga, *Cronaca bizantina*, cit., p. 134.

¹⁹⁵ A. Sommaruga, *Cronaca bizantina*, cit., p. 136.

l'importanza della veste grafica: la sua creazione e realizzazione come elemento fondante del libro stesso, come tratto distintivo per l'affermazione o meno di un'opera e di un autore in un determinato contesto, capace, altresì, di creare la riconoscibilità stessa di un marchio. Inoltre, all'editore Sommaruga attribuisce anche un'innata capacità a restituire la giusta forma fisica al libro, quasi a stabilire che la sua responsabilità sulla fabbricazione dell'oggetto derivi, in realtà, da un'innegabile e recondita abilità naturale:

Del resto non avrei messo - e i fatti lo provano - quelle donne sopra un libro del Carducci, del Bonghi, del De Amicis o del Panzacchi.

Ma il poeta latino insegna di fare anche gli abiti convenienti alle persone.

E il D'Annunzio offrendomi la sua persona cioè il volume che intitolava *Il libro delle Vergini*, mi scriveva:

Credo che il successo non mancherà: nel *Libro delle Vergini* accanto a pagine mitissime ce ne sono altre di molta audacia. La scena si svolge tra un bordello e una chiesa, tra l'odore dell'incenso e il lezzo del fracidume.

Vedrai.

Io non leggo, per la stima che ho di loro, i manoscritti degli autori così noti e cari al pubblico come il D'Annunzio, e dopo quella lettera, quel titolo e il resto, mi parve che l'abito della copertina fosse interamente conveniente¹⁹⁶.

L'editore, dunque, non è esclusivamente il responsabile dell'«abito» ma è colui in grado di stabilire, con maggiore accuratezza di chiunque altro quale sia l'«abito» più conveniente: è il solo a sapersi districare pienamente nella difficile arte del «rovescio dell'*ecfrasi*»¹⁹⁷.

1.e.1.3. Una questione di esistenza e di sopravvivenza: diffondere e distribuire il libro

Al principio centrale della costruzione grafica intesa come prerogativa dell'editore, Sommaruga ne intreccia un altro più nascosto ma che assume un rilievo fondamentale nel definire la sua figura e la sua identità: la distribuzione dei libri.

Quest'ultima si presenta come la cornice all'interno della quale la selezione e l'attività di fabbricazione devono inevitabilmente collocarsi.

Per l'editore romano il rapporto con il pubblico è sostanzialmente sancito da un suo «assoluto bisogno» di vendere i libri che stampa. La distribuzione di quegli oggetti complessi diventa quindi un momento fondamentale del processo stesso di creazione dell'opera. Si afferma l'idea che il libro in sé non possa esistere se non raggiunge un lettore:

I volumi eran mandati a tutti i librai, perché li esponessero: anche ai librai più indolenti che non si curavano di domandare un volume se non dopo la richiesta di un cliente. Per i comuni privi di librerie, mandavo i volumi ai segretari comunali, affinché li mostrassero ai concittadini. E tutto era messo in opera per raggiungere lo scopo di diffondere il libro¹⁹⁸.

Lo scopo dell'editore è «diffondere il libro» e non importa se anche i suoi presunti colleghi, o meglio ancora gli altri attori del mercato editoriale, nel loro piccolo e nella loro limitata consapevolezza di librai, non siano presenti in modo capillare su tutto il territorio. L'editore, in virtù delle sue competenze e della sua mutata visione del mercato, deve essere in grado di raggiungere anche i lettori più distanti.

È interessante collocare questa consapevolezza editoriale relativa all'oggetto libro nel momento di passaggio sostanziale che le nuove figure stanno vivendo.

¹⁹⁶ A. Sommaruga, *Cronaca bizantina*, cit., p. 136.

¹⁹⁷ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano, 2013, p. 20.

¹⁹⁸ A. Sommaruga, *Cronaca bizantina*, cit., p. 65.

Lo sviluppo delle tecniche di stampa, infatti, va di pari passo con la maturazione di un diverso modo di partecipare all'universo sociale e di fruire dei prodotti culturali. Mentre tra il 1814, anno in cui a Londra vede la luce la prima macchina di stampa a vapore, e la metà dell'Ottocento, quando Auguste Marinoni progetta la stampa in quadricromia e pochi anni dopo la rotativa, la capacità produttiva è in grado di raggiungere risultati che aprono nuove prospettive nel campo della distribuzione di oggetti librari e inizia ad attirare l'attenzione di chi ne percepisce le possibilità di guadagno; le mutate condizioni sociali delle classi più agiate, in risposta al progresso tecnologico che riguarda ogni settore della società, dai trasporti, all'industria, alla comunicazione e alle modalità di informazione, offrono nuovi percorsi anche per la fruizione della cultura. La borghesia agiata dell'Inghilterra ottocentesca – la classe che per prima anticipa le nuove esigenze e le nuove modalità di approccio ad esse – riscopre l'importanza del viaggio e si trova a dover ricercare prodotti adatti alle nuove modalità di consumo culturale, contribuendo così all'apertura della lettura verso l'esterno. La pratica della lettura, infatti, in precedenza destinata, in gran parte, agli ambienti chiusi delle biblioteche pubbliche o private, si appropria degli spazi esteriori e si estende lungo i binari delle neonate ferrovie attraverso l'Europa. I libri mutano aspetto a seconda delle nuove esigenze che si affermano nella società e questo contribuisce alla definizione di una nuova figura che a quelle esigenze deve cercare di rispondere:

Nell'Inghilterra ottocentesca, lo sviluppo delle ferrovie spinse la borghesia agiata a viaggiare molto; e i viaggiatori che amavano leggere scoprirono il bisogno di disporre di libri adeguati per contenuto e dimensioni¹⁹⁹.

L'importanza di un simile processo è sottolineata dal suo orizzonte europeo e transnazionale. Il bisogno di nuovi prodotti ha nello sviluppo di collane tascabili una sua espressione emblematica. In Germania la svolta si verifica a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo trovando un pieno compimento tra gli anni '40 e '60 dell'Ottocento. Dopo un primo tentativo di Christian Bernhard Tauchnitz di Lipsia, in grado di mettere in circolazione un titolo alla settimana, che, nonostante l'eccellente scelta, manifesta ancora dei ritardi nella composizione dei libri, è la casa editrice Reclam, ancora una volta di Lipsia, a segnare un cambio di passo con la pubblicazione di una traduzione dell'opera di Shakespeare in venticinque volumetti «contenenti ciascuno un dramma, al prezzo sensazionale di un pfenning ciascuno»²⁰⁰. Ma il cambio di rotta della Reclam è ancora più evidente quando decide di raccogliere in una collana tascabile tutta una serie di autori tedeschi che sono diventati di dominio pubblico. Nasce così la Universal-Bibliothek che diviene un modello esemplare, mantenendo il proprio primato assoluto in termini di selezione e produzione, per tutta una serie di collane di libri tascabili nate successivamente proprio in Inghilterra²⁰¹.

Le nuove figure, dunque, che si affacciano sul mercato a partire dagli anni '30 e '40 in tutta Europa non solo sembrano rispondere al cambiamento sostanziale del pubblico, ma contribuiscono a un'accelerazione di questo cambiamento. In Germania, in Inghilterra e in Francia si iniziano ad avvertire i presupposti del modo nuovo di interpretare la lettura e il mercato:

demolizione delle strutture corporative, abolizione e ripristino della censura preventiva, ampliamento veloce del pubblico dei lettori, innovazione tecnologica, riorganizzazione dei mercati su base nazionale²⁰².

Bisogna, tuttavia, riconoscere che i tempi non sono ancora pienamente maturi per uno sviluppo decisivo di una diversa professione:

¹⁹⁹ A. Manguel, *Una storia della lettura*, cit., p. 127.

²⁰⁰ Ivi, p. 128.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² M. Infelise, *La nuova figura dell'editore*, cit., p. 55.

le trasformazioni anche profonde di questi decenni non incisero ancora significativamente sui meccanismi reali della produzione e della diffusione: le botteghe rimasero prevalentemente artigiane; i librai mantennero anche una funzione editoriale; il vecchio torchio, con poche modifiche, continuò a lavorare come faceva da oltre tre secoli; non si concepirono efficaci garanzie giuridiche a tutela della proprietà letteraria in grado di contenere la prepotenza dei contraffattori²⁰³.

In Italia, peraltro, le circostanze di un ammodernamento delle tecnologie di stampa procedono a un ritmo nettamente inferiore. Ciononostante, anche nella penisola si iniziano ad affermare importanti iniziative private che sembrano, da un lato, godere delle mutate circostanze politiche che si affermano nei singoli Stati e dall'altro dell'intraprendenza di alcune specifiche categorie sociali.

È in questa progressiva maturazione di una nuova possibile interpretazione dell'universo del libro e del suo rapporto mutato con le modalità di lettura che si può cogliere nella ricerca identitaria di Barbera e Sommaruga un ulteriore passaggio di transizione dall'“antico regime tipografico” a una nuova interpretazione della realtà del mercato. L'editore può inglobare tipografi e librai, può coinvolgerli nella propria attività, può collaborare con loro, può servirsi delle loro competenze e delle loro risorse tecnologiche, ma la sua visione si colloca in qualche modo su un piano superiore. L'editore è in grado di avere una consapevolezza di insieme dell'intera filiera e progettare, in virtù del suo sguardo esteso e complessivo di tutti i passaggi che la determinano, un'idea di libro o di un insieme di libri che sia altamente riconoscibile per se stesso e per il pubblico.

All'esistenza, nei secoli precedenti, di una specializzazione professionale di tipografi e librai, e, allo stesso tempo, di una paradossale e temporanea confusione delle tre funzioni di selezione, fabbricazione e distribuzione nelle loro prerogative, si viene sostituendo, allora, un nuovo paradigma nel mercato librario. La differenziazione professionale, grazie alla più accentuata divisione del lavoro frutto anche del progresso tecnologico e di una società sempre più complessa, permette l'affermazione di una funzione sociale, quella dell'Editore appunto, che non si va a sostituire alle funzioni precedenti di Libraio o Tipografo, né tanto meno si aggiunge ad esse per completarle e per aiutarle ad assolvere pienamente la loro pratica nella società.

Si è invece creato uno spazio vuoto che con le due funzioni precedenti va a ricalibrare completamente il sistema di funzionamento del campo di produzione di beni simbolici²⁰⁴. L'Editore va a riempire quello spazio e, così facendo, ridefinisce anche i rapporti di forza all'interno del mercato: se le tre funzioni possono ancora essere svolte dai diversi attori della filiera libraria, è a lui e non ad altri che se ne riconosce la responsabilità. Librai e tipografi sembrano sempre più indirizzati a un restringimento del loro campo d'azione, laddove l'editore, pur non svolgendo sempre direttamente le operazioni di stampa e diffusione al dettaglio, attraverso la sua attività si occupa anche della fabbricazione e distribuzione dei libri, ponendosi così su un livello più ampio rispetto agli altri protagonisti dell'universo produttivo. I rapporti di forza appaiono ormai riconfigurati, come confermato anche dal riconoscimento di altri cruciali attori del processo di produzione, gli autori, che, rivolgendosi agli editori, attribuiscono loro una sempre maggiore legittimità simbolica:

le mot d'éditeur ne va pas se substituer à celui de libraire comme celui-ci s'était substitué (ou associé), pour désigner l'agent social de production du livre, à celui d'imprimeur, ni même référer à une instance qui viendrait simplement s'ajouter aux deux autres, mais plutôt figurer avec celles-ci au sein d'un système profondément remanié et dans lequel *éditeur*, *libraire* et *imprimeur* répondront à des fonctions spécifiques, irréductibles les unes aux autres, sauf dans certaines zones périphériques du système. Indice sans doute d'une complexification croissante du système de production de l'imprimé, dans une logique de division croissante du travail²⁰⁵.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ P. Bourdieu, *La production de la croyance*, cit., pp. 3-43.

²⁰⁵ Durand, Pascal – Glinoe, Anthony, *Naissance de l'éditeur*, cit., p. 22.

Se, tuttavia, Durand e Glinoeur colgono nella progressiva divisione del lavoro la differenziazione sociale che si viene affermando tra l'editore e gli altri attori della filiera libraria, i due studiosi sembrano anche relegare alle sole zone periferiche del sistema la possibilità che le funzioni di un editore e di un libraio o di uno stampatore possano sovrapporsi. L'esistenza, invece, di molte esperienze editoriali, da singole case a grandi gruppi, in cui si osserva la presenza congiunta sotto uno stesso marchio anche dell'attività di stampa, di fabbricazione e di diffusione, sembra smentire una simile impostazione e concentra, invece, nella posizione dello sguardo dell'editore l'affermazione di funzioni sociali distinte all'interno del mercato.

Non è raro che, dal momento di nascita della nuova figura, molti di questi imprenditori culturali abbiano colto l'importanza di assorbire nella propria attività più passaggi del processo di creazione del libro. Questo dimostra che non è la semplice specializzazione del mercato a rendere necessaria la presenza di una nuova funzione sociale, ma è il sovvertimento dell'ordine gerarchico al suo interno, dovuto proprio alla comparsa della nuova figura, a permettere di individuare una posizione specifica dell'editore. Non, quindi, l'idea che l'editore, lo stampatore e il libraio svolgano mansioni diverse, bensì il fatto che l'editore abbia contemporaneamente il bisogno e il diritto di occuparsi in modo diretto o indiretto di tutti i passaggi produttivi, influenzandoli e intervenendo nel loro svolgimento, pur conservando una funzione separata, al fine di preservare e rafforzare la propria legittimità.

1.e.2. Seconda soglia: difendersi da ingerenze esterne

Se con Barbera e Sommaruga abbiamo attraversato il momento di fondazione di una coscienza editoriale condivisa, dalla creazione di un immaginario alla sua autorappresentazione, con gli anni Settanta e Ottanta del Novecento siamo proiettati in un momento in cui quello stesso campo, che si è venuto creando e affermando nei circa centocinquanta anni precedenti, si confronta con un nuovo capovolgimento della tavola dei valori. Ci troviamo al cospetto, qui, di un periodo in cui gli attori che fino ad allora sono stati protagonisti di quel gioco di forze avvertono il rischio di una perdita di prestigio della loro posizione e di una sua relativa scomparsa, sancita dalla loro messa ai margini da parte delle nuove modalità di fruizione ludica e culturale, con ripercussioni nelle narrazioni retrospettive che arrivano alla fine del decennio successivo.

Nello sforzo autorappresentativo degli editori si ritrova tutta la portata del cambiamento in atto con l'affermarsi diffuso e consolidato del sistema delle grandi concentrazioni editoriali e con lo spostamento crescente della lettura verso uno spazio di fruizione comparabile alle contemporanee modalità di intrattenimento, una su tutte quella televisiva. Il processo di *hyperconcentration*²⁰⁶, – cominciato in Francia a cavallo degli anni '50 e '60, quando Hachette, con una svolta per le future strategie di mercato, dà avvio a una serie di acquisizioni di sigle, tra cui Grasset (1954), Fayard (1958), Fasquelle (1959) e Stock (1961), permettendo ciononostante a ciascuna di esse di conservare il proprio nome e la propria linea progettuale, e iniziato in Italia in modo sistematico circa un decennio più tardi²⁰⁷ – porta a una riconsiderazione del ruolo dell'editore.

L'idea della partecipazione condivisa di più figure alla realizzazione di un libro, che si è affermata fino alla fine degli anni Settanta e che ha riguardato la quasi totalità delle case editrici italiane e francesi, va sfumando in una strategia più ampia. Quest'ultima non è più il risultato di una discussione tra consulenti e collaboratori, ma l'esito di considerazioni generali e quantificabili su ogni singolo marchio in un mercato librario che occupa ormai solo una parte circoscritta di un più ampio piano di differenziazione produttiva ed è solo una branca, piuttosto ristretta, dell'industria culturale. A conferma di questo aspetto è l'ingresso di molte case editrici, anche di grandi dimensioni, in gruppi

²⁰⁶ P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit.

²⁰⁷ M. Mammoli, *La grande concentrazione. Breve storia dei maggiori gruppi editoriali italiani*, Unicopli, Milano, 2017.

industriali o finanziari che considerano l'editoria solo un settore marginale delle loro attività e utile a differenziare le fonti del proprio fatturato²⁰⁸.

In questo panorama, il margine di autonomia appare ridotto dal progressivo peso assunto dai responsabili finanziari di ciascun gruppo. Questi ultimi, in risposta alle esigenze della propria posizione, devono gestire i prodotti-libri all'interno di una ben più vasta attività industriale. Qui opere e autori assumono un carattere nuovo in linea con le differenti modalità di consolidamento di un'immagine sul mercato. Il cambiamento più evidente, in virtù dell'ingresso di una quantità così rilevante di risorse esterne, è uno spostamento dell'asse di distinzione tra i due poli del campo, quello di produzione ristretta e quello di larga diffusione. Il primo risultato è un progressivo rafforzamento di quest'ultimo, grazie all'aumento di nuovi attori che entrano a farvi parte e che ne accettano i meccanismi di consacrazione. Non sono solo i gruppi che, rispondendo alle proprie logiche economiche, rafforzano il polo commerciale, ma gli autori stessi. Essi, consapevoli del funzionamento del campo letterario, sono in grado di servirsi dei modelli dello sperimentalismo, assimilati a un processo di consacrazione del polo ristretto, per accedere, tuttavia, al percorso di legittimazione della grande produzione, affascinati dal prestigio che conferisce il polo commerciale²⁰⁹. In altre parole, anche gli autori e gli editori votati alla ricerca formale o progettuale ricorrono ai mezzi consacranti della grande distribuzione, come il richiamo al successo di vendite nelle vesti di garanzia di qualità. A livello letterario una delle più evidenti conseguenze è lo sviluppo parallelo dei concetti di letterarietà e leggibilità, che in un'ottica di intrattenimento ludico vengono spesso a congiungersi. Essi rispondono al contempo alle esigenze del polo più autonomo e ristretto del campo, riconducibili all'universo letterario appunto, e alle necessità del polo di grande produzione, più tendente invece al rispetto della leggibilità.

Perdita di identità delle case editrici, diminuzione dei luoghi di autonomia decisionale, allargamento del polo commerciale e degli attori interessati a ricorrere alle sue logiche sono le principali conseguenze del nuovo sistema dei grandi gruppi e i responsabili di una progressiva assimilazione dell'editoria a un qualsiasi altro settore produttivo, a cui, invece, si contrappongono le difese identitarie dei singoli editori. Nel panorama che si viene conformando, diventa di grande rilievo richiamarsi a un immaginario collettivo che possa rappresentare, sotto le spoglie di una galleria dai tratti quasi genealogici di figure e di gesti pratici di riferimento, l'elemento distintivo e legittimo di una funzione come quella dell'editore rispetto ad altri universi produttivi.

È Bompiani in questo caso a ricollegarsi, lungo una discendenza secolare, all'editoria dell'Ottocento. Nel panorama in cui si trova a scrivere – *Via privata* è del 1973, *Il mestiere dell'editore* è del 1988 – non è irrilevante il suo gesto di risalire alla fondazione della professionalità per arrivare a ripercorrere, successivamente, passaggi esemplari della sua esperienza personale. E ancora più significativa è l'apertura del *Mestiere dell'editore* dedicata a quel Giuseppe Pomba a cui lo stesso Barbera ha conferito il tratto esemplare della nuova figura dell'editore. Dal Pomba fino a Mondadori, passando, tra gli altri, per Le Monnier, Sonzogno e Formiggini in Bompiani non si avverte il rifiuto del carattere commerciale dell'arte dell'editoria, ma una difesa della componente simbolica come connaturata nella capacità e nella funzione di mediazione intellettuale.

Pomba diventa, così, l'emblematica espressione dell'editore il cui apporto valoriale è paragonabile a quello dell'autore. L'imprenditore torinese è animato da una vocazione profonda «di parlare per

²⁰⁸ Cfr. A titolo di esempio si può osservare come tra il 1969 e il 1970 l'IFI, gruppo finanziario legato alla FIAT della famiglia Agnelli, acquista la maggioranza delle azioni delle case editrici Fratelli Fabbri, Etas Kompass, Sonzogno e Bompiani mentre tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90 Carlo Debenedetti e Silvio Berlusconi si contendono la proprietà della Mondadori. In Francia, invece, l'Union financière de Paris, una banca privata, nel 1964 acquista la maggioranza delle azioni della casa editrice Julliard dalla moglie del fondatore morto due anni prima, mentre nel 1977 la casa editrice di scolastica fondata da Pierre Bordas viene acquistata dal gruppo Presses de la Cité, il cui azionista di maggioranza è ancora una banca privata, Générale Occidentale.

²⁰⁹ P. Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit.

mezzo dei libri»²¹⁰, che appare come il tratto caratteristico di tutto l'insieme dei suoi colleghi, al centro delle

vere ragioni per le quali un uomo normale, ragionevole, che avrebbe potuto diventare un buon professionista o un commerciante accorto con più facili guadagni, fra tutti i piaceri della giovinezza, preferisca cavarsi gli occhi su una bozza di stampa, che l'umidità rende confusa, alla ricerca di una lettera rovesciata da raddrizzare²¹¹.

Si affermano subito due macro-immagini nella ricostruzione del sé di Bompiani. Prima fra tutte, in un contesto di dispersione massificata scaturente dall'idea di gruppo e nella perdita della singolarità nel complesso articolato del consiglio direttivo di una società, si applica qui un principio ricorrente in tutte le memorie editoriali: esiste una figura, biologica, singolare, privata, unica e individuale che si possa definire editore. Un aspetto non certo irrilevante se si ripercorre e si tiene a mente una contraddizione che attraversa tutta la storia dell'editoria. Nella creazione di un oggetto-libro, sempre vista inevitabilmente come l'agire collettivo di più attori – autore, casa editrice, lettore –, se la figura dell'editore va riconosciuta nella sua singolarità, allora un individuo può definirsi editore e può ricondurre a quella professione una partecipazione fondamentale alla propria identità. La corrispondenza identitaria tra una funzione professionale e l'individuo fisico che la svolge è sempre riscontrabile nelle memorie editoriali: appare difficile instaurare una distinzione netta tra l'una e l'altro nella definizione di sé. Bompiani, infatti, confessa «di aver mescolato la vita e il lavoro come se richiedessero i medesimi sentimenti»²¹². È il tratto distintivo, da un lato, rispetto all'insieme di tutti coloro che a vario titolo si occupano di editoria, ma che non sono in grado di leggere come fa l'editore che attiva ad un tempo «un suo filtro “sogettivo” e “oggettivo”»²¹³; dall'altro, è un aspetto che permette di distinguersi soprattutto dai nuovi «managers qui, issus du monde de la finance ou des médias, ne sont pas des plus compétents en matière littéraire et imposent à l'édition le modèle de l'entertainment»²¹⁴. L'ingresso crescente in posizioni decisionali e dirigenziali, che influenzano direttamente le politiche e le strategie editoriali sia in ambito italiano che francese, di figure che non appartengono all'ambiente dell'editoria, né per formazione né per interessi, ha portato alla reazione identitaria dei singoli editori, che fino ad allora non hanno solo avuto uno dei ruoli principali all'interno delle case editrici, ma ne hanno rappresentato la riconoscibilità più profonda.

A cambiare sono, dunque, i bisogni e lo sguardo. Non siamo più in una fase embrionale di formazione a cui giova il processo di divisione del lavoro. Siamo, invece, in un momento in cui il progresso tecnologico ed economico ha dimostrato l'insostenibilità e l'inapplicabilità dei metodi precedenti che, pur diventando più complessi, non hanno mai perso il legame con l'ascendenza originaria. L'immagine dell'editore-individuo in grado di controllare le diverse fasi della produzione si è coniugata lungo tutto il corso del Novecento nell'idea dell'«editore protagonista». Certo non agiscono come individui indipendenti e rispondenti al semplice gusto personale. Interagiscono, piuttosto, in modo costante con un insieme di consulenti che sono in grado di indirizzare in misura maggiore o minore la politica delle singole case. Ma la scelta dei collaboratori, la decisione di affidargli determinati obiettivi che si legano spesso alla direzione di collane o alla direzione generale, il rapporto personalizzato con gli autori, il desiderio di intervenire anche sulla materialità del libro, la grafica, la carta e l'impaginazione, interventi diretti nella sua distribuzione e nella presentazione al pubblico, e, non ultimo, l'investimento personale di risorse di diversa natura hanno fatto sì che all'editore, come singolo individuo, corrisponda una precisa percezione. Quest'ultima è stata di volta in volta alimentata attraverso l'azione degli editori stessi e confermata dalla molteplicità di figure che ricercano la loro collaborazione.

²¹⁰ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 16.

²¹¹ Ivi, p. 13.

²¹² Ivi, p. 165.

²¹³ S. Ferri, *I ferri dell'editore*, e/o, Roma, 2011, pp. 31-32.

²¹⁴ P. Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit., p. 21.

Ora, la divisione del lavoro, rafforzatasi nella prima parte del Novecento, si arricchisce di nuove spinte disgregatrici che vanno a intaccare la legittimità di un individuo di ritenersi editore. Possono esistere, di fatto, case editrici e gruppi editoriali, ma non possono più esistere “editori” in quanto individui singoli. Il nuovo modo di concepire la conformazione del mercato prevede, infatti, alla direzione delle case una pluralità di individui che compongono, a diverso titolo e con diverse responsabilità, ma ognuna di loro come parte di un unico potere decisionale, un consiglio direttivo in cui si diluisce quindi quell’ autorità simbolica che l’ editore ha accumulato e si è arrogato. A pesare ancor di più sul cambiamento è anche la provenienza di molte delle figure che fanno il loro ingresso nel mercato editoriale: per lo più uscenti da altri settori produttivi non possono partecipare alla difesa di un vecchio sistema valoriale. Ed è significativa del nuovo modo di intendere la direzione delle case editrici la descrizione del commissario Rossotto della vendita dell’ Einaudi al gruppo Intracom come il passaggio della casa editrice torinese «dalla monarchia alla repubblica»²¹⁵: prospettiva quanto mai chiara sulla disgregazione di una professione. Con quest’ ultima sembra stridere fortemente la capacità mnemonica di Giulio Einaudi che non smette mai di rimarcare la sua singolarità all’ interno di una collettività e il fatto che un editore corrisponda a un singolo individuo che non si sottrae certo al dialogo fruttuoso e costante con i suoi collaboratori. Un dialogo che può condurre ad «attriti» ma in cui riaffiorano sempre «le congenialità di un autore con un editore [...] i rapporti personali tra un editore e un collega straniero e [...] le amicizie»²¹⁶. La visione disgregata del consiglio direttivo sembra evidenziare una reazione identitaria da parte dei singoli che ammettono e ammetteranno sempre la componente collettiva della propria funzione, ma che reclamano per sé una responsabilità e una funzione individuale.

A questo elemento se ne aggiunge un altro. Quell’ individuo che ha assunto autonomamente la definizione di editore ha uno scopo che travalica quello del «buon professionista o [...] commerciante». Questo scopo si colloca all’ interno di uno spazio in cui partecipa per sostituzione: «destinato a dar vita alle parole altrui, la sua candida vocazione sostitutiva è alla base della scelta editoriale»²¹⁷. La sostituzione, qui, assume il significato di condensazione dei due diversi processi di creazione di valore. Così come l’ autore determina il grado di autorità del libro, sostituendosi a lui, anche l’ editore vi contribuisce, trasmettendo l’ idea di maggiore o minore qualità di un testo.

Da questa seconda immagine discende il grado di conflittualità del discorso. Il disegno riflette il percorso pregresso dell’ editore e allo stesso tempo la sua posizione attuale. La perdita della percezione condivisa di una sua utilità sociale, al cospetto di ben più rilevanti mezzi di produzione e diffusione della cultura e dell’ intrattenimento in senso lato, e della letteratura a un livello più circoscritto, induce Bompiani al tentativo di definire i tratti dell’ «editore protagonista»²¹⁸. Scrittore lui stesso, non è raro che si rivolga agli autori del proprio catalogo dando suggerimenti, indicazioni e consigli sui testi, alimentando possibili riflessioni sulla letteratura e ricerche espressive²¹⁹. La sua partecipazione non solo alla creazione di un marchio editoriale, ma a un’ idea di letteratura, fa

²¹⁵ A. Frullini, *Il contratto per la vendita dell’ Einaudi verrà firmato la prossima settimana*, in «La Repubblica», 3 aprile 1987, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/04/03/il-contratto-per-la-vendita-dell-einaudi.html> (consultato 12/11/2021).

²¹⁶ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 109.

²¹⁷ V. Bompiani, *Il mestiere dell’ editore*, cit., p. 13.

²¹⁸ Ivi, p. 102.

²¹⁹ Sull’ attività di Valentino Bompiani cfr. I. Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2007; Id., *Il Novecento dei libri. Una storia dell’ editoria in Italia*, Carocci, Roma, 2021; G. C. Ferretti, *Storia dell’ editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004; L. Braida (a cura di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore “artigiano”*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2003; V. Accame (a cura di), *Valentino Bompiani. Idee per la cultura*, Electa, Milano, 1989; *Catalogo generale Bompiani 1929-1999*, Milano, 1999.

intravedere i tratti di un imprenditore che ha ben presente il valore della propria attività. Recuperando le figure che compongono il suo immaginario, ci restituisce un'immagine dell'editore che appartiene a una precedente visione della produzione letteraria e che in passato ha raggiunto il suo punto più alto, ma che ora vive la sensazione confusa della perdita del prestigio dovuta al capovolgimento gerarchico dei principi di riferimento. Un elemento che ritorna con forza nel suo richiamo a Treves, altro volto portante della sua galleria figurale e archetipica. Ripercorrendo l'avventura dell'editore milanese, afferma l'importanza della conservazione della duplice componente dei libri e del ruolo della casa editrice in questa missione: «l'editore vuole servire la cultura, ma anche l'ufficio commerciale, vuole servire la società seguendone i movimenti e i bisogni, ma non può dimenticare che i mutamenti maggiori li provocano non i fatti bensì le idee»²²⁰. *L'homme double* non rifiuta la propria natura, ma non nega la superiorità delle idee rispetto ai fatti. Una contrapposizione che si viene definendo subito dopo, quando alle idee sono attribuiti «tempi lunghi che alle banche non piacciono». A quindici anni dalla vendita della casa editrice al gruppo Fabbri, avvenuta nel 1973, Bompiani reagisce allo stato di appiattimento in cui rischia di ricadere un'editoria dei grandi gruppi. Le fondamenta della memoria dell'editore milanese si trovano in quell'universo di riferimenti ideali: medaglioni saggistici che si incrociano a un'aneddotica romanzesca in un costante richiamo oltre i confini del testo, che si basa più sulla carica evocativa dell'allusione che non sulla costruzione profonda e concreta dei concetti. La parte iniziale del *Mestiere dell'editore* appare così costruita su una commistione di generi letterari che ben evidenzia un punto cruciale nella poetica dell'autore-editore: non sono biografie reali, ma racconti biografici, dove i fatti sono marginali rispetto alla trasfigurazione ideale degli eventi abbigliati in formule ironiche e assiomatiche.

La centralità accordata alla figura biografica, per quanto ideale, si scontra con l'effetto di dispersione del settore librario. Il dominio dei gruppi presuppone che la produzione di libri venga concepita come una parte dell'ampio spettro di intervento delle singole società: diventa così «una tappa dei loro più generali processi di espansione strategica e di diversificazione»²²¹. La risposta di Bompiani risiede, quindi, nello sforzo di invertire quel processo, rivalutando la specificità dell'individuo-editore. Ricorrono, dunque, nella sua narrazione sia le figure che nella seconda metà dell'Ottocento hanno fondato l'editoria moderna, sia le figure che nella prima metà del Novecento hanno consolidato quel sistema. Sulla superficie della ricostruzione mnemonica riaffiorano come squarci identitari le caratteristiche fondative sancite da Barbera. La selezione che nel discorso dell'editore fiorentino ha assunto i caratteri di un servizio pubblico, ritorna in Bompiani con la stessa allusione didattica:

Un'editoria educativa può sembrare oggi fuori del tempo, forse perché non c'è, ma ancor di più per l'arroganza della tecnologia negriera. [...] Una volta Daniele Del Giudice mi ha domandato: «Da editore a editore, passando la mano, ha un consiglio?» Risposta: «Servire qualcuno. Individua chi vuoi servire. Vuoi servire gli intellettuali? i giovani? i tramvieri? Scegli il tuo pubblico e fa', dei suoi libri, un servizio. Ma non servire mai l'attualità, che fa la voce grossa anche quando sbaglia»²²².

Il senso del «servizio» con la sua duplice critica alla tecnologia e all'attualità si distacca dalle circostanze coeve nel tentativo di ricollegarsi, senza soluzione di continuità, a quell'impegno culturale e sociale che contraddistingue i fondatori dell'editoria moderna. Il viaggio secolare dalle biografie della prima parte al dialogo con Del Giudice nella seconda ne è la più diretta testimonianza: né il saggio, né la biografia possono raggiungere il vero scopo della scrittura dell'autore-editore, solo il racconto può restituirci con la sua rapidità frammentaria il collegamento tra quel passato ricostruito attraverso le formule rappresentative e il presente percepito in presa diretta dai protagonisti del nuovo mondo editoriale.

²²⁰ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 40.

²²¹ G. Peresson, *Accorpare per riorganizzare*, in «Pubblico '92», 1992, p. 184.

²²² V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 35.

Allo stesso modo, al gesto selettivo si affianca la partecipazione all'universo produttivo. Così se il "servizio" sociale dell'editore è acquisito, anche la sua partecipazione all'orizzonte meccanico e materiale è una componente imprescindibile:

La grafica è un'idea come la Patria. Davanti a una pagina di stampa accade a tutti di provare un senso di pacificazione. Che cosa opera in noi e perché e in che modo? Limitato geometricamente, un libro è anzitutto un emblema: richiama un ordine prestabilito, pensato, misurato, e per ciò stesso umano. [...] C'è dunque in quest'arte un elemento unico: la sua origine soltanto umana e la sua destinazione a bene comune. Quale storia meravigliosa noi vivremmo se le azioni umane fossero altrettanto condizionate²²³.

Non, dunque, un elemento necessario ma irrilevante nell'ambito della storia culturale, ma un passaggio capitale e imprescindibile di una definizione identitaria. La consacrazione umanistica e artistica di un elemento materiale, come la pagina e la carta, diventa il confine che legittima chi se ne occupa in prima persona. Affiancando la critica dell'attualità all'importanza del libro come artefatto, il discorso autorappresentativo di Bompiani si ricollega all'universo fondativo del campo editoriale: la scelta e la materialità del libro assumono così la stessa forza di un "atto legislativo".

Mentre l'editore milanese si riallaccia a una dichiarata tradizione secolare della sua professione, nel confronto con uno scarto impreveduto del suo sviluppo, i ricordi frammentari di Giulio Einaudi partono da un assunto extratestuale che chiarisce la propria scena enunciativa:

Non ho dubbi sul fatto che viviamo in questi anni il momento dello spartiacque tra l'editoria ottocentesca - e anche, in realtà, da Gutenberg in poi - in cui la figura dominante era quella dell'editore stampatore che faceva tutto da sé, evoluta in seguito nella figura dell'editore accompagnato dall'editor principe - e la novità della corporation. La corporation è la società anonima. In essa anonimo è anche il personale che gestisce l'azienda, e i manager, che provengono dalle più diverse professioni²²⁴.

Anche per l'editore torinese, dunque, il punto di partenza, dichiarato nell'intervista di pochi anni successiva ai suoi *Frammenti di memoria*, è il senso del passaggio. E anche per Einaudi la prima distinzione da compiere è tra la singolarità evidente nell'editoria dell'Ottocento, con concessioni anche ai secoli precedenti, e la collettività composita e "anonima" della società editoriale presente. L'impegno in difesa di precedenti criteri valoriali riflette qui il coinvolgimento diretto e vicino della propria impresa con i meccanismi della grande produzione: gli anni Ottanta rappresentano il momento di massima crisi della casa torinese, avviatasi con il commissariamento iniziato nel 1983 e conclusa dall'acquisizione del marchio da parte del gruppo Mondadori. Il rifiuto, quindi, di parlare della crisi in cui si è trovata poco tempo prima la casa editrice diventa espressione della contrapposizione tra due modelli: quello di un'Einaudi storica appartenente all'immaginario collettivo e quello di un'Einaudi che, coinvolta in una crisi finanziaria, diventerà parte, infine, di un altro imponente gruppo editoriale. Molto più spazio è dedicato, invece, alla ricostruzione di un sé duplice. L'idea di coscienza si afferma come principio ordinatore della memoria. Il sistema dei riferimenti è conservato come fulcro della materia narrativa. Viene disegnato lo scontro tra gli «esempi storici», Bocca, Laterza, Treves e «i nuovi antagonisti», Bompiani e Mondadori²²⁵. Il richiamo alle personalità più rappresentative del proprio orizzonte di senso si affianca anche a una consapevolezza della sua attività.

Il legame con la materialità dei libri è ricondotto a un interesse profondo che coincide con gli anni della formazione di una propria personalità e si estende fino al modo di interpretare il suo lavoro in cui riversa «la cura eccezionale [...] alla scelta dei caratteri e della carta, alla stampa, alla legatura,

²²³ Ivi, p. 29.

²²⁴ S. Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 8.

²²⁵ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 15.

all'impaginazione, alla grafica»²²⁶. Una cura che vede diminuire sempre più il suo grado di interesse e il suo peso all'interno delle strategie editoriali di una grande distribuzione dove l'evento-libro²²⁷, più che l'oggetto-libro, ricopre il ruolo principale e si definisce qualitativamente da un punto di vista commerciale. Il cambiamento che investe il mercato editoriale negli anni Settanta e Ottanta ha profonde ripercussioni, dunque, sulla percezione e sul prestigio della funzione dell'editore. Messa a rischio la sua stessa legittimità in quanto mediatore e imprenditore culturale, l'editore si trova a dover ricostruire i tratti della propria partecipazione sociale. Per farlo ricorre a un immaginario bipartito: da un lato, la galleria di volti che hanno segnato la nascita e il consolidamento della professione diventa garanzia della sua utilità; dall'altro, il richiamo ai processi di creazione dell'oggetto-libro conferma l'unicità insostituibile della sua funzione. Come in Bompiani, anche in Einaudi sono le figure del passato le fondamenta del ricordo, da cui si diramano, con la forza indiscutibile di un sé ordinatore, eventi e fatti trasfigurati in racconti.

Lo stesso atteggiamento si può ritrovare nella contemporanea memorialistica editoriale di area francese. La dissociazione funzionale in Hubert Nyssen, fondatore di Actes Sud, è persino esplicita, tanto da far assomigliare i suoi *Carnets* a un'autoanalisi sociologica: «les éditeurs n'ignorent pas ces dispositions flatteuses et, instinct ou calcul, ils en exploitent les ressources. C'est pourquoi leur *double*, déjà multiple par nécessité, s'enrichit des bénéfiques de la cléricature à laquelle ils se sent appartenir»²²⁸. Piccolo editore di provincia, in una posizione liminale rispetto al centralizzante mercato francese, Nyssen fonda la sua casa nel momento in cui il processo di iperconcentrazione ha raggiunto una diffusione radicale e il dominio dei grandi gruppi sul mercato appare quasi incontrastato. La specializzazione della casa nella letteratura straniera, ciononostante, gli consente di ritagliarsi quello spazio di riconoscibilità che permette la crescita di Actes Sud e il delinearci di una specifica identità. In questo percorso di affermazione distintiva si insinua la possibilità di un equilibrio tra «instinct ou calcul» che descrive in una formula modulare il movimento nevrotico delle piccole case editrici, costrette a conciliare la sopravvivenza con l'idea di ricerca. Ma se così facendo Nyssen disegna il panorama in cui emerge la sua casa, è ancor più importante il tentativo di risalire a una fase originaria che rileva la duplice esigenza di fondazione e ancoraggio a una tradizione:

L'édition relève d'une pratique venue des âges - l'écriture - qui est à la fois sacerdotale, prestigieuse, souveraine. Aucune autre en apparence comparable à celle-ci [...] ne saurait prétendre comme elle à la puissance tutélaire des mots et du langage. Aucune autre n'est par avance gratifiée d'un prestige que lui ont même reconnu, par la fureur de leurs destructions, ceux qui de tout temps s'en sont pris à elle dans la crainte qu'elle leur inspirait. Aucune autre n'est à ce point soustraite par ses origines quasiment mythiques à la trivialité des moyens qu'à maintes reprises elle a pourtant utilisés avec effronterie²²⁹.

La consapevolezza sociologica della funzione sorprende il lettore e guida lo sguardo dell'editore-autore: la sacralità della scrittura si fonda su se stessa. La scrittura è, infatti, sovrana del suo regno dove si alimenta della «puissance tutélaire des mots et du langage». Il prestigio risale alle sue origini «quasiment mythiques» e queste ultime sono costantemente rifondate in un atto rituale. A quella pratica «à la fois sacerdotale, prestigieuse, souveraine» se ne collega un'altra, più recente ma ugualmente fondativa, ugualmente prestigiosa, auto-legittimante nella sua capacità, paragonabile e complementare a quella della scrittura, di conferire potenza al linguaggio: la pratica editoriale. La costruzione che pone sullo stesso piano scrittura ed editoria ne sancisce l'inscindibilità e stabilisce la loro struttura atavicamente sacra. Il calcolo non percepisce la componente sacerdotale, annulla nei numeri il valore delle parole e disperde il carattere cerimoniale della scrittura. Collegare istinto e

²²⁶ Ivi, p. 24.

²²⁷ Bourdieu parla di «événements commerciaux convertis en événement littéraires», cfr. P. Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit., p. 21.

²²⁸ H. Nyssen, *L'éditeur et son double. Carnets 1983-1987*, Actes Sud, Arles, 1988, p. 10.

²²⁹ Ivi, p. 9.

calcolo a una tradizione che si viene così conformando intorno alla figura editoriale e instaurare un piano comune con la tradizione autoriale si configura come il gesto di auto-legittimazione della funzione Editore.

L'ingresso nell'"editoria senza editori"²³⁰ è ad un tempo la causa e la conseguenza delle espressioni di quegli anni della memorialistica editoriale: causa perché suscita il contesto della scrittura e ne determina le forme; conseguenza perché nella rappresentazione degli editori trova anche una sua progressiva definizione. Lo strabismo dell'editoria novecentesca, individuato da Irene Piazzoni, nella scrittura retrospettiva degli editori muta in una schizofrenica sinfonia auto-legittimante: il richiamo ai numi tutelari diventa garanzia dell'esistenza; l'appello alla varietà dei loro tratti, al cospetto di un nuovo pubblico di massa che ne enfatizza le profonde conflittualità, si configura come insindacabile naturalezza della loro funzione; rilevare la presenza di una tradizione, univoca e consolidata, opponendola alle nuove forme emergenti, *editor* e *manager*, dello spazio sociale, rinnova l'atto rituale, perpetuando la sacralità interna di un orizzonte di senso. Conferma di questa duplice condizione del nuovo stato dell'editoria è l'ultima soglia critica che è possibile individuare nella ricostruzione della memorialistica editoriale. Con gli elementi delle due fasi precedenti dialoga qui la frattura tecnologica che impone un ulteriore piano riflessivo da parte dei singoli editori.

1.e.3. Terza soglia: la battaglia del presente

È chiaro che, per sua stessa natura, in virtù della potenza attrattiva esercitata e del dominio acquisito, il processo di "iperconcentrazione" dei gruppi editoriali prosegue anche negli ultimi decenni del Novecento, anzi si intensifica e acquista sempre maggior rilievo. Ma, con il nuovo millennio, ad esso si aggiunge il ruolo sempre più influente del progresso tecnologico che nell'industria dell'informazione e in editoria sembra segnare un decisivo cambio di rotta. Conseguenza paradossale di quest'ultimo è la duplice direzione che prende la produzione libraria: da un lato, le nuove tecnologie, che coinvolgono tutti i passaggi della filiera, anche in virtù di innovative piattaforme distributive, offrono la possibilità a un singolo individuo di concentrare su di sé tutti i processi, organizzando autonomamente la scrittura, la stampa, la produzione e la distribuzione, come accade nei percorsi di self-publishing, causando un certo grado di indifferenza per la funzione editoriale che, invece, sembrava deputata, nelle sue diverse forme individuali e collettive, fino a quel momento, a perseguire il passaggio da un testo al suo lettore; dall'altro lato, questi processi generano un'ulteriore frammentazione dell'editoria che richiede l'intervento di forze esterne e la creazione di nuove figure specializzate in mansioni precedentemente inesistenti.

A questo passaggio sostanziale se ne affianca un altro ugualmente rilevante. Il riconoscimento della funzione sociale si fonda inizialmente sulla capacità di costruire un'immagine ben percepibile sul mercato. Facoltà che sembra disperdersi nell'urgenza di una risposta alle esigenze del prodotto singolo. Questo determina la concentrazione di molteplici caratteri e iniziative sull'oggetto-libro in forma unica, ormai proposto sul mercato come elemento a sé stante e non come parte di un insieme variegato e omogeneo che riflette un progetto culturale: «in complesso si è persa la corrispondenza fra catalogo, collana e pubblico di riferimento»²³¹.

La disgregazione della produzione letteraria, all'alba del duemila, quando ormai sembra assodato che chiunque possa accedere allo statuto di autore, grazie anche alle potenzialità della comunicazione globale, determina un distacco tra il libro, spogliato del suo status di canale per la trasmissione dell'intenzione autoriale e culturale, e il pubblico, sempre più caricato dell'autorità non solo di fruitore ma anche di produttore di testi.

Nel progressivo allontanamento tra il pubblico e il libro si annida il nucleo di quella perdita di autorevolezza dell'editoria, che gli editori stessi, ripercorrendo la storia della loro funzione nel corso

²³⁰ A. Schiffrin, *L'édition sans éditeurs*, cit.

²³¹ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 384.

del Novecento, avvertono, nel nuovo millennio, come una messa in discussione del proprio ruolo all'interno della società: «il libro – e dunque l'editore – non [è] più centrale nella trasmissione del sapere. Una volta era l'albero da cui discendeva tutto»²³². Nella nuova conformazione del campo editoriale dove proprio la figura dell'editore è soggetta al rischio di una marginalizzazione, se non di una scomparsa, si viene a configurare una polarizzazione tra i grandi gruppi editoriali e una proliferazione di piccole e piccolissime case editrici che denuncia chiaramente due diverse reazioni ai nuovi modi di funzionamento del mercato. Mentre i grandi gruppi si avvalgono delle loro risorse per sostenere un sistema in cui ogni oggetto-libro sembra assumere anche il carattere di evento culturale e ludico, nelle piccole case, che pur ricorrono ormai a un forte approccio promozionale, si insiste spesso sulla difesa del principio di mediazione come filtro di “qualità” letteraria.

Una strategia narrativa che si fonda ancora una volta sul senso di appartenenza e sull'idea dell'inclusione all'interno di una coscienza condivisa. Marco Cassini ricorda il senso di sgomento che gli trasmette la visione della libreria di casa e/o «con tutti i titoli pubblicati [...], in fila, numerati»²³³. La casa editrice romana, che festeggiava, al tempo del racconto, il suo quindicesimo compleanno, è espressione di quella parte del mondo editoriale che sostiene come il ruolo di mediazione dell'editore si eserciti soprattutto attraverso una sua riconoscibilità, espressa nelle collane e nella forma dei libri: «si potevano distinguere le macchie di colore delle varie collane, ripercorrere le evoluzioni grafiche (anche la loro collana praghese dei primi anni aveva copertine che si potevano facilmente macchiare), il passaggio al formato tascabile»²³⁴. E/o diventa il riferimento a uno spazio professionale condiviso: identificabile con un marchio, crea i confini all'interno dei quali si può sostenere la funzione sociale dell'editore al punto che è lo stesso autore ad ammettere che in quell'occasione «qualcosa iniziò a prendere forma e coscienza dentro di [sé]»²³⁵.

Il senso di appartenenza a uno stesso orizzonte professionale si manifesta nell'analogia con l'idea di marchio. L'editore ripercorre la sua esperienza, attribuendo al *brand* un carattere di imprescindibilità difensiva. Definito il riferimento e il senso di appartenenza, Cassini attraversa il progressivo delinarsi del suo ruolo in una forma ibrida. L'imprenditorialità ritorna con chiara insistenza. Il «prezzo di copertina» è il responsabile della presa di coscienza nonché lo spartiacque tra due interpretazioni della professione. Da un lato, esso conferma e garantisce il carattere economico dell'esperienza di un editore; dall'altro, è il nucleo intorno al quale si sviluppa la distinzione tra «l'editore industriale», il cui «fine ultimo» è «vendere libri e fare profitto», e «l'editore indipendente» che ambisce a «vendere libri e fare profitto» perché «è il *mezzo necessario* per andare avanti e perseguire il progetto che è il suo sogno»²³⁶. La dissociazione tra le due anime è la *mise en forme* dello strabismo editoriale. Mentre disegna la propria appartenenza professionale e ne difende la necessità sociale, l'editore ci restituisce la sua visione. La polarizzazione che si era venuta a creare tra due interpretazioni diverse di uno spazio ideale viene rappresentata come la lotta necessaria per sostenerne l'indipendenza. L'ibridazione dell'imprenditore culturale è un dato imprescindibile, ma la sua natura può declinarsi in diverse forme che riemergono nella memoria. Il racconto diventa così collettivo, esprime la pluralità di significati del testo, delineando di volta in volta i tratti che lo contraddistinguono. La difesa del marchio si sviluppa nel patto tra editore e lettore, un implicito accordo di corrispondenza dei gusti:

²³² G. Botta, *Repetti e Cesari: “Stile libero: i nostri vent'anni da cannibali”*, in «La Repubblica», 9 maggio 2016, https://www.repubblica.it/cultura/2016/05/09/news/repetti_e_cesari_stile_libero_i_nostri_vent_anni_da_cannibali_-139425311/ (ultima consultazione 30/11/2021).

²³³ M. Cassini, *Refusi*, cit., p. 27.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ivi, p. 34.

deludere il lettore è quasi un peccato mortale, che andrebbe punito con un'ammenda: ma in fondo la punizione l'editore se l'infligge da sé, perché, dopo la rottura del patto implicito che ha come stretta di mano l'acquisto del libro, il lettore deluso difficilmente rinnoverà la sua fiducia alla casa editrice²³⁷.

Attraverso il rapporto con il pubblico siamo proiettati nella contrapposizione tra l'organigramma delle grandi società e la riconoscibilità individuale di un gruppo di persone che lavorano nel nucleo ristretto di una piccola casa editrice. A questo schema segue l'ultima presa di posizione dell'editore:

la responsabilità verso se stessi, e forse anche verso la società civile, è principalmente quella di produrre e diffondere buoni libri, e cioè di fare bene il proprio mestiere, secondo coscienza. Credo che agire con coscienza significhi anche saper dimenticare - almeno quando si è nudi di fronte al nudo testo - le implicazioni economiche del libro, e decidere solo in base a un criterio etico²³⁸.

Siamo lontani qui dalla trasformazione in evento del libro, che a partire dagli anni Ottanta andrà a caratterizzare sempre più il mercato, grazie ai crescenti investimenti promozionali e al ruolo preponderante nell'informazione libraria della televisione prima e dei nuovi media poi. Collocato in un unico filone che collega la centralità del marchio alla responsabilità dell'editore, il testo diventa espressione di un progetto più ampio, dove le implicazioni economiche sono solo il riflesso del carattere ibrido insito nell'idea dell'editoria come impresa, e dove il successo non è quantificabile esclusivamente sulla base di un principio commerciale, che svolge invece l'importante compito di mantenere in vita un'attività, ma su un «criterio etico» che segna in qualche modo il desiderio dell'editore di rappresentare l'utilità della propria figura all'interno di uno spazio sociale. L'impegno didattico di Barbera, il «servizio» da svolgere di Bompiani, la responsabilità di Einaudi si tramutano nel senso civile capace di equilibrare i rapporti orbitanti attorno a un oggetto che ha un valore astratto. Nel discorso di Cassini si riflette la polarizzazione del mercato all'alba del nuovo millennio: l'intensificazione della distanza tra le concentrazioni e il proliferare, altalenante e imprevedibile, del sottobosco della piccola e piccolissima editoria.

Nel bifrontismo tra la politica dei grandi gruppi e la ricerca di inediti di valore o della specializzazione si riscontra il differente rapporto con il lettore di cui il discorso retrospettivo tiene conto. L'incontro con il pubblico adatto alla propria offerta editoriale appare inevitabile nello stabilire i confini tra un editore e un anonimo gruppo societario. Lo iato che si instaura sul diverso trattamento dello scrittore esordiente da parte delle varie tipologie di casa editrice individua anche i principi dell'appartenenza a una categoria condivisa. È sul confronto tra personalizzazione di una strategia e anonimato di una politica progettuale su larga scala che si basa la ricostruzione identitaria della memoria di un editore:

lo scrittore – che deve affrontare un cambio di status che non si ripeterà mai più, dall'anonimato della pila dei manoscritti all'esistenza in vita sugli scaffali delle librerie – è accolto in un ambiente intimo, protettivo, il più delle volte amichevole, senza dispersioni, ha un contatto diretto con la casa editrice che è un gruppo di persone e non un organigramma di ruoli – persone che hanno letto quelle pagine e se ne sono innamorate – e dove tutti, ognuno per la propria competenza e per il proprio compito, stanno lavorando per trasformarle in un libro²³⁹.

L'intimità del rapporto con lo scrittore, in Cassini, diventa aspetto della qualità del libro. L'editore romano si appella a un principio fondativo dell'editoria moderna che il mercato contemporaneo, nella sua complessità organizzativa, sembra voler abbandonare. Le riflessioni sui manager e sugli editor

²³⁷ Ivi, p. 40.

²³⁸ Ivi, p. 42.

²³⁹ Ibidem.

che popolano la memoria editoriale di Cassini descrivono più profondamente questa dicotomia: l'assenza di una relazione diretta tra l'autore e il suo editore emerge discorsivamente e in modo significativo come una progressiva dequalificazione della produzione letteraria. La figura del manager è il termine di paragone da cui prendono le distanze le riflessioni dell'editore romano. In mancanza di strumenti istituzionalizzanti è il confronto in negativo con l'agire pratico di altre figure che permette di stabilire cosa si è e quale professione si svolge. Manager ed editor diventano scale di valore e metri di misura attraverso cui si può stabilire per via distintiva la qualità di specifiche iniziative editoriali. L'auto-riconoscimento in quanto editore passa attraverso una duplice narrazione. Da un lato, Cassini restituisce la percezione ridicolizzata della professione che hanno i non addetti ai lavori: una concezione semplicistica e deformata del settore. Ampio spazio è dedicato, infatti, nel *Diario* cassiniano a narrare la percezione esterna della professionalità. L'attenzione riservata al best-seller da parte degli interlocutori non specialisti è restituita da un ironico sguardo che si appropria della straniante sensazione di un immaginario ridicolizzante:

durante una di quelle cene di fine luglio abbondanti e molto frequentate a cui partecipano parenti, amici, vicini di casa, e ospiti che non ho mai incontrato prima, qualcuno, a cui era arrivata notizia del mio mestiere, mi ha chiesto, forse solo per tener viva la conversazione, o magari animato da un sincero interesse: "E qual è il vostro best seller?"²⁴⁰

Al best-seller, individuato dall'esterno come unico reale motivo di esistenza dell'editore e suo unico ambito di partecipazione alla società, si affianca l'insistenza degli aspiranti autori a domandare pareri sulle proprie opere:

Il problema vero sono i dattiloscritti che arrivano da due categorie temibili: gli amici e i parenti; e dagli incroci di queste fra loro. [...] mentre ti chiamano sono *intimamente* convinti che quello non sia il tuo lavoro: [...] loro vogliono "soltanto un parere". [...] ognuno dei parenti e degli amici [...] dà quotidianamente per scontato che lo stesso non è vero anche per me, o insomma non proprio *per me* ma per un editore. Il mestiere dell'editore è pubblicare libri, quindi se io ti sto sollecitando "soltanto un parere" sul mio romanzo [...] non ti sto facendo fare il tuo mestiere, ti sto solo chiedendo un favore²⁴¹.

Cassini sta narrando qui la percezione del pubblico sulla sua funzione di editore. A causa dei contorni indefiniti, la figura dell'editore viene riportata dai non addetti ai lavori, quasi per gentile cortesia, a un'idea di utilità meccanica, riconducibile a un sistema di riferimento condiviso, dove l'editore è un esecutore del volere autoriale.

Sul fronte opposto di questa percezione di cui Cassini si appropria, si colloca la sua auto-consacrazione di una visione, che rivaluta le caratteristiche dell'agire pratico dell'editore: «ora non c'è niente da fare, quando so di avere [...] un interlocutore che, da quanto posso capire o immaginare, non ha molta dimestichezza coi libri, editoria, letteratura, io cerco sempre di glissare, di essere vago, reticente, nebuloso»²⁴².

La vaghezza sostituisce l'impossibilità di trovare un canale condiviso tra l'editore e un pubblico di non esperti. L'effetto straniante che si genera da una simile strategia discorsiva è la spia che mostra la ricerca dell'autore-editore di uno spazio pensato per i soli addetti ai lavori. Se non sarà certo ai non esperti del settore editoriale che Cassini si rivolge nel suo *Diario* ma all'insieme di figure che condividono la sua *Weltanschauung*, allora la dicotomia instaurata tra percezione pubblica e visione interna al dominio editoriale assume i tratti di un rituale che permette di ridefinire i confini di esistenza dell'editore, ribadirne l'esigenza e confermarne la legittimità. Il quadro esterno subentra nel testo e costringe all'autoconsacrazione discorsiva. L'individuo-editore cerca di difendere l'atto costitutivo

²⁴⁰ Ivi, p. 59.

²⁴¹ Ivi, pp. 17-19.

²⁴² Ivi, p. 60.

che ha permesso la nascita della sua stessa figura, rifiutando le categorie proiettate dall'esterno sulla sua attività:

quando mi chiedono qual è il best seller della mia casa editrice, loro staranno presumibilmente immaginando volumi di cui *tutti* hanno [...] acquisito una qualche conoscenza almeno approssimativa, mentre nel mio caso si tratterà di libri che loro non hanno letto, scritti da autori che non hanno mai sentito nominare; e parlando di best seller si riferiscono senza dubbio a libri da milioni di copie, mentre il mio best seller resterà nell'area ristretta delle poche migliaia, o in casi fortunati delle decine di migliaia di copie; e preferisco evitare a loro e a me quelle facce di finta approvazione che spesso tradiscono, e mal celano, un dubbio profondo e inestinguibile²⁴³.

La costruzione antifrastica perpetrata dall'editore-autore, tra un immaginario esterno e uno interno, stabilisce la chiave di lettura del testo. Tra l'aspettativa proiettata sul best seller e la volontà di disattenderla subentra la reale autoconsacrazione: l'ironia sovverte il senso comune che nel quadro testuale aveva creato il paradosso di una rappresentazione limitante della funzione editoriale da parte dell'autore-editore stesso. Il divario tra la curiosità dei non-addetti ai lavori e la scelta dell'editore-autore di preservare l'incomprensibilità della sua funzione è il vero canale di accesso al senso più profondo della narrazione retrospettiva di questa peculiare categoria di autori: l'editore-autore si rivolge a chi condivide il cono di luce da cui promana la sua narrazione e da cui sono escluse le possibili interpretazioni di un immaginario che non vede la necessità della sua esistenza.

Una simile strategia identitaria assume una natura anche più complessa nel caso di un'editrice, Laura Lepetit, che cerca su un duplice binario la legittimità professionale in senso ampio e quella del ruolo editoriale in modo più circoscritto. La prima descrive il passaggio attraverso gli anni Settanta e Ottanta del movimento femminista e il suo percorso progressivo in quell'allargamento prospettico che porterà anche alla nascita della sua casa editrice:

Lavorare per una donna era considerata una disdicevole necessità [...]

Era la nostra condizione prima del femminismo. Se ripenso a quegli anni mi viene in mente Sylvia Plath. Oggi avrebbe la mia età perché era nata anche lei nel 1932. Sylvia si è uccisa a trent'anni perché non ha retto quel peso. Quello di essere una ragazza perfetta, una moglie perfetta, una madre perfetta e insieme una grande e feroce poetessa. Le sue poesie sono lame d'acciaio, impietose, durissime mentre lei nelle fotografie appare bionda, i capelli a posto, il golfino uguale a tute noi, sorridente al braccio di suo marito, Ted Hughes, lui sì un uomo e un poeta a pieno diritto, apparentemente felice con in braccio i suoi bambini. Invece dentro di lei un fuoco bruciava e non trovava modo di uscire. Succedeva allora di mettere la testa nel forno, dopo aver preparato il latte per i bambini²⁴⁴.

È alla collettività che rende qui omaggio la fondatrice della Tartaruga: la rivendicazione della condizione di parità per l'accesso al lavoro delle donne assume i connotati di un primo atto obbligato. Soltanto dopo aver legittimato il proprio diritto al lavoro Lepetit consacra il ruolo di editrice. Ancora una volta, però, la sua tradizione si appella ai numi tutelari del movimento, da Rivolta Femminile alle Edizioni delle Donne, da Carla Lonzi a Gertrude Stein, da Anna Banti a Lou Salomé e Anna Freud. Rispetto al panorama di contrapposizione tra grande produzione e medio-piccola editoria, nei confronti della dicotomia ciclo breve e ciclo lungo, politica del best-seller e strategia di qualità, letterarietà e leggibilità, l'editrice avverte l'esigenza di compiere un ulteriore passaggio preliminare: ammettere l'editoria femminista come parte integrante, cruciale e specifica del campo editoriale italiano ed europeo. È da questo processo intermedio che scaturiscono poi i tratti sacrali che si erano attribuiti gli editori dagli anni Settanta del secolo precedente ai primi decenni del duemila:

²⁴³ Ivi, p. 61.

²⁴⁴ L. Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, cit., pp. 16-17.

Davanti ai libri mi sento come un cane da tartufi. Li cerco col naso, ne sento l'odore, capto i segnali che mandano e batto il terreno con il muso tra i cespugli. [...] Ogni tanto scopro di aver pubblicato dei libri di cui nemmeno avevo capito un gran che ma che al fiuto mi sembravano giusti e difatti è stato così. Un vero editore è dotato di questa capacità olfattiva, se pubblica per ragionamento o per calcolo non è bravo e ci se ne accorge. Sono arrogante? Me lo dicevano spesso gli uomini quando ero giovane e desiderabile. Io non capivo e pensavo solo dicendo quello che penso. Ma era appunto questo, il peccato capitale. La regola era mentire, mentire spudoratamente. Anche oggi bisogna pensarci due volte prima di dire quel che si pensa al maschio ignaro di ogni sopravvenuto cambiamento²⁴⁵.

Si compie qui la sovrapposizione tra la legittimità dell'editrice e quella dei suoi colleghi: il ricorrente binomio di opposizioni antifrastiche istinto-calcolo si scinde, il ragionamento conduce al fallimento evidente e il lettore, quel pubblico di massa con le sue interne aree specifiche, se ne accorge. L'indefinitezza delle competenze conferma la sacralità della funzione, il fiuto è una caratteristica interiore e primigenia: è principio e fine dell'archetipo dell'editore. Nel momento di trionfo del "dataismo", la religione ossequiosa dei grandi gruppi societari per le statistiche e le analisi di mercato, la rivendicazione degli editori e delle editrici rinvia all'anti-calcolo, all'anti-ragionamento, alla sensibilità qualitativa. La dispersione dei libri nell'universo contemporaneo dell'intrattenimento, la disgregazione dell'idea di letterarietà, l'annullamento dei confini tra autore e pubblico sono i termini antagonisti da cui scaturisce l'atteggiamento di opposizione legittimante degli autori-editori e delle autrici-editrici.

Se l'editore è «celui qui peut proclamer la valeur de l'auteur qu'il défend [...] et surtout "engager, comme on dit, son prestige" en sa faveur, agissant en "banquier symbolique" qui offre en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé», il suo richiamo a questo investimento personale è anche ciò che lo fa entrare nel ciclo di consacrazione²⁴⁶. Per permettere il successo a un autore o a un titolo, la casa editrice, inoltre, mette in atto «un transfert de capital symbolique, qui est d'autant plus important que celui qui l'accomplit est lui-même plus consacré, à travers notamment son "catalogue", ensemble des auteurs, eux-mêmes plus ou moins consacrés, qu'il a publié dans le passé»²⁴⁷. In un momento in cui ormai sono i grandi gruppi, suddivisi in una pluralità di marchi i cui confini si fanno sempre più indefiniti e prevedono la convivenza di più strategie, ad essere in possesso delle risorse necessarie per conferire prestigio e visibilità agli autori, il gesto di ricollegare la propria azione editoriale a un archetipo risalente a una fase superata del mercato – dalle forme quasi primigenie – ci restituisce il senso della scrittura di sé. L'individuo tenta di riappropriarsi del suo spazio sociale denunciandone il rischio di impoverimento nel caso di una sua scomparsa.

Se il «Novecento dei libri» è stato «il secolo dell'editore»²⁴⁸, la fine del primo potrebbe coincidere con la fine del secondo. Se, inoltre, per la sovrapposizione tra il ruolo assunto dai libri e quello assunto dagli editori nel corso del XX secolo «molto si deve alla coscienza e alla rivendicazione di questa importanza, all'autorappresentazione e talora all'apologia che gli editori hanno fatto di sé stessi»²⁴⁹, nel XXI secolo ai protagonisti di quel mondo non resta che riannodare la propria esperienza a quella tradizione. Se, infine, si avverte una distanza tra il rischio corso dal libro, avvertito ancora come principale mezzo di trasmissione culturale a discapito dei nuovi supporti digitali, e il rischio corso dagli editori, soggetti all'accusa di mediatori superflui; nel consolidamento del legame tra l'attività editoriale e tutte le fasi di realizzazione di un oggetto-libro si riconosce la rivendicazione principale proprio della identità degli editori. È così che nei loro ricordi il riferimento alla coscienza si fa sfumato ma ricorrente e viene a coincidere con un senso di appartenenza in cui i tre elementi che abbiamo individuato, investimento personale, percezione della duplicità della propria professione e auto-

²⁴⁵ Ivi, pp. 20-21.

²⁴⁶ P. Bourdieu, *La production de la croyance*, cit., p. 6.

²⁴⁷ Id., *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit., p. 3.

²⁴⁸ I. Piazzoni, *Il novecento dei libri*, cit., p. 19.

²⁴⁹ Ibidem.

consapevolezza, cooperano nel definire i tratti dell'editore e il suo bisogno di scrivere di sé. Bompiani schematizza emblematicamente questo aspetto e riconosce come «la coscienza [sia] quel sapere che si fa qualche cosa perché non si può non farlo: un punto di riferimento preciso che una rigida educazione può sostenere, ma che non ha bisogno delle spilline per essere condiviso»²⁵⁰. Gli fa eco Hubert Nyssen che, nel tentativo di individuare il *double* dell'editore, ne dona un'incisiva definizione: «une espèce de conscience qu'il traîne donc [...] une dose d'intuition, un reliquat de tradition, des rudiments de culture héritée, l'exemple des maîtres qu'on se reconnaît, sans compter les vents, les humeurs, les modes du temps»²⁵¹.

1.f. È dunque un genere? Due percorsi di indagine di una memoria editoriale

Definire una duplice “coscienza” è stato fondamentale per indicare quali potessero essere gli autori-editori coinvolti nel processo di analisi, quali i testi, quali le ragioni, i modi e le forme alla base della loro scrittura. La coscienza editoriale ci ha mostrato come gli editori concepiscono un proprio spazio di esistenza fondato su criteri costruiti e condivisi dagli editori stessi: criteri che sostengono non solo l'utilità, ma anche la necessità dell'attività editoriale e che stabiliscono allo stesso tempo chi può definirsi editore e chi no. La coscienza autoriale ci ha mostrato come gli autori-editori ricorrano a elementi e categorie concettuali della letteratura, come i generi letterari, gli accorgimenti stilistico-formali e i riferimenti a modelli e forme, per concepirsi in quanto autori. Abbiamo individuato, inoltre, un'analisi che sia ad un tempo sociologica e testuale. Analizzare lo spazio sociale coevo alla scrittura permette di comprendere anche le strategie discorsive e le scelte formali. Abbiamo, infine, osservato alcune cesure storiche in cui l'intervento degli autori-editori emerge in modo preponderante e dove di grande rilievo è il rapporto tra lo stato dell'editoria e la scelta degli editori di intervenire pubblicamente su di essa.

Ora, un secondo aspetto si pone al nostro orizzonte di studio: la definizione del genere letterario, connessa direttamente al concetto di “memoria”. Qui cercheremo, dunque, di comprendere se tutti i fattori tipici delle memorie editoriali concorrano alla formazione di un genere o sotto-genere letterario. Consideriamo, pertanto, gli elementi testuali come caratteristiche formali che possano consentire un'analisi complessiva dei testi presi in esame. Indagheremo quelle tipologie testuali che per finalità comunicative, scelte formali e contenutistiche si collocano in uno spazio di senso che può essere concepito come genere letterario o sotto-genere.

È evidente che la definizione di genere letterario avviene *post festum* e che non sono individuabili aprioristicamente dei meccanismi di identificazione generica interni al testo²⁵². Ne deriva un procedimento induttivo più che deduttivo: per ammettere l'esistenza di un genere bisogna considerare una competenza e una conoscenza che non sono proprie del testo in sé, ma sviluppate dagli autori e dai lettori che partecipano, scrivendo o leggendo, alla formazione del genere stesso. La variabilità con cui un testo può presentarsi al lettore impedisce di attribuirgli la capacità causale di formazione delle classi generiche. Conferire, invece, un ruolo di primo piano all'idea di consapevolezza condivisa tra autori e lettori offre maggiori possibilità allo studio di una categoria nuova fino ad oggi mai considerata nel suo insieme. Tra l'altro, collocare la memorialistica editoriale all'interno dell'orizzonte critico dell'autobiografia, significa coinvolgerla nella complessa battaglia di definizione di un genere già di per sé costretto a una ricerca di legittimità e di collocazione.

²⁵⁰ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 155.

²⁵¹ H. Nyssen, *L'éditeur et son double*, cit., p. 10.

²⁵² J.-M. Scaeffler, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Le Seuil, Paris, 1989.

Si pone, prima di tutto, il problema di un'impasse autobiografica²⁵³: «presentarsi ai suoi spettatori come un evento incommensurabile e alieno a qualsiasi normativa, candidandosi fin dal principio come il genere letterario percorso dalle più imbarazzanti e clamorose contraddizioni interne»²⁵⁴.

Una difficoltà risultante da una serie di questioni irrisolte che già ha coinvolto uno dei primi e maggiori tentativi critici di effettuare una classificazione che sia immediatamente applicabile a tutto un insieme di testi. Quasi per provocazione o per divertimento, alla teorizzazione di Lejeune ha fatto seguito, infatti, la nascita dell'*autofiction*, forma coniata da Serge Doubrovsky proprio in risposta al *Pacte autobiographique*²⁵⁵. Essa pone in discussione i cardini della teorizzazione del "patto"²⁵⁶ se non la possibilità stessa che si possa concepire un genere autobiografico, laddove ogni forma di scrittura può essere considerata scrittura del sé e può ricorrere indiscriminatamente a un io che si identifichi con le tre istanze identitarie di un'opera: il nome dell'autore, quello del narratore e quello del personaggio.

Appropriandosi della reazione alla propria ipotesi, il critico francese avverte l'esigenza di cambiare la prospettiva d'analisi delle opere. In *Moi aussi* e *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*²⁵⁷, Lejeune sposta la propria riflessione sul rapporto che si instaura tra l'autore e il lettore, concentrandosi su tre punti fondamentali.

Il primo, a cui si è fatto riferimento nel capitolo iniziale di questo studio, è la discrepanza tra «un système référentiel "réel"»²⁵⁸, e un sistema referenziale letterario «où l'écriture ne prétend plus à la transparence mais peut parfaitement mimer, mobiliser les croyances du premier système»²⁵⁹. Abbiamo già visto come la divisione in due sistemi è cruciale nella scrittura degli editori-autori. Questi ultimi, infatti, ricorrono al secondo, in quanto autori, per narrare il primo, la loro esistenza in quanto editori. Lejeune individua, successivamente, la presenza di uno scarto tra l'intenzione iniziale dell'autore e quella finale del lettore: da un lato, perché l'autore non può prevedere del tutto gli effetti generati dalle proprie scelte; dall'altro, perché tra l'autore e il lettore si interpongono una serie di elementi paratestuali, che sono scelti dall'editore e interpretati dalla critica. È evidente fin da subito la molteplicità di strati interpretativi che una simile concezione può generare nel momento in cui la figura dello scrittore e quella dell'editore si vengono a sovrapporre. L'editore-autore è perfettamente consapevole che il proprio interlocutore sarà un lettore in possesso di una propria consapevolezza del genere letterario nonché di una propria conoscenza sia dell'individuo editore – o quanto meno della sua casa editrice, perché conosce probabilmente il catalogo, la storia o ne ha una percezione frutto dell'immaginario collettivo – sia dei possibili percorsi sotterranei che l'editore andrà a trattare, perché sa chi sono gli autori citati, o le figure a cui farà riferimento o anche perché padroneggia, in quanto esperto o semplice interessato, del tutto o in parte, il funzionamento del mercato editoriale.

Infine, una delle componenti fondamentali, strettamente connessa alla precedente, di questo rapporto tra autore autobiografico e lettore, è l'idea che l'autobiografia si debba confrontare con l'assenza di omogeneità del pubblico e con l'esistenza di lettori reali che, in virtù delle loro diverse

²⁵³ I. Tassi, *Specchi del possibile*, cit., pp. 8-9.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ La reazione di Doubrovsky con il suo libro *Fils* del 1977 (S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977), due anni dopo *Le pacte autobiographique* di Lejeune, è riportata da quest'ultimo nel suo saggio successivo *Moi aussi*. Qui si legge come la scelta esplicita e consapevole dell'autore di *Fils*, di scrivere utilizzando il proprio nome un'opera che non vuole, però, essere un'autobiografia, sia stata dettata dalla lettura del primo saggio del critico francese in cui si sosteneva che, per parlare di autobiografia, fosse necessario rispettare la triplice identità tra autore, narratore e personaggio. In *Moi aussi* troviamo anche la disamina di Lejeune sull'azione formale, volta a contestare la sua analisi, messa in campo da Doubrovsky. Cfr. P. Lejeune, *Moi aussi*, cit., pp. 64-69.

²⁵⁶ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit.

²⁵⁷ Id., *Moi aussi*, cit.; id., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, cit.

²⁵⁸ P. Lejeune, *Moi aussi*, cit., p. 22.

²⁵⁹ Ivi, p. 22

modalità di lettura, impediscono una consapevolezza a priori completa e dettagliata dei criteri interpretativi²⁶⁰.

Alla centralità accordata al dialogo tra autore e lettore abbiamo affiancato la possibilità della nascita e dell'esistenza di un genere nella sua storicità. Se ammettiamo, come Genette, Schaeffer e Maingueneau, che ogni genere è un fatto storico²⁶¹, riconoscendo all'autobiografia il suo rapporto con la dimensione storico-sociale di affermazione di una "coscienza borghese", non accettiamo, tuttavia, che questo spieghi integralmente il grado di investimento che presenta in termini di contenuto e di scelte stilistiche. Allo stesso modo, rinviare la nascita della memorialistica editoriale alla cesura storica che ha portato all'affermazione della funzione di "editore" è innegabile e necessario, perché determina la classe professionale stessa da cui scaturisce questa categoria estetica. Ma, ciononostante, non abbiamo precluso la possibilità che essa sviluppi, per quanto riguarda la memoria e l'identità personale, modi espressivi capaci di superare la dipendenza dalla frattura storica di cui pur sono figli.

Questo ci ha portato a riconoscere all'interno del vasto orizzonte considerato due tipologie di scrittura che sono il risultato di diversi investimenti esistenziali, letterari e conoscitivi di ogni autore-editore. La distinzione è stata applicata lungo un asse che sembra evidenziare come una maggiore o minore attenzione sia di volta in volta riservata a una delle due funzioni, quella editoriale e quella autoriale, nelle diverse opere a seconda della posizione, della postura dell'autore-editore e delle circostanze sociali in cui scrive. In altre parole, le due coscienze, necessariamente dialoganti, sembrano affermarsi in modo più o meno evidente nelle diverse tipologie di scrittura che ogni autore-editore adotta sulla base delle sue finalità. In linea generale, si distinguono due tendenze. Alcuni autori-editori ripercorrono la loro vicenda personale e introspettiva in quanto individui il cui ruolo editoriale ha avuto un grande peso nella formazione della propria identità. Definiamo questa tipologia testuale "memoria di un editore" o "memoria di un'editrice". Altri autori-editori decidono, invece, di ricostruire prima di tutto l'immagine della loro casa editrice e del ruolo dell'editore, basandosi, come appoggio secondario e garante di affidabilità, sulla propria personale esperienza. Definiamo questa seconda tipologia "memoria di un'identità editoriale". Sono due atteggiamenti che rispondono evidentemente a esigenze diverse. L'intenzionalità pragmatica del primo ambisce a ricostruire un'identità in cui grande peso ha avuto l'essere editore; la finalità del secondo è prima di tutto volta a restituire le peculiarità di un progetto in cui l'editore o l'editrice hanno investito personalmente. Mentre però in alcuni casi un autore-editore sembra accordare più spazio all'una o all'altra finalità espressiva e dunque all'una o all'altra strategia di scrittura, spesso le due tipologie testuali si trovano interconnesse all'interno dello stesso testo o all'interno di testi diversi che compongono però la produzione di un unico autore-editore. Se si pensa alle opere di Bompiani riconosciamo in *Via privata* un'impostazione più tendente alla prima tipologia di scrittura, la "memoria di un editore", rispetto al *Mestiere di un editore*, più tendente alla seconda tipologia, la "memoria di un'identità editoriale". Una convivenza simile si può ritrovare negli scritti di Hubert Nyssen e nel progetto a più fasi di Calasso, in cui, come vedremo, *L'impronta dell'editore* sembra riportarci più strettamente alla "memoria di un'identità editoriale", mentre *Memè Scianca* rinvia alla "memoria di un editore". Occorre osservare, pertanto, che l'asse che si viene definendo tra la memoria di un editore e la memoria di un'identità editoriale si afferma come decisivo anche per le scelte stilistiche.

Non sarà irrilevante, in questo senso, riconoscere a ogni opera il suo valore di atto comunicativo. Senza limitarsi alla sua dimensione testuale, si può cogliere con maggiore interesse il principio di fondazione di un testo. Si sviluppa in questo modo una catena di azioni mentali i cui presupposti sono le relazioni a cui partecipano:

d'abord un besoin de s'exprimer, puis la conception d'un sens, puis le choix d'un support et d'un genre, puis la rédaction, puis la quête d'une instance de diffusion, puis l'hypothétique

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, Paris, 1979, p. 75.

découverte d'un destinataire, enfin l'éventuelle reconnaissance de la légitimité littéraire de son auteur²⁶².

Un simile schema evita di ricondurre la genericità di un testo a considerazioni esclusivamente intrinseche e permette, invece, di estenderle al patto sociale esterno tra autore e lettore: il primo concepisce un'opera in base a determinate caratteristiche, prendendo in considerazione delle scelte che rientrano in un spettro di possibilità afferenti all'uno o all'altro genere letterario; il secondo, a sua volta riconoscendole o non riconoscendole, attribuisce all'opera la classificazione di genere letterario in base alle proprie competenze; il dialogo tra le due istanze genera la collocazione di un libro all'interno o all'esterno di un genere letterario specifico.

La diretta conseguenza di una simile impostazione è l'idea che il genere possa essere ad un tempo il presupposto dell'opera e il suo risultato. Nell'incontro tra presupposto e risultato si realizzano le intenzioni di ogni autore. In un orizzonte indefinito di possibilità espressive a cui l'autore si può rivolgere, l'applicazione di scelte stilistiche determina l'appartenenza generica.

La complessità di una simile visione consiste nel collocarla all'interno del regime letterario. Nel momento in cui ammettiamo l'esistenza di un repertorio generico di riferimento possiamo determinare l'inclusione o l'esclusione di un'opera da quel repertorio. Nel caso della memorialistica editoriale è nel dialogo tra le diverse produzioni espressive che si viene definendo il tratto di sottogenere letterario e quello dell'una o dell'altra tipologia di scrittura. Le opere, richiamandosi tra di loro e intrecciando motivi comuni, si riferiscono all'orizzonte della coscienza editoriale, creano e stabiliscono una memoria e una tradizione letteraria che è il sostrato di un repertorio creativo: «il va de soi qu'en réalité de nombreux textes se réfèrent à la fois à des conventions régulatrices et des conventions traditionnelles, donc appliquent des règles explicites (ou les violent) et imitent d'autres textes (ou s'en écartent)»²⁶³.

In questo principio autogenerativo e autolegittimante si instaura l'idea della memorialistica editoriale come archivio generico comune. Alla luce della rivalutazione dell'atto comunicativo del discorso e della scelta del genere, questo archivio concettuale si rivela connotato sulle decisioni operate dalla coscienza autoriale sia in senso diacronico che sincronico: da un lato, nel nostro caso, il richiamo a un orizzonte generico dell'autobiografia cristallizzatosi in forme definite di riferimento – il nome proprio, l'identità tra autore, narratore e personaggio, la professione di veridicità, la garanzia del materiale documentario ecc. –; dall'altro, la volontà o meno, a seconda delle diverse posizioni degli autori-editori, di rapportarsi attivamente, accettandole o allontanandosene, a queste forme in uno spazio letterario definito.

La riuscita o meno dei testi inseriti in questa specifica categoria dipende, quindi, dalla relazione che intrattengono tra di loro e dalla relazione che intrattengono con le opere contigue. Il confronto con altre tipologie di discorso e di scrittura deve essere considerato come una relazione ineludibile ricercata dagli autori-editori, ma non come un unico criterio di giudizio da cui far dipendere il valore dei testi. Per schematizzare, infine, si può far ricorso ai parametri individuati da Dominique Maingueneau relativi ai generi del discorso.

Il primo indicatore non può che essere la finalità: «tout genre de discours vise un certain type de modification de la situation dont il participe. La détermination correcte de cette finalité est indispensable pour que le destinataire puisse avoir un comportement adapté»²⁶⁴. Nel nostro caso, sarà rilevante non solo la scelta che guida l'editore a scrivere di sé, ma anche la tipologia di scrittura che adotta tra le due che abbiamo individuato, lasciando così trasparire il suo fine estetico, creativo e critico. Alla finalità si intreccia lo *status* dei partecipanti alla comunicazione: l'editore si rivolge a un lettore "esperto" che condivide alcune conoscenze sulla storia dell'editoria, sulla storia della sua casa

²⁶² D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 35.

²⁶³ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., p. 171.

²⁶⁴ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 179.

editrice o sulla sua precedente esperienza d'autore. Infine, è utile soffermarsi sull'organizzazione del testo e sull'uso specifico della lingua come scelte consapevoli degli editori-autori.

Se «la seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, pour le marchand de tableaux comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre, consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer»²⁶⁵, l'esigenza di scrivere dell'editore è profonda, perché sperimenta su di sé, un processo da lui più spesso applicato su altri. È a questo quadro generale che rimandano le due differenti tipologie di scrittura dei testi afferenti alla “memorialistica editoriale”.

1.f.1. La memoria di un editore o di un'editrice

Barbera, dopo l'avvertenza sull'utilità del testo, apre le sue memorie con alcuni cenni sulla famiglia. Segue il rapido racconto della formazione scolastica e delle prime esperienze editoriali, quando inizia ad acquisire importanti competenze lavorative, scandite da un andamento lineare e progressivo di taglio quasi documentaristico, come evidenziano le date precise sugli eventi e i brevi sommari esplicativi all'inizio di ogni capitolo. La narrazione procede spedita attraverso i nomi dell'industria editoriale del tempo, da Pomba a Vieusseux fino a Le Monnier, verso la fondazione della sua casa editrice. Il ritmo incalzante del racconto è giustificato dalla sua stessa finalità: Barbera vuole «lasciare [un] ricordo della [sua] vita, non per isfogo di volgare ambizione, ma con l'intento ch'esso possa riuscir giovevole ai [...] figli e nipoti»²⁶⁶.

La necessità di scrivere di sé riflette l'evoluzione ottocentesca del genere autobiografico italiano: l'interesse nazionale e pedagogico si pongono al di sopra dell'individuo che tuttavia può professare la propria affidabilità soltanto con la sua diretta testimonianza. Ma l'organizzazione narrativa rivela anche un'altra più specifica finalità. Il discorso ruota intorno a due macro-aree che trovano, infine, un punto di congiunzione: un *mélange* tra l'operosità degli industriali e l'“ingegno” dei letterati, i primi rappresentati dal grande sforzo produttivo e tecnologico, i secondi dalle loro opere, che creano un tessuto di rimandi oggettivi quasi sempre delegato ai soli titoli dei testi. Le due frontiere professionali, fortemente care a Barbera, si incontrano nella fondazione della sua casa editrice.

L'editore fiorentino, per la sua scrittura autobiografica, ha dei riferimenti ben precisi tra cui spiccano la *Vita* di Alfieri e *Le mie prigioni* di Pellico. Modelli che influenzano inevitabilmente l'organizzazione della materia narrativa: una tradizione memorialistica che si impone alla coscienza autoriale attraverso i suoi meccanismi interni, le sue norme compositive e i suoi schemi formali. Ma ad essa l'autore-editore aggiunge un'ulteriore caratterizzazione: l'esplorazione della propria personalità, che rimane spesso in superficie fermandosi sulla soglia del pudore tracciata dall'intento pedagogico, si addensa nella storia della casa editrice. Una storia che non corrisponde, però, al risultato di uno studio oggettivo, proprio perché lo sguardo interno tradisce un'elaborazione personale: la scelta dei testi, delle collane e degli autori richiamati è già di per sé un filtro soggettivo, capace di dimostrare quindi che quei ricordi non riportano il distaccato resoconto di un percorso editoriale, ma una sua rivisitazione dal punto di vista interno dell'editore. Se la dipendenza dal genere autobiografico è dichiarata, il valore accordato alla storia della casa editrice più che alla storia del sé nella sua introspezione è un criterio dirimente. Siamo, dunque, al cospetto di un sotto-genere delle scritture del sé, grazie all'uso consapevole delle sue caratteristiche e ai suoi topoi stilistici e tematici.

Il racconto si connota, tuttavia, per una peculiarità non marginale che influenza la narrazione: la storia della casa editrice è il nucleo a cui ritornare sempre, in modo centripeto, all'interno del testo e a cui rimandare costantemente, in modo centrifugo, il lettore. Le collane e i testi compongono un mosaico che permette anche il procedere del racconto, così come l'evoluzione delle tecniche di stampa e l'incontro con altri editori disegnano un quadro che pone al centro il sé-editore, più che il sé-persona, del narratore. L'insistenza sulla costruzione di un quadro interpretativo, in cui più che il

²⁶⁵ P. Bourdieu, *la construction de la croyance*, cit., p. 4.

²⁶⁶ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 15.

sé in quanto tale viene indagato il sé in quanto esprime una funzione sociale e il sé collettivo della casa editrice, determina la specificità di queste scritture e il loro interesse.

Abbiamo visto come Einaudi, interrogandosi sui motivi dietro la scelta di scrivere i suoi *Frammenti di memoria*, si domanda a quale delle due figure – potremmo dire a quale dei due repertori mnemonici –, a cui la sua identità può fare riferimento, debba ricorrere²⁶⁷.

Coinvolto nella scissione tra due manifestazioni diverse e distanti di un “sé” che cerca la sua realtà, tra un *idem* e un *ipse*²⁶⁸ che nel paradosso di distinguersi si chiedono reciprocamente chi sono, nell’incapacità di decidere quale possa essere la rappresentazione reale della propria personalità, l’editore torinese compie un atto di agnizione retrospettiva, riconoscendo la compartecipazione al processo di formazione del sé sia al suo io individuale che a quello professionale. Quale dei due abbia maggior diritto a intraprendere il processo di definizione dell’identità non è possibile dirlo. Al contrario, l’autore-editore chiarisce poi che la partecipazione a una coscienza editoriale, l’esistenza di una «mia attività», e allo stesso tempo la presenza di una «mia persona», sono l’espressione unica di una “persona” astratta, intesa come «l’individuo doté d’un état-civil, d’une vie privée»²⁶⁹: «forse dell’una e dell’altra, della mia persona in quanto tutt’uno con la mia attività; se quest’ultima fosse stata diversa, il corso della mia vita, e l’interesse – ove ci fosse – per essa, sarebbe ovviamente diverso»²⁷⁰.

Il rifiuto di un intreccio lineare e cronologico, a favore di «continui salti nel tempo» e l’abiura nei confronti dei «riferimenti precisi» mostrano l’ancoraggio stretto di Einaudi a una tradizione memorialistica e a un passato mitico, finalizzato a una riqualificazione della propria persona all’indomani della peggiore crisi della propria casa editrice. Incompletezza, frammentarietà e schemi bozzettistici si impongono con maggiore insistenza, rivelando il più stretto rapporto di dipendenza dall’organizzazione testuale dell’autobiografia. La «responsabilità dello scritto» è delegata «prevalentemente alla memoria, dalla quale [cercherà] di trarre, come da un unico filo, emozioni, ricordi, eventi, affetti»²⁷¹. Una dichiarazione di intenti non disattesa, anzi sempre consapevolmente ricercata: «ma dove mettiamo i sentimenti? La vita familiare, gli affetti, gli amori? Vuol dire allora che dovrò parlare dei genitori, del nonno, di mia zia Mara, di Dogliani? Forse sì»²⁷². Per quanto, dunque, le intenzioni cerchino un rifiuto della matrice autobiografica, la struttura rivela l’inferenza delle componenti del genere di riferimento, supportate peraltro dalle “Fonti”, indicate esplicitamente alla fine del volume. Alla memoria, di per sé labile, come dichiarato dall’autore, seguono repertori di materiali documentari come l’Archivio Giulio Einaudi, le riviste «Il menabò», «Il manifesto», gli «Annali della Fondazione Luigi Einaudi» e scritti di diverso tipo, a vario titolo e modo interconnessi con la capacità mnemonica: *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, il *Doppio diario* di Pintor, *Il mestiere di vivere* di Pavese.

Nella ricercata commistione di generi, la linearità diventa inapplicabile e, soprattutto, inaffidabile per la sua natura artefatta rispetto allo sforzo di autenticità che, invece, l’autore afferma di perseguire. Si configura, così, il “mito” della “memoria”, da Rousseau in poi coinvolto nella diatriba tra mendacità e veridicità, solo e paradossale componente ad un tempo di autenticità e di inaffidabilità; e appare altresì una “biblioteca” mentale che delimita il piano dell’organizzazione del testo. L’impostazione saluta anche il sistema letterario italiano delle scritture autobiografiche: l’incompatibilità con il modello di una ricostruzione organica è sancita dall’autobiografia italiana

²⁶⁷ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 7.

²⁶⁸ Ricœur definisce “identità-*idem*” come il permanere del soggetto identico e immutabile nel tempo, laddove “identità-*ipse*” rimanda al processo dinamico in cui è coinvolto il soggetto in costante mutamento temporale Cfr. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit.

²⁶⁹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 107.

²⁷⁰ G. Einaudi, *Frammenti*, cit., p. 7.

²⁷¹ Ivi, pp. 7-8.

²⁷² Ivi, p. 17.

novecentesca che dal frammentismo vociano è sfociata nelle scritture del trauma, nell'io scisso e magmatico fino all'annullamento globalizzato e mediatico del soggetto.

Si avverte, dunque, la dipendenza stretta dalla costruzione, dalle finalità e dalle strutture autobiografiche più connaturate nel genere. A un livello testuale, l'organizzazione della materia narrativa, per quanto ne possa dire l'autore, tradisce un'intenzionalità ben precisa, segnalata dalla presenza degli intertitoli, che, seppur vagamente evocativi, esprimono comunque una volontà autoriale. Così l'inizio del racconto è consacrato alla «macchina da scrivere Olivetti», mezzo utile a «sollecitare collaborazioni e colloquiare coi lettori» della «Riforma Sociale», la rivista paterna di cui è diventato amministratore, e a copiare e distribuire «manifestini di propaganda di “Giustizia e Libertà”». Lo sviluppo della narrazione è dedicato, invece, a un «signore distinto» che si informa sulle attività editoriali e che, dopo poco, si dilegua, permettendo che «la collaborazione di intellettuali antifascisti a una impresa editoriale non potesse essere considerata associazione sovversiva»; si passa poi al carcere che diventa l'occasione per ricostruire il momento di «grande attivismo: dalla fondazione della casa editrice [...] sino agli arresti del maggio '35»; e alla visita a Valentino Bompiani che fa all'autore-editore «una lezione di editoria»²⁷³.

Le immagini di una formazione editoriale, conseguita gradualmente e attraverso la partecipazione attiva a diverse iniziative, precedono ogni altra considerazione sulle prime fasi della vita e si rivelano, nelle intenzioni dell'autore-editore, il piano su cui far evolvere il racconto, anche quando quest'ultimo si rivolge allo scavo introspettivo dei sentimenti. Il fulcro interpretativo è segnato dai principi che l'organizzazione narrativa sta indicando: la scrittura e la collaborazione con quotidiani e autori, l'antifascismo e la militanza, l'editoria appresa dai modelli di riferimento. Ma c'è un altro elemento che caratterizza il periodo formativo: i salti temporali attraverso i volumi e le collane della propria casa. Se il citazionismo è una prerogativa della «dominante culturale»²⁷⁴ di quegli anni, un connotato caratteristico delle memorie di editori-autori è la tipologia delle citazioni: il rinvio citazionistico è sottinteso, immediato, dato quasi per scontato dal contesto a cui appartiene e avviene, quasi sempre, tramite nomi di autori, titoli di volumi e di collane della casa editrice. L'assenza di ulteriori riferimenti manifesta l'intenzionalità della scrittura, così come individua un lettore specifico come interlocutore ideale: se alla Einaudi-casa editrice, in quella prima fase, «si progettano grandi collezioni, tra cui i “Saggi”, [...] [la] “Biblioteca di cultura storica” [...] [i] “Problemi contemporanei”», Einaudi-persona può raccontarlo a chi ha presente il contesto storico, ma sarà ancora più rilevante per chi conosce la storia della casa torinese, per chi è in grado di dare un significato più esteso alle denominazioni delle collane, degli autori e dei titoli. Allo stesso modo, l'incontro con collaboratori centrali nel piano einaudiano e l'ingresso in una nuova fase progettuale sono narrati con il tono di una semplice ovvietà, che denuncia ancora una volta scopi e interlocutori: «una fase segnata anche dall'incontro con il gruppo dei giovani romani – Pintor, Muscetta, Alicata e Giolitti – e con i giovani della sinistra cristiana, fra cui fa spicco Felice Balbo»²⁷⁵. Nomi significativi se applicati a un contesto, a un insieme di rapporti e di relazioni che raccontano la cultura italiana di quegli anni e uno dei suoi massimi esponenti: il collettivo einaudiano della prima ora. Nomi di collaboratori a cui si aggiungono subito dopo quelli degli «antagonisti»: «Bocca, Laterza, Treves erano gli esempi storici; Mondadori e Bompiani i nuovi antagonisti»²⁷⁶. Nel quadro di attribuzioni e coppie oppostive, nell'immagine dei collaboratori della casa e delle sue prime collane si disegna il sistema di relazioni a cui partecipano Einaudi-persona ed Einaudi-casa editrice portando a termine il processo di sovrapposizione auspicato. Anche i titoli prendono parte direttamente al progetto:

²⁷³ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., pp. 9-15.

²⁷⁴ F. Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di G. Manganelli, Fazi, Roma, 2015.

²⁷⁵ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 13.

²⁷⁶ Ivi, p. 15.

sono gli anni della pubblicazione delle *Occasioni* di Montale, del *Sommario della Storia d'Italia* di Luigi Salvatorelli, della *Storia della rivoluzione russa* di Chamberlin, della *Crisi della civiltà* di Huizinga, dei *Riflessi condizionati* di Pavlov. Ma anche di *Paesi tuoi* di Pavese e della famosa collezione di "Narratori stranieri tradotti", iniziata con i *Dolori del giovane Werther* di Goethe. E, ancora, le *Rime* di Dante a cura di Contini, e il primo libro della Morante, destinato ai bambini, *Le bellissime avventure di Caterì della trecciolina*. Ed erano considerati «provocatori» certi libri della "Universale", tra cui l'*Antologia di Spoon River* di Lee Masters nella traduzione di Fernanda Pivano, o il *Saggio sulla Rivoluzione* di Pisacane, curato da Giaime Pintor²⁷⁷.

Un elenco di titoli, autori e collane che quasi vive di vita propria e ricorda la costruzione enumerativa di un catalogo: poche le attribuzioni, come il libro per bambini di Elsa Morante e il provocatorio volume di Edgar Lee Masters. Un elenco, dunque, che si arricchisce di un significato ulteriore solo grazie all'immaginario che travalica i confini del testo: intrecciato al momento storico, nella conoscenza pregressa di un lettore reale, disegna un quadro di rapporti contrastanti che determinano a un primo livello il valore dei titoli evocati, a un secondo livello il valore dell'editore che li ha pubblicati, a un ultimo stadio il valore dell'esperienza ricostruita di quell'editore-autore.

Solo più tardi, quando ormai il legame inscindibile tra persona, casa editrice e immaginario è stato ristabilito e crea uno specifico quadro interpretativo, ritorna l'esperienza personale rivalutata ormai nella sua nuova luce: la nascita in via Giusti e la formazione al liceo D'Azeglio con Augusto Monti sono subito intrecciate alle figure già evocate di Massimo Mila, Cesare Pavese, Leone Ginzburg e Franco Antonicelli che evitano la dissoluzione del legame identitario tra individuo e marchio editoriale. Ogni nome, titolo o collana diventa quindi figurazione istantanea di un immaginario, sedimentatosi non solo nella memoria dell'autore ma anche in quella del lettore che si vuole stimolare.

L'individuo così guarda al passato, nel tentativo di ricostruire una parte di personalità, riconoscendo un duplice filtro, quello personale, privato, intimo, e quello professionale, pubblico, collettivo, accorgendosi, però, subito dopo della loro sovrapposizione e dell'identità dei loro intenti. Il dubbio iniziale è sanato nel prisma della ricezione che segue l'esperienza narrata, ma precede la scrittura. La dipendenza, elusa e inconsciamente mostrata, dall'orizzonte autobiografico; un quadro interpretativo creato a livello testuale che richiede l'attivazione di una specifica conoscenza dell'editoria; la soluzione di una scissione identitaria tra persona e funzione sociale e il riconoscimento ultimo di una loro sovrapposizione fanno sì che la memoria, intesa come principio creativo, in questo caso, ricostruisca il passato di un individuo necessariamente inserito nel ruolo sociale che occupa, quello dell'editore.

In Lepetit il processo di agnizione tra il sé privato e il sé pubblico segue lo stesso svolgimento. L'introspezione dichiara la sua dipendenza dai modelli e il debito nei confronti delle fonti. L'autoanalisi confessa l'individualizzazione dell'esperienza: l'*Autobiografia di tutti* di Stein autorizza l'emersione di un sé privato fortemente individuato in senso storico e sociale nonché la narrazione di un'epoca e del suo sentire collettivo. Da questa consapevolezza deriva il dialogo tra la forma scritta dei «libri che parlano di vecchiaia», dove «le donne hanno sempre un po' l'aria di scusarsi, di cercare delle ragioni per essere ancora al mondo»²⁷⁸, e l'esperienza ricostruita, che parte dal momento in cui la balia la «viziava in tutti i modi possibili suscitando la riprovazione e forse l'orrore [della] madre, di origine trentina e un po' tedesca»²⁷⁹. Lo scandaglio della personalità in un connubio altalenante con l'indagine sociale prevale come forma organizzativa, ricollegandosi alla pluralità di scritture autobiografiche che sono riconosciute come fonti espressive: tra tutte, *Memorie di una ragazza per bene*, *Le tre ghinee* e *Autobiografia di tutti*. La scrittura in questo caso si affida pienamente ai principi compositivi della memorialistica recuperando le caratteristiche intrinseche del suo sviluppo in ambito italiano: la frammentazione incontra il topos dell'inaffidabilità della memoria,

²⁷⁷ Ivi, p. 14.

²⁷⁸ L. Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, cit., p. 4.

²⁷⁹ Ivi, p. 5.

gli incontri si trasfigurano in emblematiche simbologie, la veridicità è rivendicata ma non sempre confermata dalla narratrice, mentre sullo sfondo si accenna agli sviluppi della storia sociale. Dipendente dalle scritture del sé contemporanee, dove finzione, autoreferenzialità, rinvio verso l'esterno stabiliscono i modi dominanti dell'espressività, l'*Autobiografia*, rivendicata anche a livello paratestuale, di Lepetit, suggerisce, però, un tratto di intrinseca vicinanza con la "memorialistica editoriale": il panorama narrativo non si disgiunge mai dal catalogo ideale e la scrittura diventa conferma di quella trascendenza testuale. È l'essere-editrice il prisma da cui deriva il racconto. Ammettendo di non avere una percezione precisa di cosa scrivere, Lepetit intraprende il suo viaggio retrospettivo attraverso i titoli e le autrici del suo catalogo: è questa la linea di fondo che la guida attraverso gli incontri, che le permette di riflettere sulla propria condizione attuale, che sancisce la formazione dell'identità. L'essere-editrice diventa entità che si sovrappone al sé e caratterizza così la scrittura autobiografica.

1.f.2. *La memoria di un'identità editoriale*

Chiamiamo la seconda tipologia di scrittura che abbiamo individuato memoria di un'identità editoriale. Se la "memoria di un editore o di un'editrice" pone al centro del testo l'editore-autore in qualità di individuo biologico che ripercorre un passato in cui un ruolo decisivo ha avuto proprio l'essere editore, questa seconda tipologia di scrittura rivela fin da subito un approccio differente nell'organizzazione della materia narrativa. Il punto di partenza qui non è il singolo e la sua identità, ma il marchio o il profilo della casa editrice in senso collettivo e il ruolo dell'editore in quanto funzione sociale. Il legame con le scritture autobiografiche è accompagnato da una maggiore propensione alla saggistica nella triplice accezione segnalata da Berardinelli. In primo luogo i saggi definiti di «invenzione e di illuminazione epistemologica» dove:

si fonda, si inventa un metodo di lettura e di conoscenza il più possibile esauriente, penetrante e obiettivo, intrinseco e fondato, delle opere letterarie. Qui l'invenzione di un metodo di analisi e di lettura si esprime nella forma saggistica in quanto pathos della ricerca e dell'approssimazione gnoseologica²⁸⁰.

A questa prima forma saggistica si affianca come possibilità espressiva il saggio «di *storia e critica della cultura*»:

il saggista letterario che pratica le vie della storia e della critica della cultura [...] non guarda all'opera come si guarda a una via d'accesso privilegiata per giungere alla rivelazione di un individuo o di un'esperienza storica. Questo secondo tipo di saggista ha perduto per disincanto storico piena fiducia nell'arte [...] o continua a inseguirla con acribia e caparbia dialettica come una meta desiderabile, come ideale o utopia della lettura²⁸¹.

Infine, consideriamo il «saggio come *autobiografia e pedagogia letteraria*» che per sua stessa natura è quello che maggiormente si approssima ai testi della "memorialistica editoriale": «di questo terzo tipo saggistico fa parte la critica degli scrittori: romanzieri, a volte [...] ma più frequentemente poeti [...] o autori estremamente poliedrici e sperimentali»²⁸².

Nella seconda tipologia di scrittura della "memorialistica editoriale" subentrano queste tre tendenze della scrittura saggistica influenzando così il piano delle opere.

Un atteggiamento che si spiega con una diversa concezione dei modi espressivi da perseguire per raggiungere una finalità in realtà molto vicina a quella delle memorie di editori. Se in queste ultime

²⁸⁰ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 29-30.

²⁸¹ Ivi, p. 38.

²⁸² Ivi, p. 43.

la professione di veridicità era sostenuta dal valore di una testimonianza diretta, nella seconda tipologia di scrittura è l'oggettività del saggio il garante del "vero". L'organizzazione testuale denuncia, anche qui, un ricorso consistente alla citazione dal catalogo delle case editrici, al rinvio a figure di autori o di altri editori, nonché ad aspetti costitutivi della professione editoriale: la selezione dei titoli, la produzione materiale dei volumi, la diffusione e la distribuzione, la promozione come mezzo necessario al duplice scopo commerciale e culturale. Le analogie con i testi che rientrano tra le memorie degli editori risiedono prima di tutto nelle finalità: l'obiettivo ultimo, inconsciamente dichiarato da tutti gli autori-editori, è una legittimazione del ruolo sociale.

Un altro aspetto cruciale è la necessaria storicità di queste produzioni: la cesura dell'età moderna con la crescita della borghesia industriale e produttiva ha reso possibile l'emersione di questa professione e allo stesso tempo ha offerto maggiore legittimità a diversi modi per scrivere di sé²⁸³. Gli editori rientrano nella classe sociale emergente ma, alla luce di una ridefinizione delle proprie prerogative, ritrovano nell'autodefinizione, liberata ormai da pregiudizi, il mezzo più adeguato per legittimarle. Questo sostrato riaffiora in entrambe le tipologie di scrittura e colloca la "memorialistica editoriale" in un orizzonte storicizzato.

Le differenze rispetto alla precedente tipologia riguardano, quindi, elementi strutturali. Qui, gli aspetti dell'esperienza personale, che siano precedenti all'attività editoriale o che esulino dall'esperienza prettamente editoriale, non sono riportati. I brevi e scarsi richiami a eventi personali antecedenti alla scelta di diventare editori sono pur sempre legati alla dimensione professionale e non ad aspetti privati a sé stanti, come poteva accadere con la ricostruzione familiare di Barbera ed Einaudi o con la rivendicazione sociale di Lepetit. Inoltre, le citazioni, fattore stilistico fondamentale anche nell'altra tipologia, sono qui sottoposte a un diverso utilizzo, a sostegno principalmente dell'idea che si stiano sviluppando una teoria e un metodo, e non esclusivamente un percorso privato e introspettivo: si ricerca nell'oggettività una legittimazione piena della funzione, mentre nella tipologia precedente si aspira a un dialogo tra il riconoscimento di una personalità individuale e quello di un percorso collettivo e comune a tutti gli editori. Se finalità e principio comunicativo possono sembrare sostanzialmente sovrapposti, il piano del testo sarà dunque diverso.

In primo luogo, non si trovano accenni a spazi privati dell'esperienza, come la nascita, l'infanzia, la formazione, le ricostruzioni dei legami familiari o strettamente amicali, né in termini cronologici né geografici, né tantomeno eventuali approfondimenti dedicati alla provenienza sociale. I rinvii a un percorso formativo sono assenti: i pochi, che è possibile ritrovare, sono funzionali al vero nucleo della narrazione, la sola esperienza in qualità di editore. Si potrà distinguere, inoltre, tra una costruzione incentrata su di sé e sulla propria casa editrice da un punto di vista interno, oppure su una costruzione consapevolmente distaccata, dove la componente saggistica predomina e persegue, quindi, altri fini più specifici: si vuole ricostruire il sistema di relazioni in cui è inserito il marchio e il rapporto dell'editore con altre figure professionali operanti sul mercato editoriale.

Mentre, quindi, Barbera porta avanti il suo progetto didascalico in cui si intrecciano storia personale e storia editoriale, Sommaruga affida alla stampa le sue note e i ricordi «perché si sappia quali furono realmente i miei rapporti coi principali autori, e che cosa veramente fu la "Cronaca Bizantina"»²⁸⁴. L'esigenza della sua presa di posizione nasce da un fatto contingente:

la storia della casa Sommaruga e della "Cronaca Bizantina" fu narrata in cento modi, diventò anzi una specie di serpente di mare per i redattori a corto di argomenti: e d'altra parte, come richiamò l'attenzione di alcuni studiosi seri, svegliò i ricordi di parecchi che avevano avuto una qualche parte nelle vicende della mia casa e dei miei giornali²⁸⁵.

Nessun legame, dunque, con l'ambizione didattico-didascalica di Barbera, ma tutto volto a dire «cosa veramente fu la "Cronaca Bizantina"»: è l'esperienza editoriale il nucleo narrativo.

²⁸³ Cfr. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit.

²⁸⁴ A. Sommaruga, *Cronaca bizantina*, cit., p. 18.

²⁸⁵ Ivi, p. 15.

Il legame con il genere autobiografico, tuttavia, si pone nella sua professione di identità tra autore, narratore e personaggio, ma anche con un recondito appello alle prospettive del lettore: la storia di casa Sommaruga è stata «narrata in cento modi», spingendo il suo fondatore a intervenire direttamente. L'editore di origini sarde non può che rivolgersi ai narratori intervenuti sulla storia della sua casa: l'identità tra le tre figure non è interna al testo, ma confermata nel dialogo, extratestuale, con un lettore "esperto" degli argomenti che andrà a trattare. L'atto comunicativo è il prerequisito al patto sociale tra autore e lettore: un quadro tematico e contenutistico condiviso, su cui si instaura il punto di vista autoriale. La costruzione avviene, però, secondo altri processi: il saggio, infatti, affiora nella forma del pamphlet. Gli eventi vengono sviscerati e approfonditi con il ricorso a materiale documentario edito e inedito; i percorsi editoriali, come lo scontro con D'Annunzio e il rapporto con Carducci, isolati nella narrazione perché degni di uno spazio testuale proprio, sono casi sottoposti al tribunale del "vero" storico dove l'accusato porta le prove del suo buon operato; ogni aspetto dell'esperienza è sottoposto al giudizio delle interpretazioni, suddivise tra l'evoluzione delle critiche alla casa editrice e la difesa retrospettiva di un editore. Rispettato l'immaginario sotterraneo, le finalità e le intenzioni comunicative della sua professione, Sommaruga si svincola dalla produzione memorialistica, si allontana dallo stato creativo che il genere attraversa e si rivolge al saggio-réclame come forma espressiva.

Diverso l'atteggiamento di Bompiani, sia da Sommaruga come antesignano della stessa tipologia di scrittura sia da Einaudi come rappresentante a lui coevo dell'altra tipologia della "memorialistica editoriale". Ciononostante, dal momento che rappresenta un riferimento per molti editori-autori successivi, come emblematico di questo filone, è interessante osservare l'organizzazione del testo dell'editore-autore milanese. Quest'ultimo, come abbiamo visto, parte dalla costruzione dell'immaginario: la galleria di ritratti di editori moderni e contemporanei è un archivio esistenziale più per la sua professione che non per la sua personalità. La dichiarazione programmatica, tuttavia, con cui si apre il libro non può essere ignorata: «a distanza di tanti anni, e a chiusura, presento anch'io la mia vita in porporina, sperando che il lettore mi assolva con altrettanta grazia»²⁸⁶. L'organizzazione narrativa registra quindi un cambiamento dell'ordine gerarchico: per quanto sia la memoria la delegata responsabile del racconto, è la sua componente collettiva a prevalere sia in termini testuali sia nelle finalità espressive.

I ritratti degli editori, infatti, si susseguono come biografie per certi versi approfondite e non come le immediate istantanee di Einaudi: anche qui gli intertitoli segnano l'intenzionalità autoriale e ad ogni editore è conferita un'attribuzione e una scheda che ne esalta il ruolo in quel processo di sviluppo che ha portato alla nascita della loro professione. Se nella prima parte è la componente biografica a determinare il piano del testo, la seconda parte continua nella costruzione di un immaginario professionale che però si viene concentrando su una figura specifica, per quanto astratta: l'editore protagonista. Qui è l'elemento saggistico a disegnare i riferimenti nel sistema di rapporti possibili sul mercato editoriale. L'"editore protagonista" diventa erede e continuazione naturale delle figure introdotte nella prima parte: rappresentante emblematico di una gerarchia di valori precedente, è tacito elemento di confronto con le mutate circostanze del dominio a cui partecipa e raccordo testuale tra due momenti del racconto. Il ricorso al saggio è in questo caso garanzia di rigore e oggettività: solo in passaggi successivi, nel processo di assimilazione del narratore e del personaggio all'autore si delinea anche la sovrapposizione tra l'autore-editore e la sua classificazione di "editore protagonista". La coincidenza definitiva tra le varie figure corrisponde all'immagine della casa: le scelte dell'editore vengono a coincidere con la rievocazione di momenti rappresentativi, con *exempla* riconoscibili anche dal lettore come un catalogo in formazione. Rappresentare il sé e ricostruire l'identità della casa editrice diventano un unico percorso conoscitivo. Il tempo che si viene frazionando e condensando nella narrazione individua non solo il lavoro creativo della memoria, ma anche il modo in cui l'organizzazione del testo è stata influenzata da un immaginario introiettato

²⁸⁶ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 7.

dall'autore. È lo schema ideale, in altre parole, in base al quale il catalogo storico diventa selezione di momenti epifanici che restituiscono la complessità di un'esperienza.

La memoria di un'identità editoriale rappresenta così in modo dinamico il rapporto dell'editore con quell'esperienza. Il processo è lo stesso applicato da Nyssen nei suoi *Carnets* e da Edmund Buchet nel suo diario: *morceaux choisis* di un passato cristallizzatosi in immagine prevalgono sul flusso continuo del vissuto. La narrazione procede in tratteggio e sono le concrezioni della storia assimilate a caratteri universali che realmente interessano lo sguardo retrospettivo. Il nesso tra testimonianza e racconto si scinde nell'evidente intervento dell'io demiurgico: l'immagine narrativa sarà la stessa che in passato gli editori, ora editori-autori, e i lettori, cooperando insieme, hanno costruito. La narrazione non sconvolge l'orizzonte d'attesa, ma gli dedica una rassicurante conferma.

Lo stesso procedimento si fa ancora più evidente con le produzioni del nuovo millennio che si confrontano con l'estremizzazione del processo di cambiamento iniziato nella seconda parte del Novecento. L'evoluzione storico-sociale del mercato ha seguito una traiettoria parallela allo sviluppo di un'autoconsapevolezza. Bompiani segna, in questo senso, un punto di svolta imprescindibile per quasi tutte le scritture afferenti alla memorialistica editoriale successiva. Per quanto continuino a esserci esempi più strettamente legati alla tipologia di scrittura della memoria di un editore, caso emblematico l'*Autobiografia di una femminista distratta* di Laura Lepetit, ben più numerosi, in area italiana ma non francese, sono quelli riconducibili alla memoria di un'identità editoriale. Universo in cui oltre al noto caso di Calasso, si ritrovano, tra gli altri, gli importanti e particolari sforzi di Cesare De Michelis, editore di Marsilio e di Sandro Ferri, editore di e/o.

Il ricorso a un'organizzazione saggistica con il supporto di una soggettivazione dell'esperienza sembra nel nuovo millennio più adatta alle finalità comunicative degli editori-autori: il processo di marginalizzazione di cui sono oggetto determina la loro presa di posizione in quanto figure sociali più che in qualità di individui fisici. Ciononostante, si riscontra un disegno ricorrente in cui non c'è una spersonalizzazione della scrittura; al contrario, prevale spesso la chiara corrispondenza tra il ruolo astratto e la persona biologica a cui rimanda il nome in copertina: come se la soggettivazione della figura sociale fosse in grado di contrastare maggiormente l'anonimia dei grandi gruppi editoriali.

La corrispondenza tra narratore e autore in un'unica persona, a cui il pubblico può risalire andando oltre il testo, appare così come il principale elemento di organizzazione testuale. La scelta di scrivere, personalizzando la componente saggistica, è tanto più significativa se si considera quindi con un duplice sguardo l'evoluzione delle scritture riconducibili alla "memorialistica editoriale" e lo sviluppo, parallelo, della produzione letteraria.

In Cassini l'organizzazione della materia narrativa è dichiaratamente incentrata sull'io che ripercorre un itinerario di autoconoscenza. Il sé-fisico e il suo ruolo sociale vengono a coincidere e così il primo cerca di analizzare il secondo, di illustrarne gli aspetti con atteggiamento scientifico, attraverso citazioni da studi storici; mentre il secondo è la diretta espressione del primo, perché nasce dai suoi interessi e dalle sue esperienze, ne vuole realizzare le aspirazioni e le esigenze, si fa quindi canale comunicativo delle sue ricerche personali. Qui la scelta personalizzante è fin da subito esplicita a livello paratestuale e il piano testuale ne segue le dichiarazioni programmatiche riscontrabili sia nelle allusioni in copertina a un genere memorialistico come il diario, sia nei riferimenti bibliografici dove sono le scritture autobiografiche più di quelle saggistiche le principali fonti per la scrittura.

La consapevolezza della scelta generica diventa la prima presa di posizione dell'autore-editore. In altre scritture riconoscibili come "memorie di identità editoriali" la consapevolezza è meno evidente ma emerge progressivamente nel testo. Il narratore, ricollegato all'autore attraverso percorsi extratestuali, personalizza la sua analisi, che, come in ogni saggio, è inevitabilmente segnata da una componente rilevante di parzialità. Fondandola sull'insindacabilità di un punto di vista interno, instaura così una doppia presa di posizione: attraverso l'impostazione soggettiva del saggio e attraverso la costruzione della materia saggistica.

1.f.3. La "memorialistica editoriale" come un unico insieme di testi

Ora, è vero che sono riscontrabili tra i diversi testi classificabili nella “memorialistica editoriale” profonde differenze soprattutto in merito all’organizzazione e alla struttura narrativa. Ciononostante il grado di consapevolezza che soggiace alla scelta del principale genere letterario di riferimento, il rilievo accordato a un elemento formale tanto importante da determinare lo spazio testuale, come la narrazione-trattazione fondata su un io riconducibile a una figura fisica presente anche nelle conoscenze del lettore “esperto”, e la finalità comunicativa di questa categoria di testi, in relazione al momento del campo editoriale e letterario in cui sono pubblicati, giustificano la scelta di analizzarli in un unico orizzonte di senso.

Si delinea autonomamente un solo genere di discorso all’interno del quale le differenze permettono di individuare il diverso grado di interesse e il diverso valore delle singole produzioni. L’insistenza sull’incapacità di scindere l’identità privata e personale dall’universo professionale, infatti, contribuisce alla costituzione di un sostrato condiviso da tutti coloro che partecipano alla sua formazione, diventando il criterio e lo scopo dell’inclusione o esclusione dalla professione di editore. Quando si ricorre alla memoria, ci si riferisce prima di tutto a questa dimensione collettiva. Studiare come un unico spazio espressivo questi testi permette a livello globale di riconoscere l’evoluzione del campo e della funzione editoriale; mentre a un livello più circoscritto, mettendoli in relazione tra loro e rivalutandone le scelte autoriali come specifiche espressioni posturali, si potranno osservare i rapporti tra le diverse case editrici, la cui storia viene creativamente ricostruita dal loro editore, e il rapporto dei diversi editori con la dimensione autoriale. Se, quindi, non si può prescindere dal considerare le differenze e la distanza tra le due tipologie di scrittura, inserendoli su un piano complessivo di analisi si vuole ugualmente sottolineare l’importanza di un’indagine unica sull’organizzazione formale e tematica, sul rilievo delle analogie tra le finalità e le intenzioni comunicative di questi autori così peculiari che sono gli autori-editori.

1.g. La scissione della memoria: memoria d’autore e memoria d’editore

Concentrando lo sguardo sulle finalità e l’organizzazione testuale degli autori-editori siamo stati in grado di concepire, dunque, uno spazio comune di analisi per il corpus di testi individuato. Uno spazio che potrebbe corrispondere a una sotto-classe generica delle scritture del sé. In questo sistema analitico generale, che ammette la possibilità di studiare le memorie editoriali come un unico insieme, abbiamo tracciato una linea di demarcazione, fondata sul rapporto tra intenzionalità autorial-editoriale e progetto creativo dei testi, tra due tipologie di scrittura, chiamate per convenzione “memoria di un editore o di un’editrice”, la prima, “memoria di un’identità editoriale”, la seconda.

Ora, andando più in profondità nell’indagine delle scelte formali che portano alla realizzazione di un testo della memorialistica editoriale, ci proponiamo di individuare il diverso rapporto tra quelle scelte e il principio organizzativo centrale di ogni narrazione retrospettiva: la memoria. Intendiamo, qui, con memoria un repertorio ideale, introiettato, conscio e inconscio di riferimento. In esso rientrano sia la dimensione privata, individuale e personale del singolo e del suo modo di rapportarsi all’esistenza, sia l’insieme di caratteristiche che compongono la memoria collettiva e, dunque, tutti quei tratti che attraverso la condivisione all’interno di una comunità diventano espressione di un sentire comune.

Se è, inoltre, ampiamente riconosciuto in ambito neuroscientifico il ruolo della memoria nella rappresentazione che abbiamo di noi stessi²⁸⁷, nello schema concepito dalla conoscenza autobiografica di sé²⁸⁸ la nostra astratta autoconsapevolezza guida l’attività mnemonica di recupero

²⁸⁷ S. C. Prebble – D. R. Addis – L. J. Tippett, *Autobiographical memory and sense of self*, in «Psychological Bulletin», 139 (4), 2013, pp. 815-840.

²⁸⁸ Cfr. R. Dings – A. Newen, *Constructing the Past*, <https://doi.org/10.1007/s13164-021-00581-2>, cit.

delle informazioni e allo stesso tempo ne influenza le modalità selettive, ridefinendo il grado di importanza degli eventi sulla base delle loro finalità. La relazione con un repertorio mnemonico fa sì che «tout acte de positionnement implique ainsi un certain parcours de l'archive littéraire, la redistribution implicite ou explicite de valeurs qui sont attachées aux traces léguées par une tradition»²⁸⁹.

Al repertorio ideale di cui è in possesso ogni singolo individuo si lega un repertorio letterario, che compone appunto la memoria letteraria di ogni autore-editore. In essa ritroviamo opere e figure che definiscono la “biblioteca” di ogni scrittore: questa biblioteca, con il suo sostrato di riferimenti, modelli e fonti, partecipa alla scrittura del testo, determinando le scelte autoriali.

In virtù della peculiarità dei testi e del bifrontismo delle figure considerate, gli autori-editori appunto, l'archivio si sdoppia in letterario ed editoriale andando a comporre un complesso stratificato di azioni con cui relazionarsi secondo un atteggiamento di riappropriazione o distinzione: «pour se positionner, pour se construire une identité, le créateur doit définir des trajectoires propres dans l'intertexte. Il ne s'oppose pas à tous les autres pris en bloc, mais essentiellement à certains: l'Autre n'est pas n'importe quel autre, mais ce qu'il ne faut surtout pas être»²⁹⁰. Ricostruire modelli e contro-modelli è un bisogno analitico profondo in entrambe le tipologie di scrittura. Il riferimento mnemonico individuale e collettivo è duplice: da un lato, come abbiamo detto, i testi vanno a comporre «un phénomène de bibliothèque»²⁹¹; dall'altro, un archivio di figure forma «un héritage et [...] la tradition»²⁹²: per la memorialistica editoriale «l'archive [...] n'est pas seulement une bibliothèque, un recueil de textes, c'est aussi un trésor de légendes, d'histoires édifiantes et exemplaires qui accompagnent les gestes créateurs déjà consacrés»²⁹³. Il rapporto volontario, dichiarato, sottinteso o celato, con un repertorio stratificato su più livelli di senso fonda i criteri costitutivi dell'opera:

If, on the other hand, manifestations of “literature” are considered to exist on various levels, the “literary repertoire” may be conceived of as an aggregate of specific repertoires for those various levels. Therefore, a “repertoire” may be the shared knowledge necessary for producing (and understanding) a “text”, as well as producing (and understand) various other products of the literary system. There may be a repertoire for being a “writer”, another for being a “reader”, and yet another for “behaving as one should expect from a literary agent”, and so on. All these must definitely be recognized as “literary repertoires”²⁹⁴.

Nella macro-suddivisione concettuale tra testi e figure, nella doppia considerazione del testo e del paratesto si possono riconoscere i vari piani su cui un'indagine della “memorialistica editoriale” si può innestare. Fino ad ora abbiamo verificato la possibilità di considerare univocamente gli editori-autori. Adesso si tratterà di osservare come le singole caratteristiche subentrano nel testo e nel paratesto. Il fine di un'indagine specifica sulla costruzione testuale e paratestuale consiste nel formulare giudizi di valore all'interno del panorama definito della “memorialistica editoriale”. Per raggiungere questo scopo il criterio dirimente sarà anche il principale criterio compositivo: il rapporto degli aspetti creativi con la memoria.

A un primo livello il dialogo tripartito della coscienza autoriale – con opere e autori del passato che intervengono nella concezione di sé; con i generi letterari; con altre espressioni memorialistiche degli editori – dimostrerà la sua relazione con il repertorio archetipico sia in termini paratestuali sia testuali; a un secondo livello lo stesso processo riguarderà la composizione bifronte della coscienza

²⁸⁹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 127.

²⁹⁰ Ibidem.

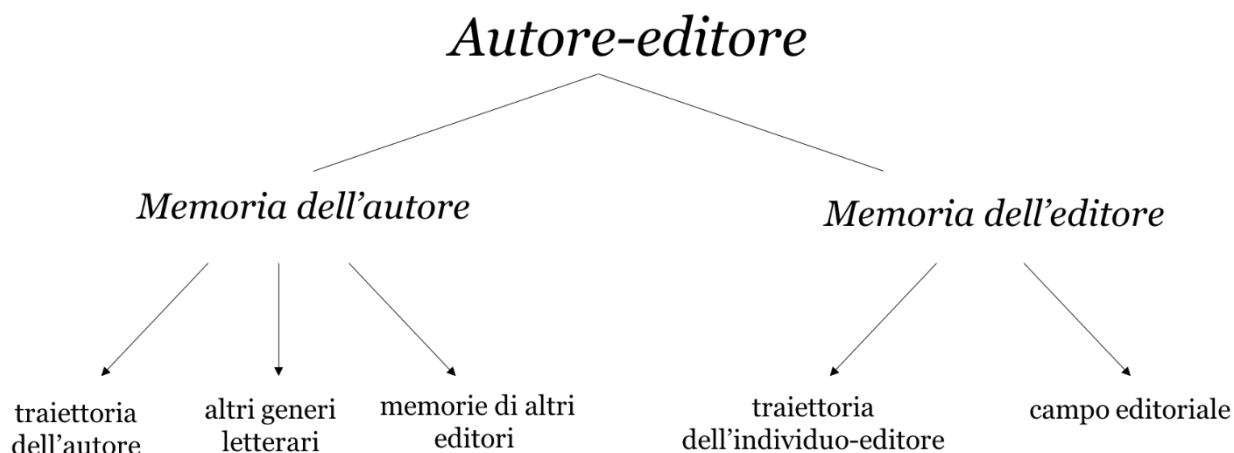
²⁹¹ N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, cit., p. 130.

²⁹² Ivi, p. 7.

²⁹³ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 136.

²⁹⁴ I. Even-Zohar, *Polysystem studies*, in «Poetics Today», Vol. 11, n. 1 (1990), Duke University Press, Durham, p. 40.

editoriale – con figure tutelari del passato e con altre case editrici. Si può suddividere, dunque, lo sguardo analitico lungo uno schema che mostra esplicitamente i vari ambiti implicati:



Tab. 3. Autore-editore

Se «l'intertextualité met donc en jeu les modalités de la signification du texte littéraire, les conditions de sa lecture, sa conception et sa nature profonde»²⁹⁵ e se la memoria individuale riattiva quella collettiva di cui è parte, allora in una prima fase riusciremo a comprendere in che modo autori così peculiari si rapportano al sistema letterario; se, al contempo, l'editore ha uno specifico scopo allora attraverso lo studio della memoria riusciremo a comprendere su cosa fonda la propria esistenza e, contemporaneamente, su cosa si basa la sua distinzione discorsiva rispetto a tutte le altre case editrici.

1.g.1. Memoria d'autore: rispetto ad altre opere

Abbiamo visto come il richiamo ad altri autori e ad altre opere contribuisca allo sviluppo di una coscienza autoriale, testimoniata dalla ricerca di scelte estetiche e stilistiche che hanno dei corrispettivi nel sistema letterario. È interessante osservare, ora, come queste scelte si rivelino secondo precise intenzioni creative. In questa ottica si afferma l'importanza di ricavare il grado di consapevolezza delle decisioni e, a un secondo livello, comprendere il rapporto tra il punto di osservazione dell'autore, la sua traiettoria e la scelta dei modelli e dei contro-modelli. Bisogna sottolineare, fin da subito, che in alcuni casi la presenza di altre opere precedenti è a sua volta un fattore determinante: gli autori-editori rimandano ad opere del loro passato come riferimenti della propria poetica. Una scelta programmatica in termini stilistici o formali intrapresa in un altro testo può rivelarsi nella scrittura dell'autore-editore. Un piano più vasto di interconnessioni testuali e figurali sarà quindi evidente in autori-editori con una produzione scritta pregressa, laddove per le memorie editoriali senza riferimenti a un precedente filone espressivo sarà più rilevante il richiamo diretto ai modelli espliciti. Il rapporto con altre opere racchiude la disposizione formale e introduce, allo stesso tempo, la relazione con altri generi letterari: sarà questo il primo legame ad essere indagato.

1.g.1.1. Modelli e contro-modelli autorial-editoriali nel paratesto

La provenienza dalla piccola borghesia e dal mondo del commercio, così come la formazione da autodidatta nelle emergenti imprese editoriali dell'Ottocento e il rapporto personale intrattenuto con gli intellettuali torinesi prima e fiorentini poi, nonché il periodo storico della sua ascesa professionale

²⁹⁵ N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, cit., p. 74.

ed economica sono i principali riferimenti nell'organizzazione testuale e nelle scelte formali di Barbera. Nelle sue *Memorie*, la prefazione, l'apparato di note e i documenti aggiuntivi svolgono la funzione di una dichiarazione di intenti. Essi espongono esplicitamente l'organizzazione del testo: il saggio didascalico ed educativo con ambizioni pedagogiche su scala nazionale improntato all'etica del lavoro e alla questione morale ha i suoi dichiarati antecedenti nei rappresentanti della produzione letteraria e saggistica italiana ottocentesca, da De Sanctis a Tommaseo, da Pellico a Manzoni. Molto diversi i modelli sommarughiani. Nato nel 1957, quindi con una scarsa percezione del processo di formazione dell'Unità rispetto a Barbera e con un'esperienza editoriale iniziata in un luogo periferico, prima di trasferirsi a Milano e, infine, a Roma, Sommaruga ricorda la storia della propria casa editrice e della sua rivista dopo una vicenda giudiziaria, l'esilio in Argentina ed esperienze lavorative in altri settori dell'industria culturale, come il commercio dell'arte. Nello sviluppo controverso della sua esperienza umana e professionale, l'editore di origini sarde era già intervenuto sulle vicende della propria attività editoriale con un breve libro dal carattere pamphlettistico che mostra la sua dipendenza dalla scrittura giornalistica con evidenti debiti nei confronti della *réclame* ottocentesca. La dichiarazione programmatica nella prefazione alle *Note e ricordi* prova ad allontanarsi da questo modello senza tuttavia screditarlo del tutto: i principali riferimenti restano gli autori della sua rivista e sono recuperati soprattutto per la produzione specificamente giornalistica. Ancora più rilevante in Sommaruga, rispetto a Barbera, è l'utilizzo figurale di archetipi letterari: Carducci e D'Annunzio diventano emblema di un sistema di comportamento, rappresentazioni dell'indipendenza di pensiero e di azione, connotandosi come i numi tutelari di quella libertà che l'editore voleva restituire a distanza di anni alla propria attività editoriale.

Sia in Barbera che in Sommaruga, dunque, la dichiarazione delle «*légendes créatrices antérieures*» è figurazione di un preciso intento creativo ed espressivo, legato a stretto giro con l'esperienza umana, che ha implicazioni sulle modalità di scrittura del testo: per il primo, i grandi esponenti dell'etica lavorativa, della morale e della questione nazionale diventano principi saldi di una costruzione memorialistica e didascalico-saggistica; per il secondo, i protagonisti dell'informazione immediata, dei canali comunicativi moderni, dei dibattiti culturali e della disputa sul rapporto tra arte e commercio diventano i riferimenti di una scrittura dai tratti giornalistici, ironica e volta alla *réclame*, che non manca di ricorrere al disvelamento di materiale inedito per riqualificare la sua persona, e che è priva di un'ambizione pedagogica e finalizzata alla ricostruzione di un'identità editoriale artefatta: in Sommaruga, i ritratti dei personaggi alla fine del libro sono rappresentazioni mirate ad esaltare l'indipendenza dell'autore.

In Einaudi i riferimenti paratestuali restituiscono due tipologie di modelli: le fonti archivistiche e documentarie dichiarano il desiderio di costruire un racconto veritiero, con riscontri effettivi nell'archivio della casa editrice, nelle sue riviste e nel catalogo; dall'altro lato, le opere citate si suddividono ulteriormente tra i libri di alcuni dei maggiori collaboratori della casa, i libri di altri autori significativi per l'editore e gli studi che guidano la riflessione introspettiva. Al *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, agli *Scritti* di Leone Ginzburg, al *Doppio diario* di Giaime Pintor, al *Mestiere di vivere* di Pavese e all'*Altrui mestiere* di Primo Levi, che maggiormente mostrano l'interazione tra l'esperienza umana, quella letteraria e quella lavorativo-editoriale, fanno da contrappunto le *Lezioni americane* di Calvino, *Il canto del pendolo* di Brodskij, *L'opera in versi* di Montale e le *Poesie* di Pasternák, deputate a esprimere le velleità estetiche dell'autore nonché le fonti dell'organizzazione formale del testo. Infine, tra i modelli einaudiani ritroviamo gli studi di Lévi-Strauss e di Marina Zancan. Essi manifestano la ricerca di un principio di affidabilità della narrazione. Lévi-Strauss viene richiamato come studioso dell'antropologia delle comunità: sembra un tentativo di dimostrare l'impegno nello scavo introspettivo di una personalità individuale. *Il progetto «Politecnico»*, il saggio di Marina Zancan citato da Einaudi, è la fonte autorevole, insieme ai materiali d'archivio, a cui si appella l'editore torinese per sostenere una riqualificazione dell'immagine della propria casa editrice.

Più stratificata l'impostazione di Bompiani. Qui il ricorso a testi e figure dell'archivio letterario ed editoriale si serve di una passata produzione scritta: le opere teatrali e il romanzo autobiografico

Via privata sono il sostrato estetico imprescindibile all'organizzazione del testo. Ma a livello paratestuale sono le figure emergenti negli intertitoli a dimostrare l'intenzionalità autoriale: ogni editore diventa figurazione di un ruolo. Dall'attribuzione geografica di Pomba «il piemontese» al dubbio sulla «fiorentinità» di Le Monnier, all'adozione milanese di Treves fino alla frenesia del «ciclone Sommaruga», alla semplice classificazione numerica di Rizzoli e alla grandezza di Mondadori²⁹⁶ i modelli figurativi sono le rappresentazioni di un immaginario personale: affidare un'attribuzione alle figure corrisponde a restituire loro l'emblematico ruolo espressivo del punto di vista autoriale. Anche qui, dunque, opere e figure sono fonti e modelli che determinano l'organizzazione testuale e la tipologia di scrittura, configurandosi come risultati dei rapporti di forza in cui le stesse fonti e gli stessi modelli sono coinvolti.

È un procedimento creativo che trova la sua massima espressione in Cassini e Lepetit. Sia l'editore che l'editrice collocano in fondo ai propri volumi un accurato indice delle fonti dove il rapporto con le altre opere è elevato a partecipazione diretta alle intenzionalità autoriali. Il primo elenca i suoi «santi», dove prevalgono in modo sostanziale figure di editori, ispirazione primaria della scrittura. A questi testi fondativi se ne affiancano altri che allargano la sfera semantica al senso della scrittura, al suo rapporto con la realtà sociale e lavorativa come *Il lavoro culturale* e *Vita agra* di Luciano Bianciardi o come *Libro e libertà* di Luciano Canfora. La seconda dà un'impronta quasi integralmente al femminile all'indice analitico delle fonti a sostegno di quella dichiarazione di intenti che dal titolo arriva fino ai più attenti accorgimenti citazionistici. Più che in senso femminile, quindi, l'ampio spettro di testi richiamati da Lepetit sono espressione di un femminismo diffuso e della sua applicabilità pratica al contesto editoriale, come canale di partecipazione alla società. Dal *Secondo sesso* a *Sputiamo su Hegel*, dall'*Autobiografia di tutti* al *Coraggio delle donne* il rapporto con i modelli è un catalogo delle rivendicazioni e delle conquiste del femminismo che subentra con la forza travolgente di una profonda necessità: quell'esigenza comunicativa che l'editrice avvertiva come solo movente dell'azione. Il lettore a cui si rivolge Lepetit è ben consapevole della traiettoria della sua casa e di quell'impegno ideologico che ha perseguito nei decenni più vivi del movimento femminista: il paratesto diventa così ad un tempo quadro interpretativo, fine comunicativo e mezzo di rivendicazione. Unica concessione a un mondo esterno al movimento, *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro esprime, però, quell'ambizione democratica e popolare di diffusione della cultura, perseguita e anch'essa rivendicata dalla Tartaruga.

1.g.1.2. Modelli e contro-modelli autoriale-editoriali nel testo

Su un piano testuale le fonti subentrano a determinare la scrittura a più livelli. In primo luogo, esse influenzano il complesso dell'organizzazione della materia narrativa: la linearità, lo sviluppo cronologico, consecutivo, intermittente o ciclico, la frammentazione, il procedimento per nuclei tematici o biografici, tutto persegue un disegno autoriale che è in rapporto dialogico con i propri modelli. A un secondo piano, più circoscritto, le scelte stilistiche sono effetti del sistema circostante: una scrittura chiara ed esplicita si può contrapporre a uno schema più improntato al processo analogico con vari strati di significato da ricostruire seguendo i percorsi interpretativi suggeriti dall'autore; una scrittura impegnata ideologicamente può denunciare rapporti diversi con la realtà rispetto a una scrittura che professa la propria indipendenza ideologico-politica; una ricercatezza formale volta a stimolare la riflessione e l'indagine extratestuale del lettore si scontra con la linearità di un testo che vuole racchiudere al suo interno tutti gli elementi necessari all'interpretazione; questi elementi si configurano come le prese di posizione testuali dell'autore-editore e allo stesso tempo sono comprensibili alla luce dei modelli della loro poetica.

La progressione lineare e cronologica tradisce i modelli di Barbera e la citazione delle fonti concorre allo stesso scopo organizzativo: non c'è complessità nel racconto che non venga chiarita da note o da riferimenti precisi; i rimandi verso l'esterno del testo e le citazioni sono arricchiti di ogni

²⁹⁶ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., pp. 13-99.

elemento utile all'interpretazione; anche la frammentazione in capitoli riflette la semplicità organizzativa con gli intertitoli che espletano la chiara intenzione didascalica. I riferimenti in termini di chiarezza e semplicità sono ancora da ricercare nella trattatistica morale ottocentesca e nella produzione saggistica più che in quella letteraria. Si ricerca l'oggettività della relazione causa-effetto in un impegno ideologico che è strettamente connesso alla formazione di un orizzonte nazionale. Chiarezza e semplicità nella costruzione testuale e stilistica che si ritrovano anche in Sommaruga dove però il riferimento ideale non è il trattato didascalico ma l'articolo di giornale. La linearità del ragionamento, senza salti mentali, si avvia velocemente verso lo scopo dimostrativo finale che sembra il culmine di un'arringa difensiva: anche qui è il nesso causa-effetto a dominare le scelte stilistiche e formali e anche qui i riferimenti extratestuali sono esplicitati e arricchiti di materiale documentario a scopo dimostrativo, ma la partecipazione alla scrittura, che ricerca meno l'oggettività di Barbera, è mostrata dalle attribuzioni a figure e personaggi che tentano effetti ironici e sarcastici, volti al sovvertimento della comune interpretazione di fatti ed eventi.

In Bompiani ed Einaudi si ritrova un diverso rapporto con la dominante culturale postmoderna in cui scrivono: l'editore milanese intrattiene con essa un proficuo dialogo, mentre l'editore torinese ne è completamente estraneo.

Il primo a un più alto livello di organizzazione del testo rifiuta la linearità in nome di una costruzione per nuclei biografici nella prima parte e tematici nella seconda. Si intrecciano, inoltre, diverse tipologie testuali e, in questo senso, non rifiuta tentativi con diversi tipi di discorso: dalla biografia, al saggio, all'intervista, una vasta gamma di possibilità espressive subentra nel racconto. Si ritrova anche una maggiore propensione al procedimento analogico più che a quello di consequenzialità e chiarezza con il supporto di formule modulari e allusive: «la coscienza è quel sapere che si fa qualche cosa perché non si può non farlo: un punto di riferimento preciso che una rigida educazione può sostenere, ma che non ha bisogno delle spalline per essere condiviso»; «volendo risalire alle origini, il rapporto è semplice: potrebbe essere il piacere di far leggere agli amici e ad altri i libri che ci sono piaciuti»; «come i gatti sui tetti, i libri fanno l'amore coi libri che incontrano»²⁹⁷. I gesti e le scelte editoriali sono racchiusi in un quadro interno al testo: una volta raggiunto il massimo grado di condivisione di senso con il lettore, la narrazione degli eventi non ha bisogno di ulteriori specificazioni, può rappresentare diverse esperienze per diversi lettori, ma ognuno di loro lo rappporterà al ruolo della casa editrice nella letteratura italiana del Novecento.

Anche i riferimenti extratestuali qui si dilatano e i confini si fanno meno evidenti. I richiami ad autori e iniziative come *Americana* di Vittorini, *L'almanacco Bompiani* e le esperienze della guerra non vogliono in alcun modo arricchire la conoscenza del lettore di quegli specifici eventi editoriali: mancano indicazioni bibliografiche, dati e riscontri archivistici precisi. Si tratta, piuttosto, di rievocazioni prive di coordinate a cui il lettore può attribuire maggiore o minor valore sulla base delle proprie conoscenze pregresse. I modelli di Bompiani si possono ricercare nella produzione romanzesca di Eco e nel Calvino degli anni Sessanta e Settanta, con l'ibridazione di tipologie di discorso, la citazione colta che sarà il lettore a dover sciogliere, con l'indeterminatezza dei riferimenti coinvolti nel gioco intellettuale, l'impronta ironica e il ricorso alla saggistica in dialogo con altri tipi di testo. L'autore-editore milanese sembra in altre parole inserito nel campo letterario a lui coevo in termini di modelli e scelte stilistico-formali.

Dal canto suo, Einaudi appare più legato alle sue fonti che non al sistema letterario in cui scrive. La costruzione di impronta diaristica emerge con più insistenza e rivela il suo debito con i diari di Pavese e Pintor. Anche la concrezione intorno a nuclei tematico-biografici mostra una maggiore partecipazione della persona e si rivela più vicina al *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg che non all'intellettualismo quasi distaccato della prima parte del libro di Bompiani. Il testo di Einaudi rivela una maggiore propensione al *journal intime*²⁹⁸, con la ricerca di un'introspezione più profonda, dichiarata a più riprese nei momenti di interruzione del racconto in favore delle dichiarazioni

²⁹⁷ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 162.

²⁹⁸ B. Deidier, *Le journal intime*, PUF, Paris, 1976.

programmatiche sulla costruzione stilistica. Siamo lontani qui dalla sicurezza ironica dell'analisi di Bompiani o dalle sue visioni retrospettive sul coraggio della propria casa editrice: anche quando si lascia andare a una più concentrata indagine personale, la narrazione di Bompiani resta uno studio lucido sullo stato dell'editoria a cui lui ha partecipato in modo cruciale; il racconto di Einaudi si frammenta, invece, tra una rievocazione del proprio ruolo di editore e il desiderio di restituire anche tratti incompleti della personalità di un individuo. Alla fine si accorge di aver «parlato sostanzialmente della [sua] infanzia», di aver «accennato alla [sua] giovinezza, alle [sue] curiosità, alla [sua] attività, alle persone che [ha] conosciuto, soffermando[si] maggiormente su quelle che [ha] incontrato nei primi tempi del [suo] lavoro»²⁹⁹, avendo conservato, al contrario, «una certa riservatezza» sugli avvenimenti più recenti che il lettore sa essere caratterizzati dal commissariamento della casa editrice e dalla perdita del suo ruolo in essa. Il confronto, nel testo einaudiano, tra la reticenza sul passato recente e l'abbondanza su un passato remoto, nonché tra l'assenza di sperimentalismo e la prevedibilità del racconto, rivela la prima delle finalità dell'autore-editore: rievocare con il lettore il momento più alto della sua casa editrice.

Mentre il *journal intime* in Bompiani è solo uno dei tanti tipi di scrittura a cui può far ricorso, in Einaudi è elemento unico e preponderante. L'editore-autore torinese appare, dunque, più ancorato ai suoi modelli, derivati da una tradizione passata della memorialistica italiana.

Una simile dicotomia si può riscontrare nel confronto tra Cassini e Lepetit, i cui testi sono quasi contemporanei: *Refusi* è del 2008 mentre *Autobiografia di una femminista distratta* del 2016. Se entrambi mostrano debiti verso la dominante culturale della scrittura contemporanea del duemila, il primo si dimostra più disposto alla commistione di forme diverse, anche in termini tipografici, e così nell'autobiografico si insinuano considerazioni saggistiche che vanno dalla storia alla statistica. I dati Istat si incrociano con momenti prettamente aneddotici, il privato irrompe sul pubblico e l'autore mutua dalla scrittura testimoniale della narrativa italiana degli anni zero la verificabilità esterna delle fonti. Tutta rivolta verso l'interno, sulla scia delle sue massime ispiratrici, è l'indagine retrospettiva di Lepetit, dove è il pubblico a ripiegarsi sull'individuo, la collettività rientra nel cono di luce dello sguardo che le dà senso e forma. La fondatrice della Tartaruga, come anche Einaudi, si lega maggiormente ai suoi modelli compositivi, ne recupera le fattezze e le riutilizza nella propria esigenza comunicativa. Il fondatore di minimum fax cerca un maggior intervento autoriale, assoggetta le sue fonti ai propri bisogni stilistici e in un continuo flusso tra recupero e allontanamento, citazione letterale e citazione rivisitata tenta di raggiungere, invece, una più marcata personalizzazione della scrittura.

1.g.2 Memoria d'autore: rispetto ad altri generi letterari

Il legame con altre opere dichiara un rapporto con il repertorio dei generi letterari: «on peut déjà souligner la relation étroite entre le positionnement, la mémoire intertextuelle et l'investissement de tel ou tel genre»³⁰⁰. Secondo il modello d'analisi individuato si procederà anche qui a suddividere la relazione con le differenti “classi di genere”³⁰¹ sia nel paratesto che nel testo.

1.g.2.1. Il confronto con altri generi letterari nel paratesto

Su un piano paratestuale prenderemo in considerazione a titolo esplicativo ed emblematico, ma non esaustivo, gli aspetti peritestiuali. Che sia dell'autore o dell'editore, in copertina o in quarta, nella prefazione o postfazione, o in altri elementi dell'apparato come note e appendici, il legame esplicito a un genere letterario definisce il quadro interpretativo, indicando “perché” e “come” leggere il libro. Nel caso delle memorie editoriali, come abbiamo visto, sono due i generi più spesso richiamati, il

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 130.

³⁰¹ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., p. 74.

saggio e l'autobiografia. Ma la scelta nel paratesto appare tanto più significativa se si considera che solo per l'aspetto memorialistico si avverte l'urgenza di un'ulteriore precisazione: nei testi analizzati, che siano "memorie di editori" o "memorie di identità editoriali", nella presentazione del libro prevale l'indicazione relativa all'elemento memorialistico. Con le dovute differenze rispetto al sistema letterario in cui scrivono, il ricorso a una simile impostazione non può che essere significativo.

Utile a comprendere il valore di un legame così esplicito con il genere autobiografico può essere il confronto tra editori italiani e francesi che hanno operato nel corso del Novecento e che hanno scritto le proprie memorie a partire dagli anni Ottanta. In Italia prendiamo ancora una volta a esempio i testi di Bompiani ed Einaudi. Se per il secondo l'approccio memorialistico è dichiarato nel titolo, per il primo bisogna addentrarsi nella «prefazione autoriale assuntiva originale»³⁰² dove, a scapito di come appare complessivamente la struttura del libro – il titolo rinvia a un manuale di avviamento alla professione di editore, gli intertitoli delle due parti e quelli intermedi a uno studio storico-critico –, la chiave necessaria a una lettura consapevole del testo è l'esperienza personale dell'autore.

In Francia tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta si registra una presenza importante di memorie di editori. Nel 1979 escono i *mémoires* di Éric Losfeld con un sottotitolo più incentrato sul ruolo editoriale, *La passion d'éditer*, ma presentate dall'editore Belfond con un breve testo introduttivo che insiste sulla costruzione autobiografica del testo: «toute sa vie, Éric Losfeld a lutté contre la censure. Il ne m'appartenait pas de jouer, à mon tour, les censeurs. J'entends donc assumer, avec Éric Losfeld, la responsabilité de ses "Mémoires"»³⁰³. Assunzione di responsabilità e contemporanea presa di distanza mostrano i due principi interpretativi del libro. La responsabilità dell'autore in copertina è strettamente legata alla professione di veridicità sul suo racconto che ha maggior valore in «un système référentiel "réel"»³⁰⁴.

A qualche anno di distanza, nel 1983, la casa editrice José Corti pubblica i *Souvenirs désordonnés* del suo fondatore³⁰⁵. L'elemento memorialistico è espresso già nel titolo ma ritrova nell'incipit una dichiarazione di intenti fondata sui motivi principali della scrittura autobiografica: si segue uno schema segnato dalla tradizione del genere, in cui l'insufficienza della memoria si traduce nella sua frammentarietà; la veridicità ha nel nome in copertina l'unica garanzia di affidabilità per il lettore; il coraggio dell'introspezione personale coincide con la messa a nudo di aspetti sconosciuti ai più e difficili da affidare alla dimensione pubblica; la semplicità della scrittura cerca l'incontro con la resa dell'oralità e così il testo sembra seguire il percorso tracciato dagli studi sul genere.

A sette anni di distanza dal libro di José Corti escono le memorie di Maurice Nadeau, pubblicate nel 1990 da Albin Michel, e una seconda edizione del libro autobiografico di Maurice Girodias, pubblicato, riveduto e allargato in due volumi, nello stesso anno dalle Éditions de la Différence, dopo una prima pubblicazione più ristretta del 1977 per i tipi dell'editore Stock³⁰⁶. Se ancora una volta nel caso di Nadeau, che avremo modo di approfondire, il riferimento alle scritture del sé è immediato e affidato al titolo, per comprendere il legame controverso di Maurice Girodias con la memorialistica bisognerà risalire ai materiali di preparazione del suo testo. Nella corrispondenza con amici, autori, altri editori, attraverso la quale, a distanza di quasi quarant'anni rispetto all'esperienza dell'Olympia Press, cerca di ricostruire le fasi della casa editrice e il rapporto con essa, si possono osservare le finalità e le scelte stilistiche dell'autore-editore. La professione di semplicità espressiva, priva di sperimentalismi linguistici su cui prevale, invece, una predilezione per l'estremizzazione delle tematiche, rinvia al desiderio di raggiungere un pubblico ampio. L'approccio romanzesco, in questo

³⁰² G. Genette, *Soglie*, cit., p. 194.

³⁰³ Testo introduttivo di Pierre Belfond in É. Losfeld, *Endetté comme une mule ou La passion d'éditer*, Belfond, Paris, 1979.

³⁰⁴ P. Lejeune, *Moi aussi*, cit., p. 22.

³⁰⁵ J. Corti, *Souvenirs désordonnés*, cit.

³⁰⁶ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, Paris, 1990; M. Girodias, *Une journée sur la terre*, Stock, Paris, 1977; Id., *Une journée sur la terre*, 2° ed., 2 voll, Ed. de la Différence, Paris, 1990.

senso, è un espediente stilistico utile alla finalità di un successo commerciale. Ma anche nei materiali preparatori non destinati alla pubblicazione la necessità di fondare il romanzesco sull'orizzonte autobiografico è imprescindibile in funzione di una ricerca di veridicità: «je me rends compte de ce que cela peut représenter d'insolite de se voir transformée en personnage de roman (car, bien que véridique d'un bout à l'autre sur les faits essentiels, mon histoire est évidemment "romancée")»³⁰⁷.

Come Lejeune ritrova nel tentativo di Doubrovsky di fondare l'*autofiction* sul rifiuto del principio di identità delle tre figure l'ammissione stessa dell'esistenza di un genere autobiografico, in cui quell'identità era consapevolmente conservata, così Girodias, pur appellandosi al romanzesco come mezzo espressivo, non rinuncia alla presunta veridicità mnemonica come nucleo organizzativo della materia narrata. L'editore francese si rivolge a un orizzonte d'attesa ben definito: il pubblico ampio a cui potrà interessare la storia dell'Olympia Press è il pubblico che apprezza il connubio tra memorialistica e romanzesco.

In Francia, in altre parole, la scelta degli editori-autori di scrivere le proprie memorie è strettamente legata non solo all'evoluzione del genere nel campo letterario nazionale, che rinvia a un repertorio di testi e figure archetipiche più consolidato, ma anche allo sviluppo degli studi critici sul genere stesso che ha nel dibattito letterario contemporaneo un punto di riferimento stabile sia per la materia tematica sia per la sua organizzazione testuale e formale. Non sorprende, dunque, in primo luogo, di trovare in Francia quell'archivio di testi e figure che compongono il sostrato della biblioteca autorial-editoriale. Quest'ultimo risale alle *Confessions* rousseauiane e soggiace sempre alle relazioni con un sistema in continuo mutamento. Tra le sue massime manifestazioni si possono individuare: la ricerca di un'identità coinvolta in uno scontro dialettico tra superficiale e sommerso di un individuo; la relazione tra una personalità socialmente ricostruita e l'individualità; le tematiche dell'infanzia, dell'inaffidabilità della memoria e dell'esigenza di verità, della formazione, dei riferimenti familiari e umani. Tutti gli elementi fondativi del genere riaffiorano sulla superficie dei testi che, non a caso in area francese, rientrano per la maggior parte, se non integralmente, nella tipologia di scrittura delle "memorie di editori". Ma, dall'altro lato, anche la progressiva catalogazione, caratterizzazione e schematizzazione di questi aspetti determinano il piano narrativo e la resa formale: la mancanza di linearità della memoria diventa principio organizzativo di un racconto per frammenti discontinui; la capacità creativa ancora una volta della memoria giustifica la concrezione su fatti ed eventi paradigmatici; la ricerca di veridicità spinge alla metanarrazione, alla riflessione sulla scrittura e allo scandaglio di materiale documentario autentico; l'autenticità giustifica un ricco paratesto come mezzo privilegiato per la costruzione del quadro interpretativo. La scelta di ricorrere in modo più marcato all'uno o all'altro elemento diventa posizione autoriale che disvela, di conseguenza, una maggiore o minore aderenza al sistema letterario più diffuso.

Nel campo nazionale italiano, invece, più che gli studi sul genere, è una lunga e consolidata tradizione autobiografica a determinare le scelte stilistiche degli autori-editori.

Nella "memorialistica editoriale", dunque, la scelta di collegarsi già nel paratesto al genere autobiografico sottolinea il rilievo del soggetto, l'importanza della prospettiva individuale e la necessità di creare un archivio mnemonico, un repertorio di riferimento per una futura classe di individui che assumerà a sua volta la funzione autorial-editoriale.

1.g.2.2. Commistione di generi letterari nel testo

Gli aspetti programmatici evidenziati dal paratesto si riflettono chiaramente nell'organizzazione del discorso. Qui i confini tra i generi letterari tendono ad assottigliarsi e sbiadirsi. A seconda delle circostanze una maggiore o minore ibridazione si rivela a sua volta una postura stilistica. La concentrazione sul soggetto e sulla sua relazione con la memoria è il piano di partenza della ricerca formale. I testi si innestano su una riflessione che spazia tra la creatività mnemonica, l'importanza di

³⁰⁷ Maurice Girodias à Laurette, 23 octobre 1976, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie, IMEC, Abbey d'Ardenne.

essere editori e il rapporto dell'editore con la funzione dell'autore. L'ingresso nel racconto è spesso dedicato alla fallibilità del ricordo su cui a lungo si sofferma la riflessione sulla scrittura. I *souvenirs* di José Corti accorrono «non comme des soldats appelés pour une parade de caserne; plutôt comme ceux du régiment qu'on rallie après la bataille»; quelli di Losfeld si limitano agli «événements pittoresques ou heureux le cas échéant (évidemment après coup)»; i ricordi di Einaudi «si affacciano confusamente»; e quelli di Bompiani riaffiorano come «pezzi ormai “fuori del tempo”». Il richiamo a un repertorio di testi e a una consapevolezza del funzionamento della memoria è il canale di accesso al racconto. L'impostazione su una tradizione pregressa fagocita ogni altra prospettiva programmatica: la costruzione e la riflessione della memoria e sulla memoria sono i veri pilastri della scrittura che, pur distendendosi lungo diverse traiettorie formali, torna sempre al suo nucleo originario.

Sancito il principio organizzativo, il piano testuale può intraprendere i percorsi più vari. In questo senso, una costante è l'espedito metanarrativo: il percepirsi nelle nuove vesti di autore, più che di imprenditore culturale, è alla base di una riflessione sulle possibilità e sulla responsabilità della scrittura. Quasi un calco della narrazione di Losfeld si ritrova a dieci anni di distanza in quella di Einaudi. Il primo confessa lo stimolo proveniente dall'editore che intende pubblicarlo, a cui rinvia con cognizione di causa le ragioni dietro la scelta di scrivere: «lorsque celui qui place son nom en bas de la couverture m'a dit: “Pourquoi n'écrieriez-vous pas vos souvenirs? J'aimerais être votre éditeur»³⁰⁸; il secondo attribuisce a stimoli esterni la sua decisione ultima di prendere la parola: «“scrivi, scrivi” mi sollecitano voci amiche»³⁰⁹. La metanarrazione coinvolge anche Corti che dedica una lunga analisi introspettiva finalizzata a chiarire i motivi dietro la scelta di scrivere di sé:

Pourquoi me décider maintenant à transcrire des souvenirs refusés autrefois à Maurice Noël qui me les demanda pour *Le Figaro littéraire*? [...] Je crois plutôt que j'écris comme le solitaire parle à haute voix dans sa cellule; il s'entend vivre, je pense que je ne m'assois à ma table que comme celui qui, dans le coin de son compartiment, tue le temps [...] en évoquant ses compagnons de voyage, au hasard³¹⁰.

La disposizione lungo i discontinui tragitti mnemonici si intreccia all'esigenza di travalicare i confini testuali e collocarsi a un piano più alto di indagine: non solo quello dello studio della memoria ma anche quello di come scrivere sulla memoria. La metanarrazione esplicita gli archetipi originari del genere autobiografico e il rapporto con lo spazio letterario: dopo una stagione culturale contraddistinta dagli studi sull'autorialità e sul valore intrinseco del testo, all'indomani dello strutturalismo, con la riscoperta del piacere ermeneutico, l'impulso metanarrativo tenta di restituire i confini di ammissibilità della presa di parola. Richiamandosi ai *topoi* della tradizione e ricorrendo a espedienti formali diffusi nella produzione letteraria, tentano la strada dell'autoriconoscimento in quanto autori. Eccezioni rispetto a questa norma sono il caso Bompiani e, come vedremo, quello di Calasso. La componente metanarrativa nell'editore-autore milanese è rivolta alla sola postura editoriale: si avverte qui una maggiore urgenza di difendere la funzione sociale dell'editore rispetto all'esigenza di reclamare una posizione d'autore. Riconducibile a una precedente produzione, questa scelta evidenzia una posizione differente rispetto allo spazio letterario italiano, con il quale Bompiani intrattiene una relazione più stretta. La metanarrazione, ciononostante, resta lo strumento privilegiato con cui intervenire direttamente a sostegno delle proprie finalità espressive. Il saggio, che, in quanto genere deputato all'analisi e alla riflessione, emerge maggiormente in queste lesioni del flusso narrativo, appare qui nella conformazione che Berardinelli ha definito «come autobiografia e pedagogia letteraria»³¹¹. Anche l'impronta saggistica, più diffusa nei testi di editori italiani ma presente come intermezzo costante nelle produzioni francesi, rivela, dunque, il suo debito nei

³⁰⁸ É. Losfeld, *Endetté comme une mule*, cit., p. 11.

³⁰⁹ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 7.

³¹⁰ J. Corti, *Souvenirs désordonnés*, cit., pp. 10-11.

³¹¹ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 43.

confronti di un repertorio intrecciato alla scrittura autobiografica. La maggiore o minore aderenza alla tradizione memorialistica, ai suoi modelli e ai suoi espedienti formali così come la scelta di distanziarsene attraverso tentativi stilistici tratti da altri generi, dal saggio al romanzo alla biografia, mostrano le finalità estetiche ed espressive degli autori-editori e il conseguente utilizzo mirato del recupero delle fonti. Se, quindi, mantenendo una distinzione tra le due tipologie di scrittura, consideriamo allo stesso tempo i testi della “memorialistica editoriale” come un insieme organico e in relazione tra loro, è possibile riconoscere nella scelta di un genere letterario una più marcata tendenza verso l’una o l’altra tipologia. Essa diventa così un’imprescindibile guida interpretativa. Il sostrato dei generi letterari, a cui gli editori-autori dimostrano di guardare, è uno dei piani sostanziali per ricostruire i rapporti gerarchici tra i testi.

1.g.3 Memoria d’autore: rispetto ad altri testi della memorialistica editoriale

Mentre la posizione rispetto ai generi letterari della tradizione e ai modelli che li incarnano è rappresentativa delle ambizioni autoriali, il legame con i testi memorialistici di altri editori inizia a spostare l’interesse verso l’orizzonte professionale e mostra una tendenza all’inclusione delle «*légendes créatrices antérieures*»³¹² in un percorso e in un panorama comuni.

1.g.3.1. Numi tutelari per uno spazio di scrittura

A livello paratestuale ci sono tre possibilità per dichiarare il proprio debito e la propria riconoscenza nei confronti dei numi tutelari: il rapporto con la fonte non esplicito ma ricostruibile attraverso i documenti d’archivio; il legame esplicito e manifesto; il rinvio dichiarato nelle prese di posizioni pubbliche che rientra nello spazio epitetuale.

Nel primo caso possiamo prendere Maurice Girodias come esempio paradigmatico. Il suo tentativo di inserire nella narrazione la vicenda “Joyce-Sylvia Beach”, che la casa editrice Éditions de la Différence, per questioni pratiche, voleva sopprimere, diventa il più stretto legame tra il primo editore di Nabokov e la prima editrice dell’*Ulysses*, configurandosi come un minimo comune denominatore tra gli scritti autobiografici dei due. L’importanza di raccontare l’incontro tra Joyce e Sylvia Beach secondo Girodias è cruciale per l’organizzazione del testo e per la sua interpretazione:

j’ai été informé avant-hier que vous aviez décidé de retirer carrément l’histoire Joyce-Sylvia Beach du tome 2 pour en faire (éventuellement) une plaquette séparée. Or ce récit [...] a une importance fondamentale dans mon histoire dans la mesure où *Ulysse* était le prototype des ouvrages littéraires qui doivent une bonne part de leur gloire à une interdiction prononcée par les tribunaux américains pour “obscénité” et dans la mesure où Sylvia Beach a joué de façon exemplaire, et pour la première fois, la fonction d’éditeur d’un grand écrivain anglophone persécuté par ladite censure. Ce récit qui traitait de questions peu ou pas connues jouait donc un rôle essentiel dans mon livre³¹³.

Nel ricostruire un simile rapporto con un modello della tradizione Girodias assume una posizione ben precisa: la lotta alla censura, il legame con l’esperienza di Shakespeare & Company, il riconoscimento nella sua fondatrice di una fonte per la scrittura sono elementi utili a delineare la postura individuale e una poetica formale. Se l’intertestualità si riferisce a ogni forma di «*réminiscence, de réécriture, ainsi que les formes d’échange qui peuvent s’instaurer entre un texte et l’ensemble du langage qui lui est contemporain*»³¹⁴, allora il ricorso alla figura e al testo di Sylvia Beach richiamano un duplice contesto: quello in cui si è verificato il caso Joyce e quello in cui

³¹² D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 136.

³¹³ Maurice Girodias à Éditions de la Différence, 2 mars 1990, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l’autobiographie, IMEC, Abbey d’Ardenne.

³¹⁴ N. Piégay-Gros, *Introduction à l’intertextualité*, cit., p. 12.

Girodias si appropria di quel caso stabilendo i due irrinunciabili pilastri concettuali della sua narrazione, la lotta alla censura e il ruolo dell'editore.

Questo processo di identificazione con una tradizione ancora non catalogata ma presente in un immaginario collettivo, che nel caso di Girodias è ricostruibile attraverso lo studio del materiale d'archivio, diventa esplicito nella «guida per riconoscere i [...] santi» di Marco Cassini. Qui il riferimento è dichiarato e indica l'aspirazione dell'autore-editore romano a creare un quadro interpretativo per il proprio testo: una guida, appunto, per il lettore sul “perché” e sul “come” leggere il libro. Il catalogo di editori-autori qui è ricco e variegato e dimostra ancora una volta lo sforzo di ricreare una tradizione che non ha trovato una collocazione precisa. Tra le prime fonti, in un'interessante corrispondenza con Girodias, ritorna Sylvia Beach con *Shakespeare and Company*. Al di là delle distanze spazio-temporali, la prima editrice di Joyce conserva i suoi tratti non solo di rappresentante paradigmatica dell'agire pratico dell'editore, ma anche quelli di una fonte testuale ricorrente nell'ambito delle scritture autobiografiche degli editori e delle editrici come individui. A Sylvia Beach si affianca un altro testo autobiografico di un'editrice, Diana Athill, *Stet. An editor's life*. A quest'ultimo segue una sorta di catalogo della memorialistica editoriale italiana in cui rientrano gli scritti di Gobetti, le *note di lavoro* di Laterza, gli scritti di Bompiani e le memorie di Einaudi. Se in Girodias, dunque, la scelta rispecchia una selezione ristretta volta a indicare un elemento che ha contraddistinto la sua esperienza editoriale, qui siamo sul piano più vasto di riconoscersi in una tradizione dai caratteri vari e sfaccettati: gli elementi figurali incontrano le fonti testuali. Non si tratta solo di riconoscersi come editore, ma di riconoscersi anche autore-editore ed ammettere la possibilità di scrivere di sé.

Mentre il legame con diversi generi letterari spiega alcune scelte formali in riferimento all'una o all'altra classe generica, il richiamo ad altri testi della memorialistica editoriale stabilisce il rapporto con una tradizione complessiva comune, all'interno della quale assumere, poi, differenti punti di vista.

1.g.3.2. Testi della memorialistica editoriale nel tessuto narrativo

I richiami a opere di altri autori-editori possono prendere connotazioni diverse che vanno dalla citazione esplicita alla ripresa formale, fino al sottinteso stilistico non dichiarato. La citazione esplicita è la formula più assimilabile allo schema di riprese del paratesto. L'editore-autore che cita un'altra memoria editoriale, se ne appropria all'interno della narrazione e la risemantizza in un nuovo spazio concettuale.

Cassini, nel rispetto di un impianto che mostra chiaramente l'ibridazione tra narrazione autobiografica e intenti saggistici, cita a più riprese i suoi modelli, cercando non solo di sviluppare un possibile repertorio pratico del ruolo editoriale, ma anche applicandolo a rivisitazioni utili al contesto in cui scrive. In un momento in cui l'editoria di impronta artigianale appare ampiamente marginalizzata, la citazione dal *Mestiere dell'editore*, per cui «la validità economica non può prescindere dalla validità culturale», viene “ribaltata” e così «la validità culturale (necessaria) di un editore non può prescindere dalla validità economica (da raggiungere e per ciò stesso eventuale)»³¹⁵. Come il recupero di Beach in Girodias evidenzia la portata della scelta alla luce dell'editoria francese all'inizio del Novecento, così l'editore romano traccia il percorso dell'editoria italiana dagli anni Settanta al primo decennio del Duemila. Ci descrive l'evoluzione inevitabile del mercato, lo sconvolgimento, iniziato a partire dagli anni Sessanta, del suo sistema gerarchico, il capovolgimento del rapporto tra i suoi valori, il suo stato attuale e, infine, la differente percezione e strategia legittimante dei suoi protagonisti. La nostalgia disillusa di Bompiani, che continua ad appellarsi a principi di un sistema precedente ormai inattuabile, incontra il nuovo sforzo programmatico di Cassini che concilia l'inevitabile confronto con l'ordalia del mercato e la necessaria diversificazione da quel sistema dell'editoria indipendente.

³¹⁵ M. Cassini, *Refusi*, cit., p. 68.

Sul fronte francese è Pierre Bordas a richiamarsi alle vicende controverse e complesse di Maurice Girodias. Il fondatore di una delle più importanti case editrici di scolastica del Novecento parte dalla sua infanzia e si concentra progressivamente su quella che è stata la storia della propria esperienza editoriale. Una storia marcata dalle prime attività nell'editoria d'arte che gli permette di incontrare, tra gli altri, il proprietario dell'Olympia Press. Quest'ultimo è rievocato in una caratterizzazione avventuriera e inclassificabile che – per quanto in linea con il fine nominalmente reclamato dal titolo del *mémoire* di Bordas: *L'édition est une aventure* – è presto ironicamente allontanata da quella complessa struttura organizzativa che aveva portato al successo proprio la casa editrice Bordas. Ma il richiamo a Girodias non è limitato al solo carattere figurale. Anzi, esso si allarga alle sue memorie, modello testuale che non era, dunque, certo ignoto all'editore di scolastica: «quant à Girodias, éditeur de beaux livres et de Miller en langue anglaise, il se retira non pas dans un couvent, mais dans un cabaret du quartier Saint-Séverin, qu'il baptisa La Grande Séverine et qui eut quelques heures de gloire. Il est mort l'année dernière avant d'avoir pu achever le troisième tome de ses Mémoires»³¹⁶. La ripresa della fonte è ancora una volta capovolta: non un'ispirazione fissa, ma un confronto dialettico tra ripresa, come esigenza di appellarsi a una tradizione, e rifiuto come scelta individuale all'interno di quella stessa tradizione.

In linea con il legame tra le memorie di Bordas e Girodias si può osservare come da un punto di vista formale il rapporto con i modelli rientra nel più ampio quadro delle scelte autoriali e di tipologia di scrittura. I due sono quasi coetanei eppure l'organizzazione testuale è sostanzialmente differente. Mentre nel secondo si avverte il tentativo di rispecchiare il carattere controverso delle sue esperienze editoriali, sforzo testimoniato anche dalla sua ricerca di un approccio romanzesco, il primo è determinato a seguire, nella linearità dello svolgimento e nella semplicità dell'espressione, quella che Annie Ernaux ha definito «auto-socio-biografie»³¹⁷ a cui si intrecciano le derive intimistiche del *journal intime*. La ricostruzione della propria origine seguita attraverso la professione dei genitori e il paese di nascita, le prime esperienze formative e lavorative, il passaggio attraverso la guerra, l'ingresso nel mondo editoriale e l'avvio della casa editrice con il fratello, fino alle difficoltà economiche, alle strategie programmatiche per rispondere al cambiamento del mercato e alla vendita dell'impresa dimostrano un certo interesse a offrire al lettore prima di tutto una storia sociale che si arricchisce necessariamente della partecipazione di chi l'ha vissuta. Il romanzesco voluto da Girodias è ben lontano quindi dalla struttura scelta da Bordas.

Dal punto di vista della forma, anche la prevalenza dell'elemento saggistico in Cassini, con cui si intreccia la scrittura volutamente diaristica, mostra una vicinanza maggiore all'impostazione di Bompiani rispetto a quella degli altri modelli editoriali indicati tra i suoi “santi”. In questo caso, però, l'editore-autore riprende e unisce i suoi due modelli principali: a quello di Bompiani si affianca il procedimento einaudiano e la sottile commistione dei due desunta dalla scrittura di Calasso. La narrazione frammentaria si concretizza intorno a nuclei tematici e biografici: percezione interna e riflessione oggettiva dialogano al seguito della finalità autorial-editoriale. La tradizione, concretizzatasi in termini figurali, ritorna a indicare un repertorio preciso da rispettare e rivalutare.

Che siano dichiarati o sottintesi i legami con un archivio testuale consentono di individuare l'importanza di una considerazione complessiva e omogenea di questi testi: il recupero o il rifiuto, la citazione capovolta o l'imitazione, l'analogia o la differenza, che coinvolgono le figure archetipiche

³¹⁶ P. Bordas, *L'édition est une aventure*, Éditions de Fallois, Paris, 1997, p. 206.

³¹⁷ *Le rôle spécifique de la littérature dans cette évolution: irruption du sociologique en littérature, et évolution de l'écriture de soi dans la littérature française*, dialogue entre Annie Ernaux et Nelly Wolf, professeure émérite de littérature française à l'université de Lille pendant la journée d'étude intitulée “Écrire sa vie, raconter la société. L'autobiographie au risque de la sociologie”, Bibliothèque nationale de France (BnF), 2 octobre 2021. Disponible en ligne: <https://www.bnf.fr/fr/agenda/ecrire-sa-vie-raconter-la-societe-lautobiographie-au-risque-de-la-sociologie#bnf-faire-dialoguer-crivains-sociologues-et-chercheurs> (consulté le 27 juin 2022). Annie Ernaux riceverà il premio nobel per la letteratura nel 2022.

di un immaginario comune o una “biblioteca” di riferimenti espressivi, rappresentano un proficuo terreno di studio e di ricerca che ci aiuta a comprendere perché, come e che cosa scrivono, quando scrivono di sé, gli autori-editori.

1.g.4. Memoria d’editore: rispetto allo sviluppo del campo editoriale

Il richiamo a figure e testi maggiormente legati alla funzione dell’editore ci proietta, infine, nel rapporto con la memoria di quella che abbiamo definito “coscienza editoriale”. Gli editori mostrano una percezione privata del proprio ruolo e si riferiscono alla loro traiettoria individuale in relazione alla professione e al suo percorso evolutivo.

1.g.4.1. Presentarsi come editore

Che sia già inserito nel titolo o nel sottotitolo, nei testi di presentazione in quarta di copertina, in pre- o post-fazioni, l’autore indossa subito le sue vesti di editore. Scelta programmatica che si fa tanto più significativa al suo ricomparire in nuove edizioni. I *Frammenti di memoria* di Einaudi nella prima edizione Rizzoli rinviano il legame con il ruolo dell’editore al risvolto, lasciando sostanzialmente spoglia la presentazione del libro. Nella seconda edizione Nottetempo del 2009 sono corredati, invece, da un’introduzione di Francesco Biamonti, da una nota finale con un testo di Natalia Ginzburg, da un apparato iconografico e dall’indice dei nomi e delle opere citate a renderlo quasi una testimonianza documentaria da studiare e in cui è insistente il legame tra la persona e la funzione sociale ricoperta. Anche la collocazione presso i tipi della casa editrice milanese è di per sé indicativa. Nottetempo aveva pubblicato, infatti, il *mémoire* di Silvana Mauri Ottieri e pubblicherà, dopo i ricordi einaudiani, l’*Autobiografia* di Lepetit, creando un legame carsico tra i testi e cercando di soddisfare un orizzonte d’attesa che inevitabilmente strizza l’occhio alla storia dell’editoria.

Una sorte simile tocca alle memorie di Eric Losfeld, pubblicate una prima volta da Belfond con un brevissimo testo introduttivo e arricchite nella nuova edizione Tristram del 2017 dalla prefazione di François Guérif, direttore di collane per diverse case editrici francesi, che concentra lo sguardo sulla “passione” di Losfeld e sullo spirito “avventuriero” della sua casa editrice.

Al di là di questi casi, l’intenzionalità nel creare un rapporto stretto tra memoria individuale e percezione collettiva della professione è particolarmente significativa.

Titoli e sottotitoli dispiegano il trasparente filo di associazioni “mitiche” tra un testo, un nome in copertina, una professione e un’idealizzazione di quest’ultima. Il contesto extratestuale, su cui si fonda quel sistema di rimandi ideali, è dunque lo spazio a cui il paratesto attinge a piene mani.

Un atteggiamento che appare ancora più evidente con il progressivo affermarsi di un immaginario dell’editore.

Gli studi sul rapporto tra la letteratura e il mercato hanno una crescente diffusione e iniziano ad apparire i risultati delle ricerche in campo sociale sulla storia della lettura, della stampa e degli intellettuali. Le storie dell’editoria non si affiancano semplicemente alle storie della letteratura ma ne diventano parte integrante, si diffondono velocemente corsi universitari o privati sull’editoria. Questo processo consacrante sembra avere due macro-effetti: da un lato, la legittimazione della funzione, testimoniata da percorsi divulgativi che coinvolgono un pubblico sempre più ampio e non ristretto ai soli specialisti, porta gli editori, che vedono riconosciuto scientificamente e su scala internazionale il loro ruolo, a una maggiore partecipazione a quello stesso processo attraverso interventi diretti; dall’altro, l’aver vissuto in prima persona i sistemi editoriali indagati dalle ricerche in ambito accademico induce i protagonisti del mondo editoriale a rivendicare per sé quella stessa prospettiva interna, che costituisce il sostrato del proprio intervento. Si crea un paradosso sociale dell’editore: mentre il suo ruolo viene sempre più sviscerato, indagato, approfondito e divulgato, la sua esigenza di svelare i misteriosi recessi della professione, di offrire suggerimenti che solo una prospettiva interna può garantire e, allo stesso tempo, la necessità di ribadire così la centralità della propria persona si rafforzano e rivendicano una maggiore affidabilità. Si moltiplicano, nelle memorie degli

editori, da un lato, paratesti didattici direttamente connessi a più profonde esigenze educative pensate per i non addetti ai lavori e, dall'altro, paratesti "mitizzanti" con allusioni a componenti leggendarie del ruolo editoriale, come «la passione di essere editore»³¹⁸, «l'editoria è un'avventura»³¹⁹, «l'editore che non ha mai pubblicato libri che non gli piacevano»³²⁰, «pubblicare solo la letteratura più nobile»³²¹.

Il paradosso si scioglie poi nei riferimenti a quell'universo che indica invece i rapporti interni allo spazio "sacro" che gli editori stessi hanno costruito: tutti si riferiscono a figure del passato, ma nel momento in cui lo fanno, richiamarsi all'uno o all'altro editore rappresenta una precisa presa di posizione.

1.g.4.2. Ricordi e confronti discorsivi

I riflessi nei testi di una simile organizzazione della finalità espressiva si ritrovano in quel sistema inevitabile di rimandi all'immaginario che si viene formando. I richiami alle figure nella loro singolarità di editori diventa il principale criterio di inclusione o esclusione dallo spazio individuato. Anche in questo caso si afferma il confronto tra il riconoscimento degli studi accademici e del grande pubblico e il tentativo di sostenere la maggiore affidabilità di una testimonianza diretta e vissuta. Si può ritrovare così un insieme di figure più o meno accettate come punti di riferimento o rifiutate come principi di una strategia editoriale distante dalla postura dell'autore-editore, ma in ogni caso un aspetto sembra fondamentale a creare questo terreno di comune ed equilibrato confronto: la caratterizzazione esplicita e necessaria in quanto "non-editori" di quelle figure che a vario titolo e in misura crescente nella seconda metà del Novecento partecipano, invece, in modo sostanziale al funzionamento del mercato culturale. La disamina che riguarda altre figure come editor e manager è elemento ricorrente per sancire il distacco. È una dicotomia spaziale che compie la trasposizione scritta della coppia oppositiva artigianato-industria.

Così Einaudi appare «preoccupato per la piega che sta prendendo l'editoria mondiale, coi libri di successo sempre più "fabbricati" dagli editori e reclamizzati dai mass media»³²², mentre Bompiani osserva il rischio di una discrepanza temporale tra attese e risultati:

Il maggior pericolo della tecnologia applicata a un'industria dai tempi lunghi, qual è l'editoria, sta nella misura del tempo che essa concede a se stessa nel giro di un bilancio. Il tempo è un collaboratore feroce, che non rispetta le cose fatte senza di lui. Se l'editore è soltanto pieno d'occhi, di calcoli di uffici studi, la sua figura si dissolve in quella anonima e cieca del moltiplicatore, in concorrenza con gli altri allettamenti, di più facile presa³²³.

Losfeld dà avvio alla sua missione editoriale in modo serio e appassionato, mentre Bordas non manca mai di ricordare l'aspetto di "avventura" e casualità che contraddistingue un'attività editoriale:

Toute entreprise est une aventure. Mais l'édition l'est plus qu'aucune autre, en raison du nombre de paris qu'elle comporte, de l'impossibilité de les soumettre à des éléments de décision rationnelle. L'instinct y joue un grand rôle, et l'enthousiasme n'est pas toujours un bon conseiller. Comme toutes les aventures, la mienne avait commencé par le hasard des circonstances, des événements, des rencontres³²⁴.

³¹⁸ E. Losfeld, *Endetté comme une mule*, cit.

³¹⁹ P. Bordas, *L'édition est une aventure*, cit.

³²⁰ Risolto a José Corti, *Souvenirs désordonnés*, cit., tda.

³²¹ Ibidem.

³²² G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 147.

³²³ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 103.

³²⁴ P. Bordas, *L'édition est une aventure*, cit., p. 378.

Nelle scelte degli autori-editori si ritrova, quindi, un terreno comune che rappresenta internamente a livello testuale la composizione del campo e il suo stato evolutivo. Instaurando questo spazio gli autori-editori stabiliscono anche i suoi criteri di funzionamento. Nel rispetto e nel riconoscimento di questi ultimi assumono poi, attraverso la ricostruzione retrospettiva, le singole posizioni distintive.

1.g.5. Memoria d'editore: rispetto alle altre case editrici

In quest'ultima fase è possibile individuare i rapporti di forza tra le singole case editrici all'interno delle narrazioni editoriali: il richiamo a determinate figure e testi e, soprattutto, il ricorso ad autori e opere che rappresentano esempi paradigmatici dell'identità di una casa editrice saranno i riferimenti utili a descrivere le singole traiettorie e il sistema nel suo complesso.

La galleria di medaglioni editoriali composta da Bompiani non descrive l'intera storia dell'editoria moderna, ma ci offre una selezione di storie del passato che compongono il punto di vista dell'editore-autore. Gli editori industriali di fine Ottocento sono rappresentati emblematicamente dal Pomba. Quest'ultimo diventa simbolo della specificità e dell'ampiezza di vedute di un imprenditore culturale rispetto alla «capacità e [...] operosità di un normale imprenditore»³²⁵. Bompiani difende così il carattere della sua impresa grazie a quel paesaggio immaginario dove troviamo Treves, Hoepli, Sonzogno, Rizzoli, Mondadori: tutti numi tutelari del necessario equilibrio tra impegno letterario e successo di vendite.

Un quadro diverso tracciano i ricordi di Einaudi: se i rapporti di forza sono ugualmente restituiti, con Bocca, Laterza e Treves come «esempi storici», Mondadori e lo stesso Bompiani come «i nuovi antagonisti», la figura “totemica” einaudiana resta quel Piero Gobetti a cui è legato «il ricordo di Torino, [...] città di pensiero e azione» e con cui da giovane l'autore aveva avuto «un incontro brevissimo, ma folgorante»³²⁶. Di diversa estrazione sociale e fondatore di una casa editrice che avrebbe fatto dell'impronta militante e culturale un marchio di fabbrica riconoscibile, Einaudi accetta gli editori-industriali come un punto di riferimento importante per stabilire i confini del campo, ma li identifica come antagonisti rispetto alla propria posizione fondata sulla militanza culturale di un editore di inizio Novecento, massimo esponente di un illuminismo editoriale.

Anche il richiamo agli autori pubblicati è un mezzo discorsivo per prendere posizione. Essi sono esempi di un'immagine ricostruita, un catalogo storico introiettato e individualizzato dall'editore.

Come altri editori di grandi dimensioni, uno su tutti, in area francese, Robert Laffont, rivendica la produzione di qualità del catalogo attraverso il richiamo ai classici³²⁷ e al suo impegno a portare in Francia una vasta parte della letteratura straniera di qualità, dopo essere stato a lungo accusato di essere un editore dalle sole mire commerciali.

Anche Einaudi cerca di ottenere lo stesso risultato, adducendo i classici a garanzia di qualità. Ma le imprese einaudiane si arricchiscono di una componente ideologica che appare più sfumata nel racconto di Bompiani. Accanto ai classici, per Einaudi sono le collane a racchiudere il senso dello sforzo illuministico-morale e di partecipazione al dibattito culturale. Riaffiorano con la forza di chi cerca una specificità nella propria esperienza. I primi anni di attivismo sono contraddistinti dai “Saggi”, dal primo volume della “Biblioteca di cultura storica”, ovvero il *Pensiero politico italiano* di Luigi Salvatorelli, e da *Che cosa vuole l'America?* pubblicato nella collana “Problemi contemporanei”; gli anni Sessanta vedono incoraggiare uno sforzo maggiore nella partecipazione al dibattito politico che attira le critiche di Dionisotti; e, tra i testi che più ama citare, Einaudi colloca *Vita familiare e sociale degli indiani Nambikwara* perché è «un brano dove i protagonisti sono gli individui, le famiglie, le bande nambikwara»³²⁸. L'impegno ideologico arricchisce il quadro dei

³²⁵ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 14.

³²⁶ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 29.

³²⁷ Cfr. R. Laffont, *Éditeur*, cit.

³²⁸ Id., *Frammenti di memoria*, cit., p. 95.

riferimenti ed è in grado, pertanto, di indicare uno sguardo diverso tra il momento della pubblicazione dei testi richiamati e il momento in cui sono assorbiti nel racconto.

L'autore assunto a richiamo memorialistico riflette su di sé le interpretazioni del lettore, così come le collane trasportano significati ulteriori rispetto a quelli che avevano al momento della loro nascita. Seguire lo sviluppo degli eventi editoriali ci consente di riconoscere il valore di ogni scelta: scoprire le ragioni che determinano la selezione di questi peculiari "ricordi", filtrati nel catalogo, rappresenta uno scorcio sul passato di quell'esperienza e un mezzo per la sua comprensione attuale. Collocarli in un sistema di relazioni tra case editrici delinea il sostrato su cui si basa la strategia di scrittura e lo scopo della memoria che li organizza in questo atto di riscoperta del passato storico.

1.h. I dispositivi narrativi di una memoria editoriale

Abbiamo visto come sia possibile suddividere in due diverse tipologie di scrittura i testi della memorialistica editoriale, sulla base della struttura che ogni autore-editore decide di adottare. Abbiamo visto, inoltre, come il rapporto di questi testi con la memoria, intesa sia come biblioteca di testi di riferimento, e quindi rispetto ad altre opere, autori e generi letterari, sia come archivio di un modo, privato e collettivo, di percepire il mondo, determini strategie diverse sui modelli, sulle fonti e sul modo di presentare i testi. E abbiamo visto, infine, come ognuna di esse corrisponda nella realtà a posizioni autorial-editoriali precise. Analizzeremo ora le singole scelte stilistico-formali da un punto di vista narrativo, cercando ancora di identificare il riflesso della postura autorial-editoriale in uno specifico atto discorsivo.

Il ricorso a strategie formali differenti significa coinvolgere un più vasto spazio di possibilità espressive. La *mise en forme* va indagata in quell'insieme di repertori e modelli che contraddistinguono il passato comune di queste figure, cercando di estrarre la singolarità creativa dallo sfondo compatto della tradizione.

1.h.1. L'ordine narrativo

La spia principale dell'artificio mnemonico, inteso come la capacità della memoria di plasmare gli eventi assoggettandoli ai suoi scopi creativi, è l'ordine narrativo. È qui che maggiormente si sfalda il proposito di autenticità. Nella struttura del testo potremmo riconoscere le regole letterarie che più si affermano nella memorialistica editoriale. In primo luogo, il rapporto problematico tra storia e memoria farà emergere l'importanza di comprendere come la seconda si pone in relazione alla prima, quali elementi recupera e quali rifiuta, perché opera secondo un determinato criterio e quali sono i principi che la guidano. Da questa complessa relazione emergerà una struttura quasi sempre discontinua, un flusso di concrezioni epifaniche, da cui la linearità è esclusa. Momenti caratterizzanti diventeranno nuclei narrativi che, tuttavia, confrontati con gli elementi che ne hanno permesso il recupero e con gli eventi taciuti, mostreranno il percorso di funzionamento sociale della memoria di un editore-autore. Diventa così rilevante la testimonianza dei materiali d'archivio. In questo senso, è significativo il rischio di confutazione a cui le memorie degli editori si sottopongono. La possibilità che materiale documentario sommerso o altre testimonianze possano opporsi alla visione dell'editore-autore è tanto reale quanto indicativa dell'esistenza di un progetto autoriale. Nella crepa tra il testo e la storia dell'editoria o le storie delle case editrici c'è il nucleo di riflessione che maggiormente illumina il carattere unico di questi testi: non bisogna ricercare il vero, ma occorre comprendere come si è costruita l'identità presente di chi scrive. Ogni autore-editore sembra sostenere un primigenio principio della scrittura e della tradizione a cui appartiene: questa non è una storia editoriale.

1.h.1.1. Questa non è una storia editoriale: il ruolo selettivo dell'autore

Il confronto con la storia è particolarmente problematico in Barbera. Consapevole che la vita di un editore sia la "storia delle sue pubblicazioni", non riesce ad abbandonarsi totalmente a questa

convinzione: il dissidio ritorna nella lettera a Mestica così come nella prefazione alle sue memorie e, infine, nell'appendice al volume scritta dai figli. All'indomani dell'Unità d'Italia, circa dieci anni dopo la pubblicazione della *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis, si avverte nell'editore-autobiografo l'esigenza di conciliare la storia e la verità, un connubio inscindibile e necessario ma che presto mostra la sua irrealizzabilità. Inseguendo il metodo didattico-didascalico il racconto cade spesso nelle considerazioni metanarrative, lo sviluppo si anima più delle riflessioni che non della resa degli eventi e l'io presente si mostra costantemente come giudice di verità al punto da dichiarare la sua presenza ingannevole in più di un'occasione. Per ragioni legate al suo progetto Barbera dichiara le sue censure:

non ho l'intenzione, né la possibilità di dar neppure un abbozzo di quello che fosse Londra al tempo che io la vidi. Il mio viaggio nelle principali città di Germania e a Londra aveva, com'ho già detto, uno scopo specialissimo, quello di osservare i progressi della Tipografia e delle arti affini, cioè impressione, caratteri, carta, macchine, attrezzi, utensili, legatoria e qualche po' la Libreria. Poveretto me! Pensavo allora che per far un viaggio di maggior piacere e d'istruzione generale sarei ritornato più tardi, quando la mia fortuna si fosse un po' più assodata³²⁹.

Subito contraddetto dal racconto di un evento che aspira a disegnare un bozzetto della città in una certa epoca, Barbera non rinuncia mai alla sua ricerca di «illeggiadrire» il suo «racconto semplice»³³⁰. Gli scorci che ci restituisce del suo percorso attraverso la storia dell'editoria risentono, dunque, della forza contrastante delle spinte a cui è soggetto: l'ambizione didascalica e l'esigenza di adornare il testo. Una simile costrizione, una forma di nevrotica creatività insita in ogni autobiografo, si rivela determinante nella scelta delle opere del catalogo da restituire retrospettivamente al lettore: ogni salto da un libro all'altro da un autore all'altro è indice dell'attività selettiva; quest'ultima, a sua volta, dipenderà dal modo in cui le due spinte contrapposte si rapportano reciprocamente nonché con la traiettoria personale di Barbera. Nelle memorie editoriali i testi non sono percorsi significativi della storia di un'impresa culturale, ma spie profonde della relazione tra lo sviluppo di quella impresa e l'io bifronte, in quanto *homme double*, del suo fondatore.

In Bompiani la storia non è negata esplicitamente, ma si arricchisce del commento ironico dell'autore: nella caratterizzazione dei numi tutelari l'aneddoto prende il sopravvento, dilaga una costruzione a bozzetto, dove la leggerezza della trattazione vuole incontrare l'interesse per il territorio sconosciuto dell'editoria. L'obiettivo consiste nel rivalutare, con l'accuratezza dei riferimenti, la propria funzione, rispettando e ricercando i gusti di un pubblico vario di specialisti e non: «sono ritratti ideali, in cui l'autore sottolinea alcune scelte fondamentali che diedero un significato all'intera attività, rendendola distinguibile da quella di altri editori. Bompiani non perde mai di vista l'attualità di certe strategie»³³¹. Quando il testo si allontana dalle biografie degli editori del passato, è ancora il momento epifanico a guidare il racconto: scorci brevi, significativi, concrezioni di un'idea che serve in qualche modo a rappresentare i punti nodali di un'identità. Tutto concorre – cesure, soglie storiche, insistenze e concentrazioni – a tratteggiare una coscienza: la selezione degli eventi ha un peso molto maggiore della ricerca della verità.

Il tentativo di riscoprire momenti significativi si ritrova anche negli editori francesi che scrivono tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, con una differenza dovuta alla diversa evoluzione del genere autobiografico e alla diversa percezione della scrittura del sé. Qui l'aspirazione a essere organici non è negata: la veridicità come valore rivendicato impone una certa accuratezza e distensione del racconto. Lo sforzo di non sfociare nella finzione e una certa riverenza verso la storia sono avvertiti sullo sfondo: ma la giustificazione per l'assenza di fonti dirette e la responsabilizzazione della memoria tradiscono l'artificiosità della narrazione. José Corti vede i suoi

³²⁹ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 173.

³³⁰ Lettera di Gaspero Barbera a Giovanni Mestica, in Ivi, p. 355.

³³¹ L. Braidà, *L'autore, l'editore e il lettore nelle memorie di Valentino Bompiani*, cit., p. 56.

ricordi accorrere in modo sparso e disordinato. Pur sostenendo, però, di non affidarsi «à l'artifice», l'interrogarsi costante e insistente sulla giusta maniera di scrivere di sé denuncia la costruzione retrospettiva e l'inganno della memoria: «comment, en effet, se résoudre à parler de soi, à dire de soi plus qu'il n'est nécessaire? Comment courir le risque de gâter les pures et belles choses? La taire m'est moins cruel que renoncer à les peindre [...] ne m'est pénible»³³². Riflessione metanarrativa e rapporto problematico con le forme di *socio-auto-biographie* e di *autofiction* popolano i ricordi di Corti, assorbito completamente dalle costrizioni stilistiche del genere autobiografico.

L'artificio di Eric Losfeld è, invece, svelato già dall'apparato paratestuale: «cette salutare colère, même si elle irrigue tout le livre, n'est pas le discours principal de son auteur»³³³. Se anche l'autore professa la verità, l'impostazione pamphlettistica e «l'absence de toutes notes, carnets intimes ou autres points de repère»³³⁴ denunciano l'inaffidabilità di queste memorie: la concentrazione sull'io è il centro propulsivo del racconto, nessun anonimato, nessuna freddezza o pretesa di analitico distacco, tutto orientato a dimostrare che «il y a des éditeurs qui impriment tellement leur marque sur l'ouvrage qu'ils publient qu'ils en deviennent les co-auteurs»³³⁵. La selezione più che la verità individua l'incedere parallelo e non sovrapposto di storia dell'editoria e memoria editoriale e ci conduce alla scoperta del passato degli editori.

1.h.1.2. Il dialogo invisibile: il rapporto tra materiali d'archivio e la costruzione narrativa dell'editore

L'istanza creativa dell'editore ci allontana dalla storia, ma suggerisce, al contempo, le crepe entro cui guardare per comprendere i meccanismi profondi su cui si è formata la memoria. Rinunciare a trattare un autore in favore di un altro, la scelta di rivivere un momento significativo e di mantenere un'ostentata reticenza sugli altri, il tentativo di applicare un'interpretazione condivisibile dal lettore sulla decisione di un autore, di una specifica letteratura o di una collana sono indicazioni che l'autore-editore non può pienamente controllare, legandosi a stretto giro con materiali d'archivio e testimonianze che possono confutarli.

I primi in particolare si suddividono in due macro-aree: una che comprende la documentazione relativa alla storia della casa editrice; un'altra relativa ai documenti utili alla scrittura del testo. La macro-area documentaria sulla casa editrice instaura un confronto diretto in merito ai casi editoriali affrontati, quella sulle fasi redazionali illumina uno scorcio sulle scelte autoriali e sulle ragioni che le hanno guidate. I materiali d'archivio, inoltre, possono essere volontariamente inseriti all'interno del testo favorendo un ulteriore piano di riflessione: da un lato, sono così carichi di un significato più ampio, riconducibile ad aspetti strutturali o tematici come l'autenticità; dall'altro, hanno un maggior valore in relazione allo specifico caso affrontato.

Barbera, in linea con il proprio progetto di scrittura, torna spesso sulla possibilità di reperire e utilizzare materiale d'archivio a sostegno della narrazione: lettere, prefazioni a volumi, articoli di giornale sono tutti supporti cruciali all'affidabilità del racconto. La lettera con cui annuncia «agli amici, ai librai e a quanti potesse interessare, l'apertura di una nuova Stamperia e Casa editrice»³³⁶ più che una presentazione al pubblico del passato, è un promemoria per il pubblico presente, utile a sancire quell'inscindibilità più volte professata tra editore-persona e il catalogo della casa editrice. Uno stesso utilizzo finalizzato a stringere un patto sociale di veridicità è il richiamo alla prefazione al *supplizio di un italiano a Corfù* in cui «sono gli Editori che parlano, ma [lui] solo [ha] disteso lo scritto»³³⁷. La rivendicazione di una posizione tutta personale disvela l'ambizione a un'immagine

³³² J. Corti, *Souvenirs désordonnés*, cit., p. 12.

³³³ E. Losfeld, *Endetté comme une mule*, cit., p. 6.

³³⁴ Ivi, p. 11.

³³⁵ Ivi, p. 8.

³³⁶ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., p. 78.

³³⁷ Ivi, p. 82.

univoca tra la persona e il marchio. Ma tra le lettere d'archivio di Barbera abbiamo avuto modo di osservare come la preparazione dell'opera non sia soggetta univocamente ad ambizioni didattiche, ma a velleità stilistiche che hanno poi trovato una forma concreta nella linearità compositiva.

La documentazione archivistica allarga così le prospettive interpretative e suggerisce linee di indagine che l'autore, in principio, non aveva previsto. Lo studio di questi percorsi extratestuali è il sintomo dell'esistenza parallela della narrazione degli editori rispetto alla storia delle loro case editrici.

In una simile direzione va senz'altro il ricco materiale ritrovato nel fondo Girodias per la preparazione dell'autobiografia dell'editore di Olympia Press. L'ampia corrispondenza con amici e autori che testimonia il tentativo di organizzare la scrittura intorno a un documentabile impegno per la veridicità della narrazione; le diverse versioni manoscritte; le lettere inviate alla casa editrice incaricata della seconda edizione diventano elementi utili a comprendere quel progetto romanzesco che Girodias cerca di realizzare con la scrittura delle proprie memorie. L'autore-editore vuole che la verità si serva delle potenzialità creative del romanzo per portare a termine un'opera pensata per un ampio pubblico. La storia della casa editrice si viene così dissolvendo in un'aneddotica che svela tutta l'artificialità della memoria: «tout ce que je peux te dire c'est que, bien que je m'efforce d'écrire une histoire vendable, je la prends quand même tout à fait au sérieux, et je cherche à faire en sorte que chaque section, chaque anecdote, remplisse un rôle bien précis, d'information et de commentaire»³³⁸.

Il caso Girodias è particolarmente unico e rilevante per il grado di approfondimento metodologico che può offrire. Il dialogo dell'autore-editore con i materiali d'archivio avviene su entrambi i piani: quello volontario del recupero dei documenti all'interno del testo e quello nascosto, filologico di costruzione di un progetto. Quest'ultimo, inoltre, presenta le varie possibilità di approfondimento: da una parte, le intenzioni dell'autore di fondere la veridicità documentaria con il romanzesco denunciano la sua aspirazione a un vasto pubblico; dall'altra, la corrispondenza con autori, agenti e altri editori, nonché i materiali di preparazione dei volumi dell'Olympia Press mostrano le linee della strategia editoriale, dal pubblico a cui si rivolge alla presentazione dei propri libri, fino alla creazione di un marchio riconoscibile sul mercato. I materiali reperibili, per la loro ricchezza e varietà, svelano il valore intrinseco di occulti riferimenti creativi. La partecipazione di Girodias a due diverse edizioni delle proprie memorie, presso due editori e con ambizioni progressivamente mutate, certifica l'importanza di indagare la storia della casa editrice così come la storia del testo nella sua evoluzione, se si considera che:

l'analisi delle versioni successive di un testo potrebbe esercitare appieno la propria forza esplicativa solo se mirasse a *ricostruire* (certo un po' artificialmente) la logica del lavoro di scrittura inteso come ricerca sottoposta ai condizionamenti strutturali del campo e dello spazio dei possibili che esso propone. Si capirebbero meglio le esitazioni, i ripensamenti, i rifacimenti se si tenesse conto del fatto che la scrittura, navigazione rischiosa in un universo di minacce e di pericoli, è anche guidata, nella sua dimensione negativa, da una conoscenza anticipata della ricezione probabile, insita nel campo come potenzialità³³⁹.

Anche l'Archivio Einaudi consente una complessità di riflessioni sulle scelte più rappresentative nella memoria dell'editore torinese. Quest'ultimo affida ai richiami espliciti il senso di affidabilità della propria narrazione ma lascia intravedere, al contempo, il significato delle censure, il peso dirimente delle soglie storiche e la complessità della costruzione testuale. Frammenti di lettera si incrociano a considerazioni a più strati sulle vicende editoriali. Einaudi avverte l'esigenza di spiegare «come sia stata in piedi per mezzo secolo una casa editrice che è arrivata ad avere una grossa fetta del mercato in libreria, con mezzi propri scarsissimi e sproporzionati al suo peso specifico»³⁴⁰. Il

³³⁸ Maurice Girodias à Laurette, 11 juin 1976, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie, IMEC, Abbey d'Ardenne.

³³⁹ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 270.

³⁴⁰ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 75.

percorso della casa editrice attraverso il difficile periodo del dopoguerra è affidato alla corrispondenza dell'editore con il padre:

All'inizio – durante i primi dieci anni – la casa si era sostenuta con i finanziamenti di amici e soprattutto con l'appoggio dei lettori e con un contenimento dello sviluppo. Dopo la guerra la trasformazione della Einaudi da ditta individuale a società per azioni si profilò come passaggio obbligato. Il 9 settembre 1946 esponendo a mio padre le difficoltà della casa editrice, chiedevo consiglio circa una trasformazione in tal senso, e gli scrivevo di proposte concrete ricevute³⁴¹.

Per comprendere il rilievo di una simile operazione è possibile confrontare il diverso approccio einaudiano alle due sue maggiori crisi: quella degli anni Cinquanta e quella degli anni Ottanta. Quest'ultima, come abbiamo visto, è sommersa da un velo reticente di sdegnoso distacco verso lo sviluppo dell'editoria e dei suoi protagonisti.

La prima è restituita dal gesto più concreto della veridicità: il ricorso programmatico al materiale documentario. La ricostruzione si apre con una lettera di Einaudi al padre: «l'azionista desidera una partecipazione a metà la quale presenta l'inconveniente di bloccare l'attività dell'azienda qualora le parti non fossero d'accordo sul programma da realizzare. Io sono molto indeciso»³⁴². Alla richiesta di aiuto del figlio, Einaudi *senior* risponde il 14 settembre con una lettera titubante, di cui i *Frammenti di memoria* riportano un lungo estratto:

non ho avuto il coraggio, ricevuta la tua lettera, di andare subito in fondo. L'ho presa e ripresa, leggendola un pezzo per volta, tanto era il tremore interno che mi agitava nel vedere avverate le mie previsioni, quelle che mi facevano dire, tutte le volte che, da quando incominciasti questa tua avventurata e per me, qualunque cosa accada, gloriosa carriera, mi chiedesti consiglio in merito: non bisogna superare una certa proporzione tra debiti e patrimonio! Sono passato anch'io, in proporzioni infinitamente più sicure, attraverso queste medesime ansie, e per nessuna ragione al mondo vorrei, per mio fatto, rivedere quei giorni [...] La sola soluzione sicura è ricorrere a capitale nuovo non preso a prestito, capitale sociale che non richiede interessi, provvigioni³⁴³.

Se la crisi degli anni Ottanta rappresenta la fine di una stagione culturale, la crisi degli anni Cinquanta diventa così emblema della sopravvivenza di un progetto fondato sul senso di responsabilità etica dell'intellettuale. La grande operazione che porterà alla ricapitalizzazione dell'Einaudi, conclusasi il 31 marzo 1955, assume i connotati significativi di un'impresa economica dalla forte componente ideologica: in altre parole rappresenta la capacità dell'editore di sopravvivere eroicamente agli ostacoli di un mercato ostile. È in questa differente prospettiva che risiede il diverso trattamento delle fasi storiche di casa Einaudi da parte del suo fondatore ed è in questo scorcio nella sua organizzazione testuale che si possono comprendere i meccanismi della memoria dell'editore.

Il confronto tra approcci diversi a eventi diversi è tanto più significativo quanto più indicativo della distanza tra la creatività mnemonica e la fattualità storica. Un altro elemento nella trattazione della crisi degli anni Cinquanta appare rilevante a comprendere il sistema di funzionamento creativo nella memorialistica editoriale: l'individuazione di una soglia storica che funge da filtro interpretante. L'appello al padre e l'anticipazione del passaggio da ditta individuale a società per azioni sono aspetti legati direttamente al senso della sopravvivenza di una casa editrice priva di grandi mezzi finanziari, dunque, a un'idea di casa editrice fondata esclusivamente sull'apporto dei suoi lettori. In questo senso, la crisi ricostruita da Einaudi non è certo priva di un significato sostanziale. Qui subentra il duplice piano di riflessione che solo il dialogo sotterraneo tra i materiali esplicitamente inseriti nel testo e quelli, invece, ignorati può chiarire. La ricapitalizzazione degli anni Cinquanta infatti «non

³⁴¹ Ivi, p. 75.

³⁴² Ibidem.

³⁴³ Ivi, pp. 75-76.

riuscì ad arginare la crisi finanziaria in cui l'azienda versava» con un bilancio che continuava a evidenziare perdite³⁴⁴. A fronte di questa situazione, «nelle rispettive relazioni, il consiglio di amministrazione definiva ottimisticamente il primo esercizio “un esercizio di assestamento, di riorganizzazione, di selezione di uomini”, e a proposito del secondo dichiarava che sebbene la situazione finanziaria presentasse “aspetti di innegabile pesantezza”, la casa editrice era ormai “sentita dal pubblico come necessaria e insostituibile”»³⁴⁵. La cesura storica, segnata dalla partecipazione diffusa di azionisti, autori e collaboratori all'operazione che avrebbe portato alla trasformazione della casa editrice ma anche alla sua sopravvivenza in quanto marchio editoriale indipendente, è il filtro che permette la sua metamorfosi da caso editoriale a nucleo narrativo. È il momento che sancisce la cristallizzazione di un'immagine, la propagazione di un modo ricettivo applicato alla casa editrice, la conformazione di un immaginario che contribuisce alla tradizione collettiva e a cui si rivolge la memoria dell'autore-editore. Un simile passaggio seziona la lettura della fase precedente al momento della trasformazione, condensa gli avvenimenti in un momento preciso dell'evoluzione storica della casa e ne determina la percezione successiva: è interpretazione del passato e canale di definizione del futuro. In quell'occasione il consiglio di amministrazione continua la sua relazione intorno allo stato della casa sostenendo che

ove si consideri [...] che essa non tende al profitto come al proprio fine precipuo, i risultati di mercato conseguiti appariranno tanto più eccezionali e ricchi di significato [...]. Una grande Casa Editrice, sicuramente affermata nella stima del pubblico e sul piano commerciale, punto di riferimento per le migliori energie intellettuali del paese, sta oggi davanti a noi. Questa realtà concreta e tangibile deve essere presente alla nostra mente, sia per misurare da essa i grandi progressi compiuti, sia per affrontare con lucidità e franchezza, la difficoltà dell'impresa³⁴⁶.

L'idea che casa Einaudi non ambisca principalmente al profitto e che, nonostante una simile impostazione identitaria, riesca ugualmente a raggiungere ragguardevoli risultati, «deve essere presente alla [...] mente» degli azionisti e dei collaboratori come principio fondativo della loro percezione presso il pubblico. Si sanciscono così i limiti all'interno del quale si delinea l'immaginario connesso ormai all'idea di sopravvivenza «necessaria e insostituibile». Il legame tra ricezione e sopravvivenza è il nucleo da cui deriva l'atto mnemonico ed ecco che la veridicità professata dall'elemento documentario è un tentativo di ancoraggio della narrazione a quel filtro storico cruciale per la determinazione dell'immagine einaudiana. La sopravvivenza della casa durante la crisi degli anni Cinquanta, garantita dall'intervento diffuso del pubblico, diventa il principio di un ricordo che, a differenza della situazione degli anni Ottanta, riesce a riaffiorare sulla superficie del sé narrativo. Porre in relazione materiale documentario esplicito con il materiale documentario inedito permette di seguire il meccanismo di funzionamento mnemonico. La veridicità rivendicata dal documento si rivela così già filtrata dalla congiuntura tra storia e memoria collettiva che quello specifico passaggio aveva creato.

1.h.1.3. I luoghi della memoria

Occorre ora soffermarsi sul valore che gli autori-editori attribuiscono allo spazio. Dal momento che le memorie editoriali, come abbiamo visto, sono testi in cui si condensano diverse fasi storiche di un'esperienza individuale e di una tradizione collettiva, pensiamo che anche lo spazio subisca la condensazione narrativa e si intrecci in modo sostanziale al tempo.

Il luogo nella percezione mnemonica è la rappresentazione di un concetto. Aspetto già emerso in Barbera e Sommaruga acquista un valore preponderante in Einaudi. Nei frammenti mnemonici di

³⁴⁴ T. Munari, *L'Einaudi in Europa*, Einaudi, Torino, 2016, p. 252.

³⁴⁵ Ivi, pp. 252-253.

³⁴⁶ Ivi, p. 253.

quest'ultimo i luoghi diventano protagonisti della definizione identitaria. Torino trascende la materialità urbana, facendosi spazio ideale in cui si collocano progressivamente personaggi di un passato che appare sempre più idealizzato dallo sguardo:

Il ricordo di Torino, di Torino città di pensiero e azione, è legato a Piero Gobetti, col quale, giovinetto, ebbi un incontro brevissimo, ma folgorante. Era venuto a salutare mio padre prima di partire per Parigi, dove sarebbe morto. Impressionava il suo sguardo febbrile, di una rara, luminosa intensità. Non ho idea di come riuscissero a discutere mio padre e Gobetti: c'era comunque un'ammirazione reciproca³⁴⁷.

La città si antropomorfizza nella figura di Piero Gobetti, eletto a nume tutelare dell'archetipo di editore che difende «la valenza precipuamente culturale del fare editoriale e l'idea dell'editore-demiurgo, che rappresenti “un intero movimento di idee”: un ideale che farà scuola a quanti si incammineranno con gli stessi intenti nell'agone dell'editoria»³⁴⁸. La dimensione spaziale di Torino si allarga nella concezione antifascista di Gobetti, sovrapponendo il luogo ideale, la Torino della narrazione, a un luogo fisico. La breve e coraggiosa parabola gobettiana, all'impronta dell'artigianato, è in chiara contrapposizione all'industria culturale, a vario titolo implicata con il fascismo, che vede impegnate, soprattutto, le case milanesi in un necessario compromesso per la sopravvivenza. L'ammirazione per Gobetti rappresenta la Torino in cui Einaudi si è formato ed è anche il viatico per inserire nel racconto una personale planimetria della città: «sono nato in via Giusti, una via piccolissima, dalle parti della stazione di Porta Susa, in una zona vecchia di Torino, né antica né moderna. Di lì, quando avevo due anni, ci trasferimmo in piazza Statuto, una delle più grandi della città, dove si leva il monumento al traforo del Fréjus: un ammasso di pietre e di roccia, con sopra delle figure simboliche»; «il mio mondo di allora era limitato al tragitto fra piazza Statuto e il liceo D'Azeglio»;

Dalla casa di via Lamarmora alla scuola il percorso è di circa un chilometro e mezzo, che io compivo, all'andata, in tram: il capolinea era proprio sotto casa. Il ritorno invece, a meno che il tempo fosse bruttissimo, lo facevo a piedi sia d'estate che d'inverno, e questo mi metteva un bellissimo appetito. Risalivo d'estate il viale al fresco degli alberi, mentre d'inverno un leggero sole riscaldava il marciapiede contro le case dove gli alberi non facevano più ombra. Ho sempre amato questo viale, sul quale ora si affacciano gli uffici di via Biancamano. I grandi ippocastani mettono in primavera tenerissime foglie, e dalle finestre si gode un'atmosfera leggermente parigina³⁴⁹.

Dall'infanzia agli uffici di via Biancamano il ricordo è costellato dal simbolismo della formazione. Il panorama torinese all'insegna di Gobetti è il quadro di una maturazione esistenziale. I poli originari sono l'ambiente familiare e il liceo D'Azeglio, «al tempo in cui insegnava Augusto Monti: Giancarlo Pajetta, Massimo Mila, Cesare Pavese, Leone Ginzburg, Franco Antonicelli erano nelle classi più avanti»³⁵⁰. La crescita intellettuale al liceo è l'aspetto primigenio che circonda gli inizi della casa editrice: una soglia storica che assume lo stesso valore della capitalizzazione degli anni Cinquanta, il passaggio obbligato di una cristallizzazione identitaria. Il rilievo del D'Azeglio è confermato dal modo in cui subentra nel racconto: fa parte del procedimento analogico di appropriazione del luogo, è un'allusione verso l'esterno caricata dell'ovvietà della ricezione, la sua importanza per la nascita della casa editrice è chiarita solo dopo e in modo ugualmente rapido, sottolineando il suo radicamento nella percezione collettiva. Il liceo D'Azeglio è, dunque, un luogo senz'altro interiore, introspettivo e introiettato ma è tale anche per la sua influenza esteriore, ovvero per quel processo di assimilazione

³⁴⁷ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 29.

³⁴⁸ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 82.

³⁴⁹ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., pp. 30-32.

³⁵⁰ Ivi, p. 33.

che ha portato il pubblico a individuare nel percorso scolastico un passaggio ineludibile per la fondazione della casa torinese. Il percorso dal liceo all'esperienza editoriale è tutto costruito sull'analogia metonimica: la materialità delle strade è racchiusa nell'allusione che collega i vari momenti della vita dell'editore. Il legame tra due luoghi fisici diventa la relazione tra due diversi periodi dell'esperienza e applica sulla città di Torino l'idealizzazione del sé. Ogni luogo rinvia a una memoria privata che non manca di dialogare con la sua dimensione pubblica. Il significato dei due luoghi è comprensibile solo alla luce dell'immagine dello Struzzo. Non essendo prevedibile la futura collocazione della casa editrice in via Biancamano e il suo rapporto con il nucleo del D'Azeglio, entrambi gli spazi non sono più due luoghi, ma punti di riferimento di un'identità che solo ora, retrospettivamente, può vedere svelato il proprio percorso di sedimentazione attraverso fasi progressive. Lo spazio nelle memorie editoriali dà vita a una geografia personale del romanzo di formazione. Anche i luoghi partecipano così alla risemantizzazione agiografica della predestinazione consapevole.

Se Einaudi riesce in questo modo a ricollegare le sue ambizioni giovanili, la sua attitudine a una coscienza editoriale, Cassini ritrova nel cronotopo della città di New York il senso stesso del suo mestiere. Come la Torino einaudiana, la New York di Cassini non è conglomerato urbano ma figurazione di un modo di intendere l'editore. In questo caso la ricchezza degli incontri è garantita dai nomi degli autori che puntellano il panorama del viaggio oltreoceano restituendo più una costellazione simbolica e rappresentativa di una delle linee principali della casa editrice, che non una dimensione geografica:

dopo una settimana [...] a Manhattan (in cui conoscemmo Jay McInerney, Paul Auster, Susan Sontag e parecchi altri: mi ero provvidenzialmente fatto dettare da Fernanda Pivano, la sera prima di partire, la sua intera, preziosissima rubrica newyorkese) proseguì da solo per San Francisco (dove avrei dormito per poco meno di una settimana sul pavimento della casa del poeta-editore Lawrence Ferlinghetti), Port Angeles nello Stato di Washington (dove avrei dormito sul divano-letto della biblioteca di casa Carver, cioè nel posto in cui il mio scrittore preferito concepiva i suoi racconti), Seattle [...] per poi tornare qualche altro giorno a New York dove, [...] avrei tentennato a lungo prima di decidermi a rifiutare l'offerta di un acido fattami da Allen Ginsberg³⁵¹.

Come in Barbera ed Einaudi, i luoghi non sono coordinate geografiche ma spazi mnemonici: ad ogni città viene data un'attribuzione simbolica, necessaria in quanto estrapolata dal testo attraverso accorgimenti metariflessivi. È come se ogni luogo avesse un duplice piano di valore: il primo è quello a cui il nome della città stessa poteva rimandare; il secondo, più ampio e complesso, è il collegamento tra il nome della città, i nomi di autori centrali nella letteratura statunitense contemporanea, il loro significato per l'autore-editore e il catalogo di minimum fax. All'attribuzione dei luoghi tramite le figure autoriali segue quella della tipica giornata newyorkese che fa riscoprire all'editore il suo ruolo di lettore:

sperimentare una nuova ipotesi di giornata-tipo newyorkese: appena sveglio, complice il fuso orario [...] tre-quattro ore buone di lavoro quasi come se fossi in Italia [...] Di seguito, una puntata in libreria: se l'obiettivo era uno sguardo alle novità sarebbero bastati i cinque minuti di passeggiata fino alla locale Book Court, se invece dovevo trovare un libro meno recente o addirittura di tanti anni fa, mi allungavo fino a Manhattan, sei fermate di metropolitana per arrivare dritto dritto alla Strand Bookstore, la mia libreria preferita di New York, dove non mi è mai capitato di non trovare il libro che cercavo [...] Nel pomeriggio, ogni giorno due o tre appuntamenti: agenti letterari, editori, scrittori [...] *In the evening* c'è sempre almeno un evento letterario da seguire [...]: un reading, un *booksigning*, una conversazione, un aperitivo con l'autore³⁵².

³⁵¹ M. Cassini, *Refusi*, cit., p. 54.

³⁵² Ivi, pp. 55-56.

La caratterizzazione del luogo attraverso i suoi elementi extratestuali conduce l'editore alla riscoperta del ruolo sociale: «queste mie frequenti “puntate” newyorkesi servono a restituirmi il senso del mio mestiere, quello che poco fa avevo confessato di temere di aver smarrito per sempre». Lo spazio simbolico diventa rappresentazione della coscienza editoriale, allontanandola dalla pratica anonima del calcolo quantitativo in favore di una rivalutazione del contatto personale. Il luogo fisico-New York riflette il luogo ideale-casa editrice, l'incontro dell'individuo-Cassini con alcuni dei massimi rappresentanti della letteratura americana contemporanea è un ampliamento dell'incontro della funzione autore con la funzione editore, il concetto di personalizzazione nel quadro della storia editoriale contemporanea diventa il confronto tra un'editoria medio-piccola e l'editoria dei grandi agglomerati societari. Il compito di mediazione dell'editore viene così rivalutato e il luogo contribuisce alla sua legittimazione. L'ulteriore significato simbolico, inoltre, portato dai nomi degli autori è utile a consacrare la posizione di *minimum fax*. Uno dei pilastri di quest'ultima è senz'altro «la valorizzazione di una certa vena della letteratura angloamericana contemporanea. [...] Costante è lo sguardo sulla *beat generation*, ma anche sulla cerchia degli scrittori degli anni Sessanta e Settanta. Dedicata a Raymond Carver è “I libri di Carver”, di cui nel 1997 la casa editrice acquista i diritti per la pubblicazione dell'*opera omnia* in Italia»³⁵³. Una certa ispirazione carsica nella strategia della casa editrice emerge in quel breve estratto di narrativa di viaggio che popola il racconto delle sortite newyorkesi di Cassini. Spazi mnemonici evocano i titoli del catalogo, ma non rimandano esclusivamente agli autori, bensì alla collocazione dello scrittore all'interno delle collane: ambienti ideali che sono precipua espressione scritta di quegli oggetti-libri, con tutto il loro apparato paratestuale che ha creato, a sua volta, il marchio dell'editore.

In Lepetit la caratterizzazione dei luoghi concilia la predestinazione einaudiana e l'attribuzione simbolica cassiniana. Da un lato, l'avventura della casa editrice si apre su un percorso attraverso via della Spiga:

Il primo avventuroso anno della casa editrice fui felicemente ospitata da Giovanni Gandini in via della Spiga, nel suo ufficio, dove mi aveva prestato un tavolo e una stanza, insieme a Francesca, la sua segretaria che di libri ne sapeva molto più di me, per fortuna. Come era bella via della Spiga allora! Parallela alla nobilissima via Montenapoleone, era rimasta una strada popolare, quasi di paese. C'erano un fruttivendolo, un bar-tabacchi, la fantastica Galleria Milano di Carla Pellegrini e dei fratelli Somarè, il negozio di oggetti antichi e moderni della mamma di Anna Maria Gandini, il mitico Beneggi che vendeva, lavava e pettinava cani e gatti e altri animali di pregio e non³⁵⁴.

I primi passi della casa editrice sono collocati in un luogo quasi sospeso nel passato, privo di riferimenti alla Milano del tempo della scrittura, da cui crea un distacco netto, una bipolarità sancita dal testo: «come era bella via della Spiga allora!». La caratterizzazione rientra in quello sguardo retrospettivo che Lepetit non manca mai di rivendicare, anzi che colloca come esplicito filtro interpretante della propria esperienza passata e che si fonda chiaramente sui due tempi di maturazione e rielaborazione: «la mia vita ha attraversato un secolo tempestoso di grandi cambiamenti, quel lontano Novecento»³⁵⁵. Il “lontano Novecento” si sovrappone alla “via della Spiga di allora”: la bellezza di quest'ultima dialoga con la tempestosità del primo e il tempo della scrittura si distacca da quello del racconto, come l'io del passato si dissocia da quello del presente che resta, ciononostante, unico giudice non più soltanto della verità dei fatti ma anche del loro valore. Riabilitare la via della Spiga del passato è un compito che spetta soltanto al sé del presente.

Un altro luogo appare particolarmente significativo nel racconto di Lepetit: il Circolo culturale e politico delle Donne Cicip & Ciciap. Il Cicip diventa figurazione di un'importante stagione

³⁵³ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 360.

³⁵⁴ L. Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, cit., pos. 655.

³⁵⁵ Ivi, pos. 38.

femminista ma, allo stesso tempo, denuncia il distacco del presente da quel fondamentale momento di passaggio:

Questa notte ho sognato di essere al Cicip e ho pensato – allora c'è ancora, allora non è cambiato niente – e mi sono sentita molto felice. Perché in realtà il Cicip non c'è più e quello era un sogno.

Il mitico, irraggiungibile, indistruttibile Cicip. Era il nostro Camelot, il nostro castello incantato. Dove si tenevano incontri impossibili, seminari variabili, si apriva il terzo occhio, si mangiava, si ballava il liscio, si cantava nel coro superaccordato. Ci si odiava e ci si amava, si litigava e ci si perdonava. Intelligente o banale, bellissima o bruttina, grassa o magra, lesbica, etero, bisex, vergine, assatanata o frigida, astemia o bevitrice, ogni donna entrando al Cicip acquistava una levità extraterrestre, un'aureola che la rendeva unica e interessante. Quanti incontri, quante serate, quanto tempo ho passato in quell'antro profumato di soffritto e di misticismo. Infatti nel salone c'erano due colonne inserite nel muro che come diceva Luisella Veroli dell'Associazione Melusine avevano incisi nel marmo segni magici e femminili³⁵⁶.

L'attribuzione del luogo qui parte dal velo onirico che segna la differenza tra realtà e memoria. Richiamo a un archetipo legittimante dell'impegno femminista su larga scala, il Cicip è rivendicazione della militanza di una «femminista distratta», rappresentazione della sua idea di una partecipazione sociale e civile più ampia che la porterà a immaginare una casa editrice «che pubblicasse scritti di donne, di autrici varie, non solo di quelle che appartenevano al gruppo come già facevano gli Scritti di Rivolta Femminile»³⁵⁷, e che sfocerà nel dissidio con l'ortodossia di Carla Lonzi «lontanissima da ogni compromesso»³⁵⁸. Il circolo Cicip rientra in una duplice via di legittimazione: da un lato, quella del movimento femminista in senso generale, dall'altro, quello più circoscritto dell'editoria femminista e delle sue variabili declinazioni. Il luogo diventa così stratificazione sociale ed editoriale. Indagare le ripercussioni esterne sulle scelte testuali significa, dunque, comprendere ad un tempo in che modo si è venuta definendo una coscienza complessiva del movimento femminista, la coscienza di un'editoria femminista, e, infine, la coscienza di una specifica editrice.

Il cronotopo in una memoria editoriale non può prescindere dalla consapevolezza che l'immaginario cristallizzato e l'orizzonte d'attesa partecipino alla struttura formale del testo. Il luogo mnemonico, solo in questa consapevolezza, potrà restituire al lettore tutta la sua valenza identitaria.

1.h.2. Punti di vista autorial-editoriali

Scissione tra due coscienze, dissociazione tra identità passata e presente, dialogo tra memoria individuale e memoria collettiva, stratificazione e condensazione dell'esperienza in un orizzonte narrativo e sua relativa conformazione in scrittura sono gli elementi della memorialistica editoriale. Questi ci conducono a interrogarci ora sulla sua reale natura e su quella congenita e sfumata frammentazione interna che è la contrapposizione tra l'identità dell'editore-individuo e l'identità del collettivo-casa editrice. In questa ulteriore disgiunzione, si noterà, infine, quella ricerca tematica che giustifica lo studio complessivo e univoco di questi testi in una dimensione fruttuosa di dinamica dialogicità. Per quanto presenteremo divise le due tipologie di scrittura occorre osservare come spesso un editore ricorra a espedienti dell'una o dell'altra, a seconda delle proprie esigenze creative e delle proprie finalità espressivo-comunicative. In particolar modo nel caso di editori che hanno sviluppato in più fasi la produzione autobiografica queste componenti si ritroveranno all'interno di uno stesso progetto che attraversa più volumi. Nel solco tracciato dalla distinzione, dunque, non si vuole instaurare una barriera stabile e puramente classificatoria, ma un confine utile a comprendere anche

³⁵⁶ Ivi, pos. 887-895.

³⁵⁷ Ivi, pos 533.

³⁵⁸ Ibidem.

le interconnessioni tra le due tipologie individuate. Più che una struttura fissa può essere identificato un sistema fluido in cui i testi si alimentano gli uni gli altri e traggono vantaggio di volta in volta, a seconda dei casi, da produzioni distanti o contrapposte.

1.h.2.1. Una simbologia degli incontri editoriali

Al pari dei luoghi e del tempo, i personaggi sono assimilati al testo sotto forma di figurazioni. La realtà dell'individuo si dissolve tra le pieghe delle intenzioni creative e le figure – personaggi sempre realmente esistiti e corrispondenti alla costellazione di persone, autori, altri editori, agenti e collaboratori che hanno, a vario titolo, popolato il percorso esperienziale dell'autore-editore – si arricchiscono di attribuzioni multiformi, principale cono di luce sull'occulto lavoro strutturante del sé. La complessità di un tema come quello degli incontri con il passato è testimoniata dal desiderio di ogni editore di sottolinearne il valore caratterizzante, mai lineare, sempre improntato a immagini ramificate, portate all'estremo della rappresentazione in quanto responsabili univoche di un microcosmo sociale. Ognuno di quei personaggi, con il proprio portato valoriale, rielaborato dal sé, svolge, nella risemantizzazione mnemonica, un ruolo prefissato che viene dall'incontro della sua traiettoria con quella dell'autore-editore. A questo rapporto si affianca il carattere deformante del lettore, personaggio sottinteso che impone il proprio immaginario nella definizione dei connotati di quelle figure reali trasformate anamorficamente in finzioni. Si può attribuire a Bompiani l'emblematico riconoscimento del ruolo ibrido degli incontri in una memoria editoriale, dove pubblico e privato si confrontano al cospetto di una nuova dimensione di senso: «se mi volto a guardare la mia lunga vita, una immagine mi colma gli occhi: una siepe di volti. Quella siepe ha spesso obnubilato altre immagini che spettavano alla vita privata»³⁵⁹.

1.h.2.1.1. Gli incontri nella costruzione della personalità di un editore

Il momento della nascita della casa editrice è chiaramente uno snodo cruciale in ogni memoria editoriale. Il principale merito di questo ineludibile evento è, però, quello di rappresentare un prisma interpretativo. La nascita della casa editrice è, infatti, una soglia storico-mnemonica: rappresenta il passaggio dal sé-individuo al sé-individuo-editore e, in quanto tale, carica di un ulteriore significato tutti gli eventi successivi. Ma è rilevante il fatto che nelle memorie editoriali questo passaggio modifica il significato anche degli eventi che si erano verificati prima della fondazione della casa editrice. La storia precedente a quel passaggio è letta alla luce dell'«essere editore» che ha inevitabilmente influenzato l'identità dell'autore-editore e quindi anche il punto di vista da cui sta guardando il passato e da cui lo sta narrando.

Nel periodo che precede l'inizio dell'impresa editoriale gli incontri si caricano di un valore premonitorio che si applica anche ai luoghi. All'indomani della fondazione della casa editrice, le figure hanno una caratterizzazione più specifica, maggiormente legata alla prospettiva esterna e più attenta al rispetto dell'immaginario. La cesura rappresenta, infatti, anche l'ingresso in una dimensione pubblica più estesa, soggetta alla porosità che collega pubblico e privato. I legami narrati sono già noti, ma vengono rielaborati in una nuova sfera semantica. Se nella prima fase gli incontri devono essere chiariti per diventare ad un tempo medium e messaggio utili alla comprensione, nella seconda fase gli incontri sono solo mezzo di comunicazione, contesto già presente alla coscienza dell'interlocutore, il lettore, e il messaggio è l'interpretazione privata di quell'incontro, la sua rielaborazione interiore.

Barbera affida ai primi incontri la formazione di una propria etica professionale che rientra a pieno titolo nella formula della predestinazione consapevole:

³⁵⁹ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 165.

Nel tempo che rimasi in quel negozio, imparai a conoscere alcuni altri giovani avviati, come me, alla mercatura. Angiolo Bazzi, Pietro Mya e Natale Gino, i quali (cosa incredibilmente strana tra i commercianti di Torino in quei tempi) si occupavano un poco di politica e di letteratura. [...]

In questa combriccola, mezzo letteraria, mezzo chiassosa, tutta di giovanotti non preparati da studi fatti nelle scuole, ma da un amore innato alla lettura, gente tutta destinata ai negozi mercantili anziché all'università, vi era un certo Garnarone, che allora aveva una bottega di canapajuolo di faccia alla chiesa del Corpus Domini. Costui, rozetto di viso e di persona, aveva amore stragrande ai classici latini, e, ciò non ostante, aiutava con zelo e con assiduità sua madre, rimasta vedova e che esercitava lo stesso traffico. [...] Deve destare qualche meraviglia siffatta società di giovani, dediti alla lettura per elezione; [...] e ciò in un paese che allora era governato dai Gesuiti e dalla Polizia. Mi pare che fosse indizio certo di energia e di perseveranza nei cittadini, non ostante quei tempi, che taluni volevano inclinati all'oscurantismo³⁶⁰.

Lo sguardo caleidoscopico della retrospettiva ci riporta a una sorta di iniziazione all'arte editoriale. I tratti dell'*homme double* si disvelano per gradi lasciando intravedere il prisma creativo: giovani destinati «ai negozi mercantili», ma che, in modo «incredibilmente» strano, «si occupavano un poco di politica e di letteratura». Giovani dediti altresì alla lettura «per elezione» più che come pratica coatta. L'incontro con figure poco note dell'universo mercantile torinese proietta sugli eventi futuri l'idea di un dialogo tra vivacità e indipendenza dell'editore, tra commercio, letteratura e politica, tra impegno civile e operosità pratica che contraddistingue la visione barberiana. La maturazione dei propri interessi «in questa combriccola, mezzo letteraria, mezzo chiassosa» è il viatico identitario verso il ruolo sociale di editore. Con l'ingresso nel mondo tipografico cambia il processo di assimilazione dei personaggi e il senso degli incontri. L'insofferenza verso coloro che «adoperavano ogni sorta d'artifici, anche colpevoli, per introdursi nelle case e con ogni sorta di blandizie, adulando perfino la vanità degli individui, riuscivano a carpir sottoscrizioni ad opere»³⁶¹ è l'aspetto caratterizzante di un'arte editoriale che si distanzia dalle modalità passate in nome delle pratiche adottate dalle nuove ed emergenti figure della filiera libraria. Dalla critica a chi procura «discredito all'arte libraria» scaturisce il fortuito e inaspettato incontro con il tipografo Felice Le Monnier, «che allora stampava per il Malagoli il *Kempis*, e veniva per chiedergli qualche accontarello»³⁶². L'editore fiorentino diventa il canale di accesso a una nuova forma di commercio, narrato attraverso le attività a cui attendono insieme Le Monnier e Barbera e che percorrono «varie volte e in vari tempi l'Italia per invigilare non solo l'andamento degli affari con i clienti librai, ma per rispondere a voce, eccitare o chiarire dubbi a letterati collaboratori della detta Biblioteca»³⁶³. Le Monnier incarna la funzione editoriale che si incarica personalmente di selezionare nonché di stimolare le opere e, allo stesso tempo, di intrattenere rapporti con librai e tipografi per la realizzazione e la giusta distribuzione dei propri volumi. L'incontro con Le Monnier è il canale di formazione di una coscienza che sarà pienamente assimilata con un'ultima importante figura nella memoria di Barbera, il marchese Filippo Antonio Gualtieri che corrisponde all'atto pratico di fondazione della casa editrice:

Mi faceva talmente animo con la sua affabilità, che un bel giorno presi coraggio a richiederlo d'aiuto: «Quanto occorre per metter su una Stamperia?» egli mi dice. Rispondo: «Cinquantamila lire. E di mio n'ho appena diecimila!» – «Lasciatemi riflettere», replica il Gualtieri, «e vi saprò poi dire qualche cosa tra una settimana». Così avvenne. Dopo pochi giorni chiamatomi in casa sua, mi spiegò com'egli avesse una buona somma impegnata nella

³⁶⁰ G. Barbera, *Memorie di un editore*, cit., pp. 20-21.

³⁶¹ Ivi, p. 39.

³⁶² Ivi, p. 41.

³⁶³ Ivi, p. 48.

Stamperia dei Fratelli Bianchi [...] Da questi progetti in breve sorse la Tipografia BARBERA, BIANCHI E C., che s'apri al pubblico nell'ottobre 1854³⁶⁴.

L'incontro è figurazione del passaggio e rappresentazione di un sistema di relazioni. Se i momenti in cui si verificano sono spesso affidati al caso, gli sviluppi sono emblematiche simbologie del sistema sociale: l'affinità con Le Monnier si contrappone all'insofferenza verso i tipografi e i librai dell'*ancien régime typographique*³⁶⁵. La stessa affinità rivela, inoltre, la predilezione di Barbera per l'editoria toscana. La fine dei rapporti con l'editore fiorentino testimonia una certa volontà di partecipazione, un desiderio di intrattenere direttamente relazioni con intellettuali e letterati, una predisposizione alla progettualità. Gli incontri corrispondono a soglie identitarie, la loro contestualizzazione si carica di significati da rapportare direttamente ai cronotopi che li accolgono: ogni figura è inserita in uno spazio e in un tempo che gli dà un significato in relazione alla postura autorial-editoriale.

Pierre Bordas si affida a un sistema di prolessi e analessi per offrire il senso dei suoi incontri in relazione all'esperienza editoriale:

Sur le *Champlain*, je me lis avec Serge Lifar qui deviendra un ami. [...] Il a rencontré des personnalités du monde entier. [...] Parti pour New York avec sa troupe pour y donner une soirée de gala unique, il en est reparti, sur-le-champ avec armes et bagages, sans danser [...] Ce propos me rappelle une anecdote que Fernand Mourlot, mon beau-père, m'a racontée bien des années plus tard. Un personnage important et richissime avait demandé à Matisse de faire son portrait; à cette période de sa vie, le peintre s'était passionné pour cette spécialité. L'œuvre achevée, le commanditaire la trouve à son goût mais discute les honoraires qu'il juge excessifs. "Ce n'est pas à vous de fixer les prix, c'est à moi. Et moi, je ne marchande pas!" tranche Matisse. Puis, sans ajouter un mot, le peintre détruit son œuvre, laissant sur place son modèle pantois et bafoué. Serge est de ce métal, qui a refusé de danser devant le président de la République, Albert Lebrun, parce que le décor n'était pas monté à sa convenance³⁶⁶.

La figura di Serge Lifar è l'anello di congiunzione tra due momenti distanti nel passato che si sovrappongono solo grazie all'effetto unificante della narrazione. Il primo incontro sullo Champelain, dove Bordas aveva lavorato da giovane, con il suo carattere aneddótico manifesta l'intenzione di attribuirgli un ulteriore significato, espresso dal motto del coreografo ucraino «les vrais artistes ne sont les serviteurs que de leur art. De rien d'autre et surtout de personne»³⁶⁷, a sua volta ricondotto al gesto di Matisse verso un suo committente. L'avanzamento per progressive assimilazioni a un significato fondato sull'indipendenza artistica si proietta in una fase post-editoriale, successiva alla fondazione della casa editrice, che fa così proprio il senso di autonomia. Non c'è predestinazione in questo caso, come avviene per alcuni editori che attribuiscono caratteri futuri ad eventi passati, ma assimilazione, volontà di ricondurre a un concetto sia le figure della narrazione sia il significato che veicolano. Lo stesso procedimento è applicato da Bordas nella sua crescita formativa attraverso il magistero di Pierre Schaeffer:

Pierre Schaeffer me reçut avec un grand sourire. Il possédait une mâchoire massive, des dents de loup, un visage tourmenté, sculpté de rides profondes, des yeux ardents, un regard chaleureux. C'était le type même du chercheur perpétuel. [...] Pour ce mouvement en gestation, il avait trouvé les fonds; il lui restait maintenant à attirer des animateurs: hommes de théâtre, artistes ou écrivains, philosophes.

[...] Il me nomma administrateur général. Le budget dont il me confiait la gestion était important; ma mission: distribuer des subventions aux activités que nous avions choisi de

³⁶⁴ Ivi, p. 76.

³⁶⁵ R. Chartier – H.-J. Martin (ed), *L'éditeur à l'âge des Révolutions 1780-1830*, cit.

³⁶⁶ P. Bordas, *L'édition est une aventure*, cit., pp. 63-64.

³⁶⁷ Ibidem.

patronner. Je devins tout-puissant. Il m'arriva même d'intervenir dans la conception de projets, mais je ne me permis jamais de montrer la moindre prétention face à ces gens de talent que j'avais la chance de rencontrer presque chaque jour. J'appris d'eux beaucoup de choses que je n'avais qu'entrevues dans mes précédents métiers³⁶⁸.

Pierre Schaeffer introduce Bordas nella praticità organizzativa, in quel secondo filone dell'*homme double* che riaffiora periodicamente a restituire il senso di realtà della missione editoriale. Ammettendo di aver appreso dal musicologo molto di più di quanto aveva appreso precedentemente in altri lavori, assistiamo a una duplice e contrapposta proiezione: verso il passato da cui si distacca con il movimento di arricchimento e della formazione, e verso il futuro al quale si rivolge con la solida consapevolezza del significato pratico della propria professione. Con i personaggi Bordas costruisce la rete di riferimenti non solo reali ma anche ideali per il dialogo tra cultura e commercio: ogni figura rappresenta una funzione e allo stesso tempo un passaggio formativo. La simbologia figurale procede per assimilazioni anamorfiche, in cui i personaggi sono i tratti costitutivi dell'autore-editore.

Un simile procedimento contraddistingue gli incontri dei frammenti mnemonici einaudiani. Alla figura corrisponde una caratterizzazione specifica in un sistema di rimandi verso l'esterno che viene costantemente risemantizzato. La strategia discorsiva di Einaudi è bene evidente nella dicotomia Bompiani/Mondadori a cui affida la sua introduzione alla pratica editoriale:

mentre Valentino [Bompiani] eccelleva nell'arte di comunicare al pubblico le sue iniziative, Arnaldo [Mondadori] stupiva per il fiuto, la capacità di intuire l'impatto di un autore, di un libro, con i lettori. Non leggeva molto, e non si fidava neppure di chi sapeva leggere, ma in un attimo coglieva le possibilità di mercato di un libro, e ne sapeva valutare le qualità letterarie³⁶⁹.

L'incontro con Bompiani corrisponde a «una lezione di editoria» da cui Einaudi esce sicuro e «rinfrancato dall'idea di avere un antagonista amico nel cammino difficile che avevo appena intrapreso»³⁷⁰. Bompiani è maestro editoriale e punto di riferimento: il merito più rilevante che gli viene attribuito è quello di una grande capacità comunicativa, che rinvia immediatamente il lettore all'importanza dell'Almanacco letterario. In un dialogo a distanza con quell'iniziativa si collocano le ricerche sulla comunicazione libraria intraprese da Einaudi, dai cataloghi al notiziario curato da Calvino, che restituiscono il senso del cambiamento del mercato e l'interesse dell'editore per la fase promozionale del libro e per la sua presentazione ai lettori. Attraverso Bompiani, l'editore torinese ha la possibilità di rivalutare un aspetto centrale della propria coscienza editoriale, affidandogli non solo il carattere di fase peculiare della filiera libraria, ma anche un rilievo particolare nella definizione del suo raggio di influenza nella società.

Con Mondadori, «maestro di editoria al pari di Valentino», si definisce ulteriormente l'importanza del rapporto con il pubblico. L'intuizione sulla possibile risposta del lettore diventa una riflessione sull'importanza dell'orizzonte d'attesa. La riduzione di figure complesse e multiformi a tratti unici e quasi monolitici dimostra la partecipazione dell'immaginario alla scrittura: Einaudi si affida ai connotati maggiormente assimilati dal pubblico e li inserisce nella narrazione rivolgendosi espressamente al lettore che condivide quella visione univoca e specifica. L'autore-editore ambisce a rivolgersi a un pubblico ampio e di non specialisti che ha, tuttavia, una percezione di ciò che rappresentano Mondadori e Bompiani per l'editoria del Novecento e su quella rappresentazione fonda il significato degli incontri.

Anche Lepetit applica la capacità caratterizzante dello sguardo alle figure che incontra nella sua esperienza di editrice, sovrapponendo sfera privata e percezione pubblica del catalogo. Emblematico

³⁶⁸ Ivi, pp. 106-107.

³⁶⁹ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 15.

³⁷⁰ Ibidem.

in questo senso l'incontro con la nipote di Virginia Woolf, l'autrice che, a tutti gli effetti, può essere identificata come manifesto programmatico della casa. La descrizione di Angelica Garnett è inserita in un'atmosfera di grande partecipazione emotiva che confluisce nella totale assimilazione alla scrittrice britannica: «Angelica, che allora doveva avere circa settant'anni, assomigliava moltissimo a sua zia e anche a sua madre. Il viso allungato, dai tratti decisi, gli occhi chiari eternamente spalancati sul mondo, il sorriso dolce e inatteso, tutto era perfettamente simile ai tratti già familiari»³⁷¹. Qui, come spesso in Lepetit, è più evidente il tentativo di fondere la personalizzazione dell'esperienza e il carattere pubblico dell'immaginario. Virginia Woolf e la nipote diventano la stessa persona agli occhi dell'autrice-editrice. Il suo impegno nell'editoria femminista si afferma così con più evidenza, annullando nelle sfumature del passato i dettagli dei fatti, e restituendo una ricostruzione tutta introiettata dell'evento, collegato, infine, al catalogo della Tartaruga:

il mio ricordo è tutto visivo, non so cosa ci siamo dette, probabilmente le parole non avevano molta importanza, ricordo solo che parlando di sua zia Virginia diceva che era simpatica, sempre allegra, giocava spesso con lei e la chiamava Pixerina e lei non sapeva allora di avere una zia tanto famosa. [...] Ma l'amore per sua zia Virginia continua a crescere nei nostri cuori di femministe, se pur distratte, e non riusciamo ancora a capacitarci di come abbia potuto scrivere nel 1938 un testo profetico e audace come *Le tre ghinee*, che non ci stanchiamo di rileggere³⁷².

La visività del ricordo sembra impedire il riaffiorare degli aspetti documentari – «non so cosa ci siamo dette» – correndo velocemente verso il carattere femminista della casa editrice, il cui catalogo si sarebbe aperto con *Le tre ghinee*, che al momento della scrittura è ancora avvertito come attuale. La ricezione dell'opera come rappresentativa del catalogo e la sua collocazione nell'universo femminista determina le scelte autoriali di Lepetit che crea una totale sovrapposizione tra l'orizzonte privato, ricostruito dalle sensazioni tutte interiori, e quello pubblico, ovvero la voce plurale con cui confessa di non riuscire a capacitarci di come *Le tre ghinee* siano state scritte nel 1938. L'editrice mostra così con precisione la capacità figurale degli incontri e dei personaggi.

Se la “visione” di Angelica Garnett diventa rappresentazione del sé narrativo, ad altre figure emblematiche nella maturazione di Lepetit è demandato il compito di rappresentare uno spazio di relazioni. Ognuna di loro risponde ugualmente al principio compositivo di affiancare l'universo privato a una più specifica proiezione verso l'esterno.

Fernanda Pivano è introdotta come la traduttrice di *Everybody's Autobiography* che, tuttavia, non era stata mai pubblicata, «forse perché la Stein non piaceva a Vittorini, o forse ne era geloso»³⁷³. Nel rifiuto einaudiano si ritrova il senso dell'impegno editoriale e culturale della Tartaruga che pubblica il volume nel 1976 con una prefazione della stessa editrice. L'iconicità del testo è restituita dalla Lepetit che la rinvia ancora una volta a una dimensione privata, in cui si incrociano sentimento personale e impegno etico. Questi ultimi due elementi diventano così, attraverso Fernanda Pivano, la rappresentazione di un modo di fare editoria: «anche il libro è ingiallito col tempo, ma l'emozione no»³⁷⁴. Meno lineare ma di grande complessità è il rapporto con Carla Lonzi: a tutti gli effetti «l'incontro che [le] ha cambiato la [...] vita»³⁷⁵. La partecipazione al ciclo di incontri si apre nel segno del rigore che colpisce immediatamente la futura editrice. La sensazione dialoga con la percezione del movimento:

di Carla Lonzi avevo già sentito parlare perché prima di fondare il gruppo di Rivolta Femminile era stata una critica d'arte molto nota. [...] Era tutto tanto nuovo e diverso che l'idea

³⁷¹ L. Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, cit., p. 28.

³⁷² Ivi, p. 29.

³⁷³ Ivi, p. 47.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ivi, p. 54.

di conoscerla mi attirava. [...] Da quella sera non mancai più un incontro di Rivolta Femminile, il gruppo da lei fondato. Ogni volta era un'emozione nuova confrontarsi con il gruppo, con le altre, sotto la guida sapiente di Carla³⁷⁶.

Carla Lonzi e il gruppo di Rivolta Femminile rappresentano l'immaginario del movimento femminista. Il rigore, un loro tratto caratterizzante subito evidenziato, si ritroverà al momento della rottura tra Lepetit e il gruppo, quando la prima deciderà di fondare una propria casa. Il passaggio è individuato a sua volta come soglia personale nella crescita dell'editrice, ma il tratteggio dei diversi motivi che hanno determinato il distacco disegna la struttura composita del movimento femminista e delle sue ripercussioni editoriali. Le scelte che guidano Lepetit verso una prospettiva più ampia, meno liminale e più aperta al nuovo pubblico che faceva intravedere negli anni '70 e '80 la dimensione ludica della lettura accanto a quella dell'impegno culturale e letterario, si scontreranno con l'ortodossia di Rivolta Femminile dimostrando all'interno del racconto la conformazione composita dello spazio dell'editoria femminista. Nelle memorie di un editore o di un'editrice i personaggi e gli incontri assumono, dunque, quella rappresentazione figurale che maggiormente denuncia il dialogo tra pubblico e privato: l'immaginario subentra a modificare la percezione del sé, mentre la narrazione assorbe luoghi, tempi e individui reali assoggettandoli a un sistema compositivo che, per essere compreso, va indagato intrecciando sempre le ambizioni della scrittura e le sue derive extratestuali.

1.h.2.1.2. Gli incontri nelle memorie di un'identità editoriale

Se nelle memorie di un editore è la dimensione privata che guida lo sguardo, nella seconda tipologia di scrittura gli incontri sono la causa di un evento editoriale e della sua rievocazione. In Sommaruga cade ogni confine tra caratterizzazione personale e risvolto editoriale, lasciando che i personaggi siano testimonianza oggettiva e verificabile del valore della propria attività. Il più importante collaboratore dell'editore, Cesario Testa, è anche l'inventore del titolo «Cronaca Bizantina» di ispirazione carducciana ed è il primo esponente del carattere sovversivo della casa editrice: «Impronta Italia domandava Roma, Bisanzio essi le han dato. [...] questi versi, per una rivista che si fondava nella Roma della terza Italia, erano tutto un programma»³⁷⁷. Mentre Cesario Testa è figura dell'impresa sommarughiana, Carducci è l'autore di maggior rilievo e diventa principio di un manifesto programmatico:

Con Giosuè Carducci ebbi rapporti continuati dall'81 all'85, e cioè per tutto il tempo che durò la mia casa editrice. E del Carducci di quei quattro anni, che chiamerò il Carducci della Bizantina, potei formarmi un'idea che, per alcuni lati, è dissimile da quella che risulta di solito in libri e articoli scritti intorno a lui. S'intende che io mi riferisco al Carducci uomo, ché del Carducci poeta e letterato, del Carducci politico, non ho autorità a parlare. I miei ricordi personali, le lettere che mi scrisse, alcuni aneddoti non ancora narrati mi ripresentano alla memoria una figura che non ha alcuno di quei caratteri che si sogliono chiamare professionali; un Carducci dal volto allegro, dal cuore di "bambino grande", come egli stesso si definì in una lettera a me diretta, in cui mi chiedeva di occuparmi del *Giornale dei Bambini* a cui era associata la figlia Libertà, la Titti passeretta di *Davanti San Guido*³⁷⁸.

Il rapporto privilegiato con l'autore vuole ergersi a sostegno di veridicità: l'accento alla conoscenza di un Carducci inedito, lontano da quello ben noto di «poeta e letterato», riqualifica l'esperienza sommarughiana e la colloca in una dimensione di autorità. Anche l'insistenza carducciana a ricercare accordi con l'editore romano testimonia di una sua affidabilità e del consolidato valore delle proprie capacità. In questo caso il sé narrativo parte dalle contingenze esterne

³⁷⁶ Ivi, pp. 54-55.

³⁷⁷ A. Sommaruga, *Cronaca Bizantina*, cit., p. 29.

³⁷⁸ Ivi, p. 75.

per riappropriarsene e applicarle a uno spazio diverso. Dalla sovrapposizione tra le due diverse ricezioni, quella di Carducci e quella della casa editrice, scaturisce la proiezione della memoria verso l'esterno.

Gli incontri in Bompiani si distinguono, invece, per il tentativo di assoggettare il principio collettivo su cui si fonda la sua impresa. Non a caso, infatti, «quello che colpisce nei tre libri in cui Bompiani riprende, con varie formule, il genere autobiografico, è l'autoreferenzialità»³⁷⁹. Assimila i tratti caratterizzanti dei suoi autori e collaboratori con attribuzioni che permettono di descrivere la difficile ripartenza editoriale del dopoguerra. Quello che emerge è un catalogo introiettato di iniziative, personalizzazione di un ricordo bibliografico in cui ogni figura è rappresentazione di un progetto e ogni progetto è un tratto dell'immagine della casa milanese. E nelle attribuzioni dell'editore che il catalogo della memoria editoriale si distacca da una resa bibliografica e si arricchisce di un portato simbolico in cui il sé narrativo dà senso alla percezione insita in quei nomi e titoli:

Sono venuti tutti: Montale, De Robertis, Leoni, C.E. Gadda, Bonsanti, Luzi, Pratolini, Santi, Delfini, Landolfi, Berti, Bilenchi, Chiappelli, Borlenghi, Cordié, Bigongiari, Parronchi, chi altro? Sono un po' tristi, si sentono isolati. Milano non è ancora arrivata e Roma rotea per proprio conto. Ci sono due buone riviste: *Il Mondo* e *Il Ponte*, dirette la prima da Loria, Montale e Bonsanti, la seconda da Piero Calamandrei. Montale ha sofferto, De Robertis è sicuro, Leoni è pallido, Gadda più timido, Bonsanti paziente, Delfini impaziente. Montale sembra fragile, friabile addirittura, con la pazienza dei vecchi. Ma dentro è una roccia. Mi ha promesso la sua traduzione dell'*Amleto*. Non parla di quello che ha visto, fatto, pensato, sofferto. Scuote appena il capo. A che? Alla vita? All'idea dell'uomo? È già un monumento, il tempo lo offende ma non lo cambia. Landolfi, corvino, in doppio petto, articolato, tutto eleganza e cultura, parla scuotendo la polvere. Mi darà il suo nuovo romanzo *Le due zitelle*. Farà l'antologia dei narratori russi per la serie "Pantheon". Firmato contratto. Mi ha fatto capire con un vago cenno che la sera prima non aveva mangiato. Anticipo. Delfini e Leoni avranno la loro rivista letteraria. Una rivista tutta letteraria bisogna farla a Firenze, indisturbati. Si ricomincia. Piero Santi: traduzione del dramma di Roger Martin *du Gard*, *Pensées* di Stendhal. Una raccolta di *Cronache Italiane* (con Bilenchi). No alle prime due, sì all'ultima. Mi dispiace deluderlo tanto più che non gliene importa. De Robertis: *La morale cattolica* nell'edizione del '19, con Introduzione. Sì. *Le pagine extravaganti degli Sposi promessi*. Sì. Fatto contratto. *Antologia della Lirica Italiana*, commentata, a quaderni, per diffusione scolastica. Un'idea felice ma non adatta a noi. Carlo Emilio Gadda: una raccolta di novelle, *L'incendio di via Keplero*. Consegna del manoscritto a fine d'anno. Grande e grosso, sembra un ingegnere delle Ferrovie o un impiegato al Catasto³⁸⁰.

Tra la condizione di ripartenza e la scrittura intercorre una storia che entra in modo decisivo nella costruzione del passato. Il ritorno al luogo dove, dopo la guerra, si era progettata la nuova fase della casa editrice indica la distanza tra il sé presente e i vari sé passati: «cerco di stabilire un rapporto tra quella serenità, quella durata e gli scrittori usciti dalla tempesta con le idee lucide come foglie al sole»³⁸¹. Il tentativo di stabilire un rapporto tra i due momenti sembra in un certo senso disatteso. La differenza tra la stagione editoriale del dopoguerra e quella presente descrive la traiettoria dell'editore e della casa editrice: gli incontri, in questo caso, sono figure del distacco, espressioni di una stratificazione, che mostra, da un lato, le scelte che hanno portato, nella prima fase, alla formazione di un marchio, dall'altro, lo sviluppo globale del mercato che ha causato, sembra sottintendere Bompiani, la perdita di quella combattiva riconoscibilità della ripartenza.

³⁷⁹ L. Braidà, *L'autore, l'editore e il lettore nelle memorie di Valentino Bompiani*, cit., p. 52.

³⁸⁰ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., pp. 125-126.

³⁸¹ Ivi, p. 126.

Ancora più rappresentativo di un'immagine del sé è l'incontro dell'autore-editore con Umberto Eco. Il nome assume di nuovo una portata valoriale che corrobora l'identificazione tra editore e consulente:

Negli uffici della Bompiani in via Senato, quasi trent'anni fa arrivò un nuovo impiegato. Si chiamava Umberto Eco. Mi era capitato tra le mani un libretto con *La storia della filosofia* in versi, tra il goliardico e i *limericks*: geniale, e il genio nel piccolo è ancora più sorprendente perché privo di appoggi retorici. Volli conoscerne l'autore: adesso è di là che scrive lettere e telefona. Ogni tanto mette la testa nel mio studio e dice una freddura oppure il titolo di un libro, ma sembra che la battuta di spirito lo interessi di più: sono i suoi tantra salmodiati, coi quali evoca il vuoto³⁸².

L'incontro con Eco è ridotto ad aneddoto: l'importanza dell'autore nella strategia di Bompiani a partire dagli anni Sessanta si affida alla velocità mentale del ricordo. Il personaggio, qui, ha il carattere ineluttabile dell'ovvietà: il merito echiano va ricostruito dal "lettore esperto" a cui l'editore-autore si rivolge, non sono necessarie ulteriori caratterizzazioni e si instaura così una sovrapposizione tra ricezione e autorappresentazione mnemonica.

Anche in Cassini è la componente del catalogo a dominare il sistema di incontri. L'autore-editore affida ai nomi il valore di figure e ogni autore diventa trasfigurazione letterale di un libro. Il rapporto tra i volumi e la fisicità degli autori è confermato a livello metanarrativo e ha lo scopo specifico di conferire a ogni scrittore connotati privati, legati a luoghi o a oggetti che delineano in modo personale il rapporto dell'editore con la letteratura statunitense:

Quella sequela incredibile di incontri, per me che allora conoscevo la letteratura americana solo attraverso i libri, e non avevo mai visto uno di quei miei amatissimi scrittori di persona, era per certi versi una sorta di lungo trip allucinogeno dal vivo: è questo il modo in cui ancor oggi giustifico di non aver accettato l'offerta dell'autore di *Jukebox all'idrogeno* [...] In ogni caso, da allora, e viste le premesse, non c'è stato anno senza che io passassi almeno una volta quella frontiera³⁸³.

Gli incontri sono, quindi, trasfigurazioni personali e private della dimensione pubblica del catalogo. È un procedimento che segue tre fasi consecutive: in primo luogo, quella tutta privata della trasformazione della letteratura americana in persone fisiche da incontrare; successivamente la loro riduzione a oggetti-libro assimilati al catalogo; infine, la loro metamorfosi in ricordi ideali del sé, in caratteristiche dell'identità in cui si condensano i due momenti precedenti. Nei ricordi di Cassini i personaggi della letteratura americana generano un dialogo tra il pubblico di *minimum fax* e il susseguirsi di prospettive interiori del suo editore.

Gli incontri, dunque, nella memorialistica editoriale sono emblematiche simbologie. Che siano rappresentazioni della stratificazione, sviluppo e formazione del sé, o elementi che contribuiscono alla concretizzazione di un'immagine, alla tangibilità di un marchio editoriale, essi sono la risultante di istanze che annullano il confine tra pubblico e privato, offrendo un esempio dell'assimilazione del primo al secondo. Per indagare questi aspetti relazionali non si può prescindere dalla ricezione di ogni autore nella sua singolarità e di ogni casa editrice nella sua complessità: riuscire a ricostruire il sistema di rapporti che favoriscono l'ingresso di uno specifico personaggio in una narrazione mnemonica può aiutare a individuare, dunque, il pubblico a cui l'autore-editore si rivolge e, allo stesso tempo, i meccanismi compositivi del suo racconto.

³⁸² Ivi, p. 141.

³⁸³ M. Cassini, *Refusi*, cit., pp. 54-55.

1.h.2.2. La rappresentazione di un campo editoriale: gli “*exempla*”³⁸⁴ degli editori

La memoria percorre, dunque, il paesaggio ideale del catalogo con criteri che molto si distanziano dalla resa bibliografica. L'intervento dell'editore-autore è paragonabile, come abbiamo visto, a quello del catalogo storico, dove i testi emersi dialogano con quelli sommersi in un gioco di forze che si ridefinisce all'interno di contesti differenti. I casi editoriali diventano veri e propri nuclei narrativi, identificabili come *exempla*: concrezioni significative di un tratto identitario ed elementi emblematici di una postura. Gli *exempla* sono casi editoriali capaci di infrangere la barriera del tempo, affermando il proprio peso specifico nella definizione dell'editore grazie al riconoscimento ottenuto. Nella distinzione tra due tipologie di scrittura, per le memorie di editori o editrici ciascun *exemplum* narrativo rappresenta una svolta nella definizione del sé, una soglia da narrare per il suo contributo alla personalità. Per le memorie di identità editoriali si avverte ancora una volta maggiormente il richiamo alla dimensione pubblica: la ricezione del catalogo presso i lettori partecipa in modo preponderante alla scelta dei differenti casi editoriali. Indagare le traiettorie delle singole opere in relazione a quella del catalogo nel suo complesso permette una visione composita delle gerarchie interne al campo, ponendoci nel punto di osservazione dell'editore e lasciando intravedere il *nomos* insito nel testo.

1.h.2.2.1. Narrazione retrospettiva di svolte identitarie

Il processo di sovrapposizione identitaria tra “*exemplum*” editoriale e auto-narrazione si ritrova ben esplicitato in Bordas. Emblematica, in questa ottica, una delle principali iniziative dell'editore scolastico, la collana “Lagarde et Michard”:

L'une de nos réussites dans notre conquête du marché scolaire fut la collection Lagarde et Michard; c'est elle qui nous rendit célèbres. Des dizaines d'années après cette création, des gens ne cessent de me féliciter et de me considérer avec respect et admiration. Dès 1948, nous avons édité le *Moyen Age* puis, en 1949, les *XVI^e siècle* avec un succès mitigé de cinq à six mille exemplaires par an. Le succès ne se dessina qu'à la parution du *XVII^e siècle* en 1951. [...] Le mérite du Lagarde et Michard fut de redonner vie à ces fantômes en les replaçant dans le contexte de leur propre existence, en citant les œuvres les plus significatives dans de larges extraits bien amenés et commentés en regard de l'exposé littéraire ou aux événements de leur vie³⁸⁵.

La ricezione guida lo sguardo e sovrappone la persona-editore alla sua casa editrice. L'*exemplum* non solo trova la forza di emergere grazie alla sua capacità di determinare la traiettoria della seconda, ma si rivela cruciale anche per l'individuo-editore che colloca l'iniziativa tra i tratti determinanti la visione di sé da parte degli altri, ovvero il contributo di terzi alla sua identità. L'inserimento di “*exempla*” nella scrittura dà una percezione dello sviluppo passato e, allo stesso tempo, dello sviluppo auspicato dall'editore-autore per le sue memorie. Il lettore a cui si rivolge conosce o ha consapevolezza di quell'impresa ed è in grado di coglierne l'effettiva portata, conferendo in questo

³⁸⁴ Con il termine “*exempla*” si vuole qui far riferimento all'uso emblematico e rappresentativo che gli autori-editori fanno degli eventi del passato. Abbiamo individuato, infatti, una discrepanza tra la resa bibliografica dei fatti, ricostruibile in un catalogo cronologico, e la resa selettiva adottata dalla “*memorialistica editoriale*”. In virtù di questa differenza, gli eventi non hanno un significato in sé, ma acquistano significato sulla base dell'uso che l'autore-editore ne fa all'interno del sistema di valori stabilito dal suo testo. Di conseguenza ognuno dei fatti narrati rappresenta un “*exemplum*” per l'autore-editore e per il lettore poiché corrisponde a un tratto caratteristico e significativo della storia individuale dell'editore e collettiva della casa editrice e, allo stesso tempo, è un fattore indicativo della postura e dell'identità che l'autore-editore vuole riprodurre per un suo interlocutore ideale.

³⁸⁵ P. Bordas, *L'édition est une aventure*, cit., pp. 249-250.

modo una legittimazione alla scrittura. L'atto mnemonico non è innocente, ma il suo occulto intervento ci permette di osservare l'evoluzione di una percezione ideale in tutto il suo sviluppo e in tutta la sua componente relazionale.

In Lepetit sono le diverse declinazioni editoriali del movimento femminista che rappresentano l'evoluzione della sua attività: «scacciata dalla magica enclave di Rivolta Femminile, sono piombata nella Libreria delle donne di Milano che si apriva nello stesso anno in cui nasceva La Tartaruga edizioni, il 1975, anno in cui moriva Hannah Arendt, ho scoperto in seguito»³⁸⁶. L'allontanamento da Rivolta Femminile determina una diversa interpretazione dell'impegno femminista in ambito editoriale: un rifiuto dell'ortodossia in nome di una maggiore indipendenza in termini letterari e culturali. La stratificazione dell'editoria femminista diventa principio rappresentativo di quel dominio specifico e invita a individuare le differenze nella costruzione dei cataloghi in cui si ritagliano uno spazio due poli contrapposti riconducibili ad aree geografiche differenti: «la Tartaruga faceva il suo lavoro. Si appoggiava molto al gruppo delle femministe di Milano, mentre per noi il punto di riferimento era Roma. Dal movimento aveva delle consulenze, delle idee, ma le sue decisioni le prendeva solo lei. E quindi è andata avanti»³⁸⁷. La metamorfosi da caso editoriale a nucleo narrativo illumina la formazione di un'immagine all'interno di un panorama composito, il cristallizzarsi di una scelta a cui partecipano una molteplicità di fattori che rendono conto delle differenti posizioni e del loro rapporto dinamico. In una memoria editoriale tutti questi aspetti si configurano in un sistema di rimandi verso l'esterno: il racconto si allarga in disegno nevrotico, diventa rappresentazione dello spazio di cui si possono finalmente cogliere le linee convergenti verso un unico punto di fuga. L'oppressione del tempo viene combattuta dal desiderio di emergere del sé precostituito. Gli "exempla" convogliano, da un lato, la maturazione di un'identità individuale, dall'altro, il dialogo di quest'ultima con la formazione di un immaginario collettivo applicato a un marchio.

1.h.2.2.2. Ricordi di scelte programmatiche

Se le memorie di editori o editrici partono dalla visione individuale per sovrapporsi poi al catalogo e creare un unico punto di vista assimilato all'individuo, le memorie di identità editoriali partono al contrario dal catalogo per arrivare a un'immagine del sé.

Sommaruga fa affidamento sul grado di consacrazione dei suoi autori:

I primi due libri che uscirono nella mia casa editrice furono *Canto Novo* e *Terra Vergine* di Gabriele d'Annunzio; ai quali seguì *Confessioni e Battaglie* di Giosuè Carducci. E in quattro anni il catalogo segnò i nomi dei più illustri scrittori del tempo. Mentre del Carducci pubblicai *Ça ira*, la seconda e la terza serie di *Confessioni e Battaglie* e le *Conversazioni critiche*; del D'Annunzio pubblicai l'*Intermezzo di Rime* e il *Libro delle vergini* che fu cagione del dissenso; del Guerrini pubblicai i *Brandelli* e la *Bibliografia per ridere*; del De Amicis *Alle porte d'Italia*; di Carlo Dossi *La Colonia Felice*, *Ritratti umani*, *La desinenza in A*; di Matilde Serao *Piccole Anime*, e così via. Non voglio qui trascrivere il catalogo; ma desidero far notare [...] ch'io potevo accogliere i nomi più diversi³⁸⁸.

La varietà degli autori è chiaramente connotata in senso valoriale: specifici casi editoriali si ergono a emblema della provocatoria strategia. Il canone prevale sulla bibliografia e il valore autoriale determina la selezione.

Altrettanto evidente è la composizione per "exempla" nel panorama frammentato di Bompiani. Al principio esemplare risponde il ricordo di una collana cruciale per la sua opposizione al neoidealismo crociano e per la spinta a mettere in moto «energie che tragheranno la cultura italiana su altre

³⁸⁶ L. Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, cit., pp. 68-69.

³⁸⁷ M. Caronia, *Edizioni delle donne*, in A. Ribero e F. Vigliani (a cura di), *100 titoli. Guida ragionata al femminismo degli anni Settanta*, Luciana Tufani Editrice, Ferrara, 1998, p. 319.

³⁸⁸ A. Sommaruga, *Cronaca Bizantina*, cit., p. 63.

piattaforme filosofiche, critiche, metodologiche, estetiche [...] con l'obiettivo di additare orizzonti lontani dall'idealismo»³⁸⁹. "Idee Nuove", progettata da Bompiani e diretta da Antonio Banfi, porterà a quell'apertura del pensiero filosofico italiano verso correnti internazionali «in direzione della fenomenologia, dell'esistenzialismo, del pragmatismo, della filosofia dei valori: un'operazione eclettica, interpretativa e sincretica, in fondo, con cui si rendono disponibili al discorso filosofico italiano materiali e percorsi speculativi non tra loro assimilabili, ma utili per uscire da quello che pare l'*hortus conclusus* dell'idealismo»³⁹⁰. L'operazione determinerà l'*habitus* della casa editrice e la sua futura ricezione, connotandosi a "exemplum" di quell'allargamento prospettico verso orizzonti innovativi che si configura come impronta paradigmatica della ricerca culturale di Bompiani, capace di superare i confini nazionali, in termini di pensiero e di correnti letterarie:

La guerra sta per finire. Come accade quasi ogni giorno, viene Antonio Banfi, il grande Antonio Banfi che dal '34 dirige la collana "Idee Nuove", nata col programma di far conoscere quelle correnti del pensiero filosofico contemporaneo che Benedetto Croce ha ignorato e cioè escluso. Si trattava di presentare alla cultura italiana, che pareva identificarsi e chiudersi nell'idealismo crociano e gentiliano, quelle opere e quei filosofi lasciati fuori dai confini³⁹¹.

L'idea di un'apertura a nuovi orizzonti culturali si sovrappone al sé di Bompiani: l'allontanamento dalla chiusura crociana e la scoperta dell'America vittoriniana diventano emblematiche figurazioni di un'indipendenza editoriale, massime rappresentazioni del ruolo sociale di un catalogo.

Alla stregua di Bompiani anche Hubert Nyssen si serve del valore di "exemplum" per tracciare elementi di riconoscibilità del proprio passato. Nel quadro polisistemico disegnato da Itamar Even-Zohar³⁹², la sua Actes Sud ha giocato «un rôle actif dans l'introduction des littératures semi-périphériques et périphériques en France dans les années 1980» ed è, altresì, la prima casa editrice francese a pubblicare opere «de certaines langues périphériques comme le suédois et l'hébreu»³⁹³. La posizione periferica rispetto al mercato editoriale e la necessità di acquisire capitale simbolico spingono l'editore a una ricerca oltre i confini della letteratura francofona nel tentativo di «créer une maison d'édition en province sans faire de la littérature régionaliste à la faveur de son idéal européen et de son capital social spécifique»³⁹⁴. La specificità di Actes Sud all'inizio è denotata da una grande diversificazione linguistica dove nessuna lingua ha una posizione egemone³⁹⁵. In questa composizione del catalogo si ravvisa la specializzazione della casa editrice, riflesso diretto della posizione del suo fondatore che ne declina il carattere più significativo nei suoi *Carnets*:

J'ai pourquoi j'ai longtemps ressenti l'Europe [...] comme le lieu d'une frustration. Après tout, se fut-elle faite, cette Europe, les miens seraient peut-être morts un peu plus vieux, un peu moins tristes. Alors j'ai décidé, un beau matin, de me la faire, cette Europe qu'on ne me faisait pas. Et, dans cette maison décentralisée (comme on dit avec si peu d'élégance), je me suis mis à accueillir des textes allemands, scandinaves, italiens, espagnols, russes, grecs, autrichiens, belges, d'autres encore. Et aujourd'hui elle est là, sensible, vivante et vraie, mon Europe communautaire: dans ces livres publiées, dans ces textes dans ces pages qui m'emmènent aux quatre vents, dans cette ineffable communion du regard et de la mémoire³⁹⁶.

³⁸⁹ Ivi, p. 134.

³⁹⁰ Ivi, p. 135.

³⁹¹ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 123.

³⁹² I. Even-Zohar, *Polysystem studies*, cit.

³⁹³ G. Sapiro – A. Bokobza, *Le principaux éditeurs de littérature étrangère en français*, in G. Sapiro (ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, CNRS éditions, Paris, Nouvelle édition [en ligne], 2016, p. 172.

³⁹⁴ G. Sapiro, *Les collections de littérature étrangère*, in Ivi, p. 224.

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ H. Nyssen, *L'éditeur et son double*, cit., p. 18.

Dialogo tra l'aspirazione comunitaria dell'editore, espressione di una sua precedente traiettoria, e percezione di quel catalogo stratificato in senso linguistico, la diversificazione di letterature straniere nella biblioteca ideale di Actes Sud diventa una costellazione unitaria e unificante, emblema specifico di una visione, esponente in forma finita di un punto di vista maturato nel tempo. Il concetto di sviluppo e l'idea di soglia partecipano allo stesso processo formativo: i passaggi corrono verso un unico punto da cui l'editore, infine, plasma la realtà attraverso lo sguardo.

Cassini, dal canto suo, coniuga esplicitamente i due principi formali: la ricostruzione del contesto e la riduzione a esempio. Nel cambiamento segnato dall'evoluzione dell'intrattenimento e dell'informazione con il «duopolio televisivo Rai-Mediaset»³⁹⁷ e con la crisi «di marchi-faro come Feltrinelli, Einaudi, Editori Riuniti» e la trasfigurazione materiale «di un processo di concentrazione» con «l'acquisizione di Einaudi (forse l'editore indipendente per antonomasia) da parte di Mondadori»³⁹⁸, il fondatore di minimum fax disegna il panorama in cui nasce la sua casa e l'ambito in cui matura la sua scelta, individuando il polo di riferimento e il momento storico-sociale. L'autoproclamazione della propria indipendenza nasce in questo quadro e riporta così l'idea di un processo in fieri in cui il caso editoriale vede progressivamente definire i suoi confini fino a conformarsi in nucleo narrativo. Non sono passaggi astratti: il quadro contestuale si configura come il terreno di incontro con il lettore a cui si rivolge; la coscienza discorsiva riflette una posizione e lo specifico caso mostra in che modo si è realizzata quella posizione. È in questa progressiva assimilazione del contesto alla ricezione e di quest'ultima al punto di vista che si innesta il caso Carver, figura del successo della piccola casa romana sul sistema delle concentrazioni societarie. La narrazione della contesa sull'autore statunitense con Einaudi, che, pur non essendo nominata, è evocata dalla competenza extratestuale del "lettore-esperto" a cui l'editore si rivolge, si fa ad un tempo aneddotica e dettagliata. La ricostruzione è affidata al frammento personale. Più che il caso oggettivo è la percezione privata a emergere: la capacità di rappresentare il successo diventa figura del ruolo dell'editore, della sua responsabilità e della sua capacità di raccogliersi in una biblioteca ideale.

Il maggior contributo degli "exempla" editoriali è il procedimento di *reductio ad unum*. L'esempio acquista tratti emblematici, immediatamente riconoscibili dal pubblico che è in grado di percepire i riferimenti extratestuali. Sono aspetti sospesi tra il conosciuto e le poche aggiunte sconosciute. Il prevalere della componente nota racchiude un elemento significativo: il lettore del passato e il lettore della memoria editoriale devono dialogare per comprendere la volontà autoriale. La riduzione della complessità e della multiformità di relazioni all'unicità della figura ideale conferma la forza creativa delle lacune mnemoniche che non tentano un recupero dei processi sotterranei ma si affidano alle immediate esigenze espressive e comunicative. Se la ricostruzione del contesto di ogni caso editoriale corrisponde a quel patto sociale tra autore-editore e lettore necessario alla comprensione, il processo di *reductio ad unum*, che si realizza nella metamorfosi da caso a nucleo narrativo, si configura come il principio dialogico dell'identità editoriale che racchiude in pochi tratti condivisi la manifestazione narrativa del sé.

1.h.3. Oltre i confini del testo: è un profilo editoriale?

Anima sotterranea e ultima ordalia dell'autore, la relazione dialettica con il pubblico, che appare a sua volta coinvolto in un processo *in fieri*, stratificato e composito, rivela la dimensione più recondita e profonda delle scritture autobiografiche degli editori-autori. Prive, volontariamente o involontariamente, di forza documentaria, esse si rivolgono a uno spazio ristretto di interlocutori disposti ad accettarne il patto mendace o incompleto di veridicità. Nelle memorie editoriali non si trova un'esigenza testimoniale, ma un disegno che conferma un'illusione e che consolida un rapporto

³⁹⁷ M. Cassini, *Refusi*, cit., p. 46.

³⁹⁸ Ivi, p. 47.

di complicità tra l'autore-editore e quei lettori che ne hanno determinato la percezione attuale. L'*illusio* su cui si fonda il valore ricettivo dell'autore-editore coinvolge l'intera sfera produttiva. Le scelte autoriali assorbono e rielaborano quelle editoriali e il lettore è il primo fondatore dei principi su cui quell'illusione si basa.

Mentre un autore si rivolge «à ceux qui sont disposés à reconnaître tous les supports visibles de la foi littéraire»³⁹⁹, l'autore-editore insisterà sugli «attributs mythiques» che contraddistinguono l'universo editoriale. Dall'idea di «grande maison», al concetto legittimante di «“salon ovale” ou [di] “comité”», fino alle evocative «incarnations temporelles», elementi linguistici trasportano nel testo una componente valoriale che trascende il significante e apre al lettore nuove sfere semantiche extratestuali e precedentemente assimilate dalla memoria collettiva: «personnes et prénoms familiers [...] tutoiement sélectif, tics et trucs en usage dans les interactions toujours subtilement hiérarchiques de ce que les proches eux-mêmes appellent “la cour”»⁴⁰⁰.

Ogni memoria editoriale, inoltre, riscopre gli interstizi tra la storia e le possibilità narrative che gli sono concesse, servendosi della prima per sfruttare maggiormente la fertilità delle seconde. Percorsi paralleli che si incontrano nel dialogo abissale qui «s'ouvre soudain entre l'apparence à distance et la réalité en vue rapprochée du réel ordinaire et les engouements fétichistes de l'*illusio*, attachée à des riens»⁴⁰¹, come la proclamata chiarezza e il reclamato impegno di Barbera, la provocatoria sovversione dell'ordine sommarughiana, i numi tutelari di Bompiani, la spregiudicatezza del sostegno ai surrealisti di Corti, l'Europa privata del catalogo di Nyssen: tratti indelebili dei confini di un fantasma che della realtà conserva solo un apparente simulacro. Gli editori

connaissent assez bien le jeu pour être capables de jouer le double jeu, pour eux-mêmes autant que pour les autres, et de produire des simulations ou des simulacres plus ou moins réussis de l'avant-gardisme avec l'assurance de trouver la complicité, donc la reconnaissance, d'éditeurs, de critiques et d'amateurs qui seront d'autant plus inclinés à l'*alldoxia* que, formés dans la “tradition de la modernité”, ils voudront agir à tout prix en découvreurs capables d'éviter les erreurs des conservatismes du passé⁴⁰².

La conoscenza degli editori del campo letterario ed editoriale è troppo profonda per elevare i ricordi a documento. La prospettiva della memoria è a sua volta troppo distante per non intravedere il suo oscuro artificio che tiene conto in particolare di come

les processus de réception ne sont pas extérieurs à l'histoire de la production littéraire. Premièrement, la réception d'une œuvre a des effets non seulement sur sa signification sociale, mais aussi sur sa position dans la hiérarchie des biens symboliques, qu'il s'agisse de sa réception critique ou de sa diffusion en librairie [...]. Deuxièmement, de son vivant, elle a souvent des effets sur l'auteur-e lui-ou elle-même, qui peut être amenée à infléchir ou à ajuster son "projet créateur" en fonction des réactions et des attentes suscitées par cette réception⁴⁰³.

Se la ricezione partecipa a pieno titolo allo sviluppo della produzione letteraria, allora ogni elemento inserito all'interno della memoria editoriale fagocita, rielabora e illustra i fenomeni e i meccanismi del processo ricettivo: l'inserimento del caso Gramsci in relazione alla crisi ungherese, l'*Americana*, l'investimento sui surrealisti, la prima pubblicazione mondiale di *Lolita* di Nabokov da parte di Girodias, il successo nelle trattative con Carver, la pubblicazione delle *Tre ghinee* di Virginia Woolf come manifesto programmatico di una casa editrice femminista non avranno mai la neutralità dell'elemento documentario, ma si mostreranno come il risultato di una lotta costante tra i momenti

³⁹⁹ P. Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit., p. 4.

⁴⁰⁰ Ibidem.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Ivi, p. 20.

⁴⁰³ G. Sapiro, *Sociologie de la littérature*, cit., p. 6.

della storia editoriale che non affiorano sulla superficie dei ricordi e quelli che hanno dimostrato una forza consacrante sufficiente per essere esponenti delegati dell'identità dell'autore-editore.

Si potrà, dunque, riconoscere il ruolo partecipativo del lettore alla conformazione dell'identità privata e pubblica dell'editore-autore e, allo stesso tempo, alla definizione dell'unico sé riconosciuto come capace di restituire una propria riconoscibile immagine, il sé narrativo, nucleo in cui si concentrano le forze contrastanti dello spazio sociale:

Il produttore del *valore dell'opera d'arte* non è l'artista ma il campo di produzione in quanto universo di credenza che produce il valore dell'opera d'arte come feticcio producendo la credenza nel potere creatore dell'artista. Dato che l'opera d'arte esiste in quanto oggetto simbolico dotato di valore solo se è conosciuta e riconosciuta, ovvero socialmente istituita come opera d'arte da spettatori dotati della disposizione e della competenza estetica necessarie per conoscerla e riconoscerla in quanto tale, la scienza delle opere ha per oggetto non soltanto la produzione materiale dell'opera ma anche la produzione del valore dell'opera o, il che è lo stesso, della credenza nel valore dell'opera⁴⁰⁴.

Alla luce di una simile impostazione, la “memorialistica editoriale” permette di indagare un'immagine ricostruita che è espressione di un punto di vista mobile all'interno del campo. Ci consente, in altre parole, di affrontare la storia dell'editoria e l'evoluzione della professione di editore con la consapevolezza che le figure fisiche, persone biologiche, individuate e individuabili, che ne hanno consentito lo sviluppo, hanno con quest'ultimo un rapporto controverso, contraddittorio e conflittuale, ma, in ogni caso, intimo e costantemente implicato nello schizofrenico flusso associativo e dissociativo tra pubblico e privato. La memoria editoriale permette di approfondire, infine, il controverso connubio tra il reale e una sua rappresentazione discorsivo-narrativa, tra il passato storico e la sua concrezione in un immaginario contemporaneamente individuale e collettivo.

⁴⁰⁴ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 305.

2. La traiettoria di un autore-editore e della sua casa editrice: Calasso e Adelphi⁴⁰⁵

Roberto Calasso è un caso emblematico ed eccezionale di autore-editore.

Emblematico perché la sua persona racchiude la figura di un autore e di un editore che hanno raggiunto un pari grado di consacrazione all'interno dei rispettivi campi di riferimento: quello letterario e quello editoriale. Con la sua prolifica attività di scrittore, infatti, ha ottenuto un riconoscimento nazionale e internazionale testimoniato dalla partecipazione a premi letterari, dalle traduzioni dei suoi libri, dal successo di vendite e dalla risposta della critica. Allo stesso tempo, già a partire dal 1971 ha acquisito una posizione di grande rilievo presso Adelphi, consolidata negli ultimi due decenni del Novecento e istituzionalizzata prima con la nomina a presidente e poi con l'acquisto di circa il 70% delle azioni della casa editrice nel 2015. Si può dire che in Calasso si realizza una perfetta sovrapposizione tra la funzione autoriale e quella editoriale.

Ma l'autore-editore di Adelphi è anche un caso eccezionale perché nelle sue memorie editoriali emergono in modo preponderante i tratti di una postura letteraria. La sua visione della letteratura e la sua interpretazione della scrittura, di cui ha dato ampia prova negli scritti di impronta più saggistica, caratterizzano quei testi che possono essere ricondotti alla dimensione calassiana della "memorialistica editoriale". Sembra che Calasso tenda, ai fini della sua autorappresentazione di editore, a perseguire con più insistenza un progetto d'autore.

Una simile congiunzione tra esemplare ed eccezionale giustifica la scelta di Calasso in quanto autore-editore da analizzare in modo approfondito. L'indagine della sua memoria editoriale ci permette di comprendere, infatti, in che modo le scelte estetiche e formali contribuiscano a dare un disegno preciso e preconstituito degli eventi storici.

Nella prima fase di studio cercheremo, quindi, di tracciare la traiettoria di Calasso autore e, al contempo, quella di Adelphi concentrandoci sulle fasi che precedono la scrittura memorialistica. Successivamente, indagheremo le modalità attraverso le quali l'autore-editore proietta la propria poetica e la propria concezione della scrittura sulla sua memoria editoriale. Infine, approfondiremo il rapporto tra la rappresentazione mnemonica, la storia di Adelphi e la storia dell'editoria italiana a cui la casa editrice milanese ha partecipato in modo decisivo.

In questo quadro di indagine occorre tener presente la suddivisione nei quattro momenti progressivi che contraddistinguono la scrittura di una memoria editoriale.

Il primo è quello che precede l'evento editoriale recuperato dall'autore: lo stato del campo prima della fondazione di Adelphi, la conoscenza o meno di un autore o di un libro da parte del pubblico italiano, la presenza di quel libro o di quell'autore sul mercato, il rifiuto di quel libro da parte di un'altra casa editrice prima che attiri l'attenzione della casa milanese, la diffusione più o meno ampia di una specifica letteratura prima che diventi un investimento del catalogo adelphiano.

Un secondo momento è relativo al caso specifico: la pubblicazione di un autore e di un libro con tutte le ragioni che ne hanno permesso la realizzazione, il suo percorso, potremmo dire, dal testo al prodotto culturale e il dibattito delle idee che vi ruota intorno. Qui si dedicherà spazio all'influenza esercitata dalle strategie adelphiane sull'evoluzione dell'editoria.

Il terzo momento affronta la ricezione sul lungo periodo: come la casa editrice, la centralità di un autore o di un'opera si cristallizzano nella percezione del lettore. In che modo, dunque, si crea e si produce un immaginario adelphiano. In questo caso, in virtù della mancanza di dati quantitativi

⁴⁰⁵ Mentre lavoravo alla mia tesi di dottorato, Anna Ferrando ha portato avanti un'indagine attenta, scrupolosa e approfondita sulla storia di Adelphi e sulle sue origini lungo un arco temporale che va dal 1938 al 1994: è stato per me molto utile confrontarmi con il suo approccio, per quanto il suo lavoro definitivo sia uscito quando la tesi era già stata consegnata in forma definitiva. Cfr. A. Ferrando, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1947-1994)*, Carocci, Roma, 2023.

consistenti per tutti i volumi di Adelphi⁴⁰⁶, si è seguito un duplice sistema di analisi. Dove è stato possibile trovare dati quantitativi rilevanti, come la tiratura iniziale di un libro, la ristampa o la riedizione di determinati volumi, abbiamo fatto ricorso a questi dati per individuare la risposta da parte del pubblico⁴⁰⁷. Per completare queste informazioni frammentarie e non sempre esaustive ci siamo affidati a un'analisi di tipo qualitativo: abbiamo, quindi, in primo luogo, analizzato le recensioni apparse su quotidiani a tiratura nazionale⁴⁰⁸; successivamente, abbiamo preso in considerazione i giudizi che altri intellettuali, critici e soprattutto esperti del mercato editoriale hanno espresso sui libri, sugli autori e sui consulenti Adelphi, nonché sulla casa editrice in generale⁴⁰⁹; infine, abbiamo osservato l'andamento dei premi letterari, a quali autori e consulenti adelphiani è stato riconosciuto un premio⁴¹⁰.

L'ultimo momento da considerare nell'analisi della memoria editoriale è quello della scrittura: quando cioè Calasso raccoglie le istanze provenienti dalle fasi precedenti per disegnare la sua fisionomia della casa editrice. Qui lo sviluppo di una competenza autoriale e l'identità individuale dialogano con il percorso professionale e l'immaginario collettivo intorno alla casa editrice: la storia precedentemente analizzata diventa così vera e propria narrazione autobiografica. L'ultimo passaggio, la scrittura della memoria, sarà affrontato, per la sua rilevanza nella nostra ricerca, nei due capitoli successivi, il terzo e il quarto.

2.a. L'enigma della letteratura assoluta: la produzione di Calasso dai risvolti dei libri Adelphi all'Opera in undici volumi

Il percorso letterario di Calasso si presenta ampio e variegato, senza perdere però un senso di profonda unità, suggerito in più occasioni da una struttura complessiva e ricca di riferimenti da un libro all'altro che l'autore dà alla sua produzione scritta. Un filone importante della scrittura

⁴⁰⁶ La casa editrice non mi ha permesso di accedere al suo archivio nonostante le reiterate richieste. Alcune delle informazioni relative ai volumi sono state reperibili, dunque, attraverso fonti indirette: altri archivi che hanno una documentazione relativa ad Adelphi, i dati relativi ai prezzi pubblicati in volantini commerciali, le ristampe dei volumi ricostruibili attraverso la ricerca bibliografica e lo studio dei paratesti delle singole edizioni che portano il numero di riferimento e la data di stampa, il numero di autori e libri pubblicati in catalogo divisi per anno, per letteratura e lingua d'origine.

⁴⁰⁷ Un volume ristampato più volte nello stesso anno o nel giro di pochi anni aiuta a comprendere il successo di vendite e a fare inferenze anche con le tirature iniziali previste dalla casa. Per alcuni volumi si conosce la tiratura iniziale grazie alla documentazione presente nell'Archivio Erich Linder presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Lo studio incrociato di questi due dati individua quale libro ha avuto maggiore o minor successo.

⁴⁰⁸ Le recensioni sono senz'altro uno strumento di indagine ambiguo. Il loro fine è quello di informare il lettore: un simile scopo, soprattutto in un periodo, dagli anni Settanta in poi, in cui il mercato librario denota una grande crescita dei titoli pubblicati, influenza sia la scelta dei volumi, sia il modo in cui il recensore decide di parlare di un certo libro. Ci siamo, però, soffermati sul numero di recensioni apparse sui quotidiani nazionali, sugli autori delle recensioni, più o meno riconosciuti dal pubblico, e sugli aspetti che ogni recensione sottolinea rispetto alla casa editrice: questi tre elementi incrociati possono dare un'idea di quella che era la percezione di Adelphi in un certo periodo e all'interno di una certa fascia di pubblico.

⁴⁰⁹ Molti di questi giudizi sono stati reperibili oltre che negli interventi pubblici presenti su giornali e riviste, in lettere private reperite nei vari fondi d'archivio consultati.

⁴¹⁰ Sebbene il sistema dei premi sia tanto ambiguo quanto una recensione, è uno strumento che ci permette di fare alcune considerazioni sull'affermazione di un autore in un pubblico più o meno ampio e sul riconoscimento nazionale di un libro da affiancare eventualmente ai dati relativi alle vendite.

saggistico-romanzesca dell'intellettuale fiorentino è stato indagato in modo approfondito e mirato da Elena Sbrojavacca⁴¹¹. Ci proponiamo, qui, pertanto, non di analizzare nel dettaglio le opere e il pensiero di Calasso ma di delineare la traiettoria dell'autore al fine di rendere conto di quegli aspetti della scrittura calassiana che partecipano significativamente alle sue memorie editoriali.

La provenienza da un ambiente intellettuale dove editoria e università sono in stretta sinergia, quello a cui appartenevano il nonno Ernesto Codignola e il padre, è un primo fondamentale dato per osservare lo sviluppo di un modo di pensare e di una poetica espressiva nell'editore-autore fiorentino. Queste sono le fondamenta di un percorso che appare fin da subito elitario come testimonia la formazione del giovane Calasso. In un periodo in cui, in Italia, l'accesso alle università era ancora una prerogativa delle classi più agiate e non era permesso ai diplomati degli Istituti tecnici ma solo a quelli liceali⁴¹², il futuro presidente di Adelphi frequenta il liceo classico per iscriversi poi all'università a Roma. Appartiene quindi a un ambiente che sembra indirizzarlo materialmente verso un ruolo centrale nel campo intellettuale. Tuttavia, rispetto all'impostazione allora prevalente non solo all'interno dell'ambiente familiare ma in generale nello spazio culturale italiano, di un connubio tra accademia e universo editoriale⁴¹³, Calasso sembra compiere una scelta in netta contrapposizione: all'incontro tra i due mondi, università ed editoria, preferisce, invece, dedicarsi esclusivamente al secondo.

Una decisione in controtendenza con la posizione allora dominante e dovuta molto probabilmente all'incontro con Roberto Bazlen. Quest'ultimo era un intellettuale *sui generis*: oltre a non essere certo un accademico, si era dedicato varie volte a lavori saltuari; non si era, inoltre, mai legato a una scuola di pensiero, aveva anzi evitato in più occasioni collaborazioni programmatiche⁴¹⁴; infine, i suoi progetti editoriali erano stati quasi sempre frammentari, di breve durata e molto spesso non avevano neanche visto la luce⁴¹⁵.

Se si confronta la visione e la posizione di Bazlen nel campo intellettuale con quella di Ernesto Codignola, si può facilmente riconoscere come l'incontro con l'intellettuale triestino abbia rappresentato una svolta non soltanto nella carriera editoriale scelta da Calasso a discapito di quella accademica, ma anche per lo sviluppo dei suoi interessi letterari e delle sue future strategie di scrittura

⁴¹¹ E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Feltrinelli, Milano, 2021.

⁴¹² Cfr. Ai diplomati degli istituti tecnici verrà concessa una prima possibilità di iscriversi solo ad alcune facoltà universitarie nel 1961: legge n. 685, 21 luglio 1961, "Ammissione dei diplomati degli Istituti tecnici alle Facoltà universitarie". La liberalizzazione dell'accesso all'università in Italia troverà una sua più compiuta realizzazione soltanto nel 1969 con la cosiddetta "Legge Codignola": Legge n. 910, 11 dicembre 1969, "Provvedimenti urgenti per l'Università".

⁴¹³ Cfr. Per comprendere il connubio tra accademia ed editoria di quegli anni si possono citare, oltre al gruppo di intellettuali che orbitava intorno alla Nuova Italia, tutti gli studiosi e i professori che collaboravano attivamente con case editrici come Einaudi e Laterza o figure come Giacomo Debenedetti che lavorava per Il Saggiatore e cercava allo stesso tempo di portare avanti una carriera accademica. In altre parole, in quel periodo, molti influenti intellettuali facevano combaciare aspirazioni universitarie con compiti editoriali.

⁴¹⁴ Cfr. la lettera di Bazlen a Montale quando quest'ultimo gli chiede di collaborare a una rivista che stava per fondare: «Siete diventati matti di volermi far collaborare a una rivista? Io sono una persona per bene che passa quasi tutto il suo tempo a letto, fumando e leggendo, e che esce ogni tanto per far qualche visita o per andare al cinematografo. Per di più manco completamente di spirito messianico divulgativo, e non ho mai inteso nessun bisogno di partecipare agli altri le mie idee, tanto meno a lettori di riviste». Lettera di Roberto Bazlen a Eugenio Montale, 16 novembre 1925, in R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 363.

⁴¹⁵ Per un'analisi di tutti i progetti editoriali bazleniani prima della fondazione di Adelphi si veda l'accurato e ben documentato studio di V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma, 2013.

in qualità di critico e di autore. Agli orizzonti filosofici derivati dall'allora dilagante idealismo crociano della casa editrice del nonno si sostituiscono presto, sotto l'influenza bazleniana, le suggestioni estetiche degli studi di Mario Praz e l'interesse per Thomas Browne. La vicinanza di Bazlen e Praz porta Calasso ad affidare un primato assoluto allo stile e al linguaggio come scopi ultimi della letteratura, in un momento in cui, però, la critica letteraria conferisce ancora un ruolo di primo piano al concetto di "impegno"⁴¹⁶. A quest'ultimo, dunque, Calasso predilige l'idea di "assolutezza" della letteratura, depurando la scrittura da implicazioni estranee al suo spazio di azione che l'editore riconduce invece a un orizzonte puramente formale. Quella calassiana, però, è una postura marginale rispetto al panorama di allora: se, dunque, era partito da una posizione che sembrava destinata a essere dominante, come indica la nascita in un contesto intellettuale-accademico e la formazione di alto livello in un periodo in cui quest'ultima non era garantita alla maggior parte della popolazione, le sue scelte estetiche e culturali nonché il legame con *outsider* come Bazlen lo portano ad assumere una postura in qualche modo "avanguardistica", se con questo termine intendiamo un punto di vista di netta opposizione alle idee dominanti. Punto di vista che si esplicita nell'accostamento agli autori del modernismo austriaco di inizio Novecento, nella rivendicazione di un'indipendenza dell'arte, nella riscoperta di una letteratura religiosa, non solo occidentale ma anche orientale, ancora troppo lontana dall'essere indagata in modo esteso in Italia. Aspetti che si ritrovano ben presto esplicitati nel primo libro curato dal giovane consulente adelphiano nel 1966: *Il racconto del Pellegrino* di Sant'Ignazio da Loyola. La scelta del volume è dovuta al fatto che esso rappresenta «non solamente [un] documento storico e devozionale, ma [anche un] capolavoro della letteratura autobiografica»⁴¹⁷. Il valore documentario è esaltato dalla qualità estetica e formale: è la capacità evocativa e simbolica del racconto a renderlo un importante documento storico e non viceversa.

Gli elementi che si delineano nell'occasionalità dei risvolti, scritti dall'intellettuale fiorentino nei suoi primi anni adelphiani, trovano un ampio e organico sviluppo nei saggi che Calasso inserisce negli apparati paratestuali dei volumi pubblicati da Adelphi: emblematici in questo senso *Monologo fatale*, il lungo saggio inserito a postfazione dell'*Ecce homo* di Nietzsche uscito nella "Biblioteca Adelphi" nel 1969, tradotto dallo stesso Calasso, e *Una muraglia cinese* che accompagna il volume *Detti e contraddetti* di Karl Kraus pubblicato dalla casa milanese nel 1972. In entrambi i casi, si avverte l'esigenza di allontanamento da un'analisi complessiva e lineare che si traduce in una sovrapposizione quasi perfetta tra le opere dei due autori e l'analisi critica del loro editore: se nei libri del filosofo tedesco e dello scrittore austriaco è negato il commento ravvicinato e completo del reale, in favore di un pensiero frammentario, digressivo e aforistico anche l'analisi di quel pensiero non può che essere stratificata, sussultoria e particellare. Una tendenza alla divagazione che si ritroverà anche nel primo libro dell'intellettuale fiorentino che si presenta significativamente sotto forma di romanzo: *L'impuro folle*. La digressione dialoga con un universo romanzesco che ha le sue fondamenta su una figura e su un libro reali: *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber, a sua volta pubblicato da Adelphi con una prefazione di Calasso. La trasfigurazione della realtà in letteratura per il viatico di personalità reali sarà un tratto ricorrente della successiva scrittura dell'autore-editore.

⁴¹⁶ A titolo esplicativo, e non esaustivo, sulla centralità del concetto di "impegno" in letteratura in quel periodo si possono citare alcune importanti iniziative di allora. Nel 1959 Calvino e Vittorini fondano «Il menabò di letteratura», rivista destinata a occupare un posto di rilievo nel panorama letterario italiano. Il secondo numero della rivista ospita un articolo di Calvino che illustra l'orientamento complessivo della sua critica volta a sostenere la nascita di una «letteratura della coscienza», Calvino (1995). Nel 1961, inoltre, sempre Calvino formulerà, come vedremo, la proposta di una "collana di ricerca morale" che denota chiaramente l'impegno etico e civico dello scrittore ligure. Nel 1962 nascerà poi la rivista «Quaderni piacentini», sul cui primo numero vengono dichiarate le intenzioni dei fondatori: «studiare i problemi locali di fondo» e dare vita a «un foglio di battaglia» che ospiti «opinioni [...] impegnate, vive, serie».

⁴¹⁷ Risvolto a Ignazio da Loyola, *Il racconto del Pellegrino. Autobiografia di sant'Ignazio di Loyola*, Adelphi, Milano, 1966.

Certo è che, nello stesso periodo in cui Calasso dà avvio alla sua produzione letteraria, diventa sempre più influente il suo ruolo in Adelphi: in un primo momento deputato esclusivamente alla scrittura dei risvolti, la sua partecipazione alle attività della casa si fa presto più intensa come dimostra la corrispondenza tra Adelphi e l'agenzia letteraria internazionale a partire dai primi anni '70, dove sempre più frequentemente è Calasso il punto di riferimento per le trattative sull'acquisizione e la vendita dei diritti d'autore. In quegli anni, proprio in virtù del ruolo di primo piano ormai assunto, si intensificano gli scontri dell'editore fiorentino con altri intellettuali del periodo: sono dibattiti, soprattutto quelli con einaudiani del calibro di Cases, Fortini e Bollati, che segneranno profondamente la postura dell'autore.

In questo senso, emblematico è il confronto tra le scelte di Cesare Cases per la sua attività critica e le posizioni assunte invece da Calasso. Il profilo intellettuale del critico milanese, classe 1920, che ha iniziato la sua carriera universitaria sul finire degli anni '50 e che otterrà la cattedra a Pavia nel 1967, «sembra modellato sulle pagine di *Storia e coscienza di classe*»⁴¹⁸. All'inizio degli anni Sessanta, Cases non viene meno alle sue posizioni di impegno ideologico e politico declinandole, però, in termini nuovi più in linea con le mutate circostanze storiche: «guardando all'esperienza della nuova sinistra americana, occorre dare vita a nuove organizzazioni politiche molto diverse dai vecchi apparati di partito, per contrastare efficacemente l'organizzazione sociale suicida del capitalismo, che “si può riprodurre solo attraverso la distruzione e l'autodistruzione”»⁴¹⁹. Queste posizioni trovano una propria «comunità di riferimento» nei «Quaderni piacentini» con cui inizierà a collaborare nel 1964 e dove usciranno oltre a suoi scritti di carattere politico anche le sue traduzioni di Brecht⁴²⁰. Dalle pagine dei «Quaderni piacentini» difenderà le proprie posizioni nello scontro ideologico con Calasso che invece risponderà dalle colonne dei quotidiani. Sono «L'Espresso» e «Il Corriere della Sera» ad accogliere non solo le repliche dell'allora direttore editoriale adelphiano, ma anche la sua visione nel dibattito delle idee e sulla cultura italiana. Già questa scelta è significativa.

L'idiosincrasia verso la prospettiva delle riviste è stata espressa in più occasioni da Calasso che vi avverte due aspetti fondamentali da condannare: da un lato, una certa dose di “ottusità”, una chiusura in una rigidità accademica e universitaria che appesantisce l'orizzonte letterario e critico, almeno nella sua dimensione più creativa e di maggior livello, condannandolo dentro schemi prestabiliti che ne limitano l'autonomia; dall'altra, la dipendenza delle riviste da quell'orizzonte politico-ideologico che rappresenterà in ogni caso uno dei principali bersagli dell'accusa di Calasso alla limitatezza dell'orizzonte culturale italiano degli anni Sessanta. La visione del direttore editoriale adelphiano si esplicita con chiarezza nell'analisi del «Politecnico» di Vittorini, apparsa sul «Corriere della sera» nel 1975. Qui si avvertono non solo una presa di posizione ben precisa in favore della ricerca di un nuovo fronte per lo studio della letteratura, libera dalla duplice pesantezza ideologica e accademica, ma anche la propensione verso il dinamismo frenetico dei giornali, con un certo favore dichiarato per la loro forza comunicativa e informativa perfettamente inserita nel contesto di quegli anni, quando la stampa periodica si adatta alle potenzialità del nuovo pubblico, rispondendo alle strategie differenti che il marketing offre. A titolo di esempio si può citare il caso dell'«Espresso», che dal «1974 adotta il formato ridotto in carta patinata, con copertine costantemente provocanti e moltissima pubblicità di beni di lusso, passando in tal modo, in pochi mesi, dalle 150.000 alle 300.000 copie settimanali»⁴²¹.

Nella polarizzazione che si viene creando tra rivista e giornale, Calasso ripercorrerà gli anni del «Politecnico» vittoriniano trasportando quel momento storico, in un meccanismo di riappropriazione tipico della sua critica culturale, a metà degli anni '70. Il primo elemento che emerge immediatamente è un'esigenza distintiva: «Il Politecnico» «non è una rivista ma un *giornale* di cultura, di un tipo che oggi *non* abbiamo e ameremmo avere. Detto questo si è detta forse la trovata più felice e ineguagliata

⁴¹⁸ M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano*, cit., p. 91. Per la traiettoria di Cesare Cases si veda Ivi, pp. 91-93.

⁴¹⁹ Id., «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. LXV.

⁴²⁰ Ivi, p. LXVI.

⁴²¹ E. Zinato, *Editoria e critica*, cit., p. 81.

del «Politecnico». Non solo non è «La Ronda» né «Campo di Marte» né «Letteratura», ma è «un vero e proprio giornale»⁴²². La differenza è sostanziale: nel mirino ci sono tutte le riviste che hanno partecipato al dibattito italiano e ad esse si preferisce un impianto profondamente diverso, quello del giornale appunto. Conviene approfondire il punto di vista calassiano perché al suo interno si ritrovano, ad un tempo, la visione di quegli anni di passaggio, i sotterranei motivi del successo di un'impostazione editoriale, quella adelphiana, rispetto ad un'altra, quella einaudiana in senso stretto, ideologica in senso lato, e la disamina di una contrapposizione che si avvia verso la sua definitiva soluzione, tutto racchiuso in quella dicotomia tra rivista e giornale:

con una impaginazione estremamente moderna *perché* disordinata, folto di notizie e fotografie, fino quasi a cercare la mancanza di respiro e la rovina degli occhi sui minuscoli corpi tipografici. Se in quarta pagina resta uno spazio di poche righe, si incunea a forza una scheda sul Bauhaus, dall'angolo opposto sbucano pochi versi di Solmi, mentre qualche statistica sulla FIAT e qualche insulto per Donegani concedono un breve riposo fra un invito di Vittorini a leggere Tolstoj e una orazione di Fortini su poesia e non-poesia. Nessun materiale, nessun tema è escluso perché troppo “basso” o troppo “alto”. E si passa con assoluta naturalezza dalle schede su sindacalisti americani alla traduzione di una poesia di Hölderlin; da un mazzo di notizie dal Vietnam a una presentazione di von Stroheim. [...] Mai più, per qualche decennio, una rivista italiana sarebbe riuscita a mescolare, con tanta giusta insolenza, tutti i livelli disponibili del discorso. E anche nella forma degli articoli l'anticipo è impressionante: si punta sulla notizia ricca di dati, sulla descrizione dei funzionamenti, sulla divulgazione accurata. Non si pretende di far passare per facile ciò che è difficile, ma si tenta di evitare i gerghi. Questo *taglio* del «Politecnico» è la sua grande novità, che sopravanza di molto la più modesta novità dei testi pubblicati⁴²³.

Il punto di partenza è la grafica. La “disordinata” e “affollata” impaginazione è l'elemento moderno da cui tutto discende: una certa mancanza di respiro per quella concentrazione di informazioni, dati, «minuscoli corpi tipografici» e poi ancora pubblicità, schede intrecciate a saggi e articoli scientifici. L'assenza di distinzione tra livelli culturali è il suo pregio maggiore. Riguardando al cambiamento dell'«Espresso» a cui abbiamo accennato prima, si può facilmente riconoscere la propensione di Calasso per un'impostazione più giornalistica, in cui si accostano diverse forme creative ed espressive, grafiche e tipografiche, e in cui tutto, indipendentemente dal suo aspetto, può trovare un proprio spazio. Ed è qui il secondo fattore rilevante: al lettore si sottopone un insieme complesso di elementi senza una distinzione sui criteri di “alta” e “bassa” cultura. Ecco quindi il rifiuto della componente politicizzata e la sovrapposizione spontanea di forme e livelli dell'industria culturale. Il rammarico è proprio l'assenza, dopo il «Politecnico», di una rivista in grado di attuare quella viva e fervida commistione di «livelli [...] del discorso»: sotto accusa qui il carattere monolitico di molte delle riviste che si chiudono nell'ortodossia di una sola tipologia espressiva. Conseguenza diretta dell'impostazione grafica è un'uguale modernità nella «forma degli articoli». La «divulgazione accurata» potrebbe senz'altro essere una formula adeguata a quelle riviste come «Strumenti critici» in cui Cesare Segre, in un convegno dedicato a intellettuali ed editoria del 1984, ravvisa un «livello scientifico» destinato a un pubblico ampio⁴²⁴. Calasso, invece, accorda una simile definizione di “divulgazione accurata” al solo «Politecnico» sancendo ancora una differenziazione tra un'informazione culturale e una critica accademica. Una differenza strutturale confermata dalla scelta di non «far passare per facile ciò che è difficile». In altre parole, si tratta di liberarsi dal pedante lessico universitario, senza rinunciare alla complessità dello stile.

Nel *taglio* del «Politecnico» Calasso indica, dunque, la sua concezione della critica culturale a metà degli anni Settanta, ma individua anche il proprio antagonista:

⁴²² R. Calasso, *Gli orfani del «Politecnico»*, in «Il Corriere della Sera», 5 ottobre 1975, ora in Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 280.

⁴²³ Ivi, pp. 280-281.

⁴²⁴ C. Segre, *Prefazione*, in F. Brioschi (a cura di), *Gli Anni '60: intellettuali e editoria*, cit., p. 11.

«Il Politecnico» è stato l'avanguardia dei suoi affossatori. E in questo la beffa della storia è atroce. L'ottusa cultura degli anni Cinquanta, in vista della quale «Il Politecnico» era stato affossato, in realtà si è nutrita soprattutto dei materiali che la rivista di Vittorini aveva con diligenza preparato – naturalmente dopo averne espunto ogni traccia di quella nervosità, di quella irrequietezza vitale che rendono ancora oggi così *attachant* «Il Politecnico». Ricordate? Al centro c'era la colomba di Picasso, e intorno facevano cerchio i due “veri uomini” Aragon e Éluard, surrealisti ma col senso della dignità [...] e poi Brecht [...] e poi Lukács [...] e poi Neruda, e poi García Lorca, che era così bello e aveva scritto versi per Arnoldo Foà, e poi Simone de Beauvoir, donna indipendente che andava in America e in Cina, e poi i “veri uomini” nostrani, da Guttuso a Quasimodo, e finalmente tanto *Ladri di biciclette*, e qualche sospiro per *La terra trema*, questo epos di canottiere e toraci che, per uno strano equivoco, si riteneva avesse qualcosa a che fare con le sofferenze dei pescatori siciliani... Corre un brivido per la schiena a ricostruire il paesaggio di quegli anni e si pensa con gratitudine alla sempre deprecata industria culturale, che vi avrebbe lasciato fluire, poco più tardi, salutari acque caotiche⁴²⁵.

È come se Calasso stesse tratteggiando non solo il panorama degli anni del «Politecnico», ma anche il passaggio avvenuto negli anni successivi e, forse ancora di più, il senso di quel passaggio e la sua utilità sociale. Per comprendere la visione ottimistica dell'editore fiorentino verso l'industria culturale degli anni Settanta e la sua critica, invece, alla precedente stagione intellettuale si possono assumere due figure di grande rilievo come emblema di un punto di vista opposto a quello calassiano: Cesare Cases e Pier Paolo Pasolini. Il primo già in una lettera del 1970 a Sebastiano Timpanaro aveva denunciato una crisi generale in cui aveva una grande responsabilità proprio il sistema industriale dove erano ormai costrette anche la letteratura e l'editoria:

Purtroppo è il Consiglio editoriale che, venendo meno quel minimo di unità culturale che c'era prima, diventa sempre meno utile e più contraddittorio, essendosi in pratica scisso tra un'ala politica che idealmente tende a non pubblicare nessun libro che non abbia un senso dal punto di vista politico (ciò che in teoria sarebbe giusto, ma è praticamente impossibile) e un'ala avanguardistico-commerciale, che non ha scrupoli di fronte al libro che comunque si vende, ma vuol servirsene per finanziare collane assolutamente inutili e invendibili come *La ricerca letteraria*. Data l'impossibilità, in queste condizioni, di unificare la linea della casa editrice, ciò che ne risulta è necessariamente un compromesso assai insoddisfacente⁴²⁶.

Le circostanze critiche della società e, in senso più specifico, della letteratura e della cultura erano state ribadite da Cases in altre due lettere: una del 1972 a Luciano Foà, dove il germanista riprendeva gli stessi temi e un'altra ancora a Timpanaro del 1974, in cui prendeva atto che «la rivoluzione nei paesi industriali avanzati continua a non accadere»⁴²⁷. Più o meno nello stesso periodo, anche Pier Paolo Pasolini denunciava la crisi sociale e culturale riconducendo molte delle sue cause al sistema industriale:

È questo Potere che, in realtà, non sa più cosa farsene della Letteratura. [...] Ecco che i nostri critici, ancora burbanzosi per i loro trascorsi neo-avanguardistici e sessantotteschi, sono nelle sue mani come burattini, senza nemmeno un po' di dignità. Le terze pagine di *tutti* i giornali sono il trionfo del qualunquismo: i libri di cui si parla sono scelti casualmente – come appunto dei prodotti – un po' secondo le regole del lancio industriale, un po' secondo le regole

⁴²⁵ Ivi, pp. 281-282.

⁴²⁶ Lettera di Cesare Cases a Sebastiano Timpanaro, 27 gennaio 1970, citata da M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», in C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. LXIX.

⁴²⁷ Lettera di Cesare Cases a Sebastiano Timpanaro, 16 aprile 1974, in *Ibidem*.

del sottogoverno. [...] E ciò non accade solo nei critici giovani o di mezza età, ma anche negli anziani e nei vecchi⁴²⁸.

Mentre, dunque, da più voci del panorama intellettuale si elevano le aspre critiche al sistema di produzione industriale e si descrivono con nero pessimismo le crisi in cui la società ormai sta ricadendo, Calasso, da un punto diametralmente opposto, esalta «con gratitudine [...] le salutari acque caotiche» dell'industria culturale, opponendo alle pessimistiche visioni delle sue controparti un incoraggiante ottimismo.

Andando con ordine il primo fattore dell'equazione è «l'ottusa cultura degli anni Cinquanta». Quest'ultima consiste in una serie di autori, sarcasticamente etichettati come gli esponenti dei “veri uomini”, che rappresentano la cultura fortemente politicizzata che ha contraddistinto quel periodo: da Aragon al Lukács della *Distruzione della ragione*, passando per Éluard e Brecht fino a Simone de Beauvoir, a Guttuso e Quasimodo. Il mondo descritto è quello dell'ideologia marxista, dell'idea di impegno, del binomio politica-cultura. In questo universo monolitico, predeterminato e organizzato si è disposti ad ammettere anche equivoche forzature ermeneutiche al punto che un *topos*, tipico di una dimensione individuale e della soggettività, come quello del corpo, si trasforma in un movimento collettivo in nome della lotta di classe e in difesa delle «sofferenze» di un gruppo sociale come quello «dei pescatori siciliani». Ma tra le crepe di un simile blocco unico, rigido e granitico si insinua il “salutare”, fluido e vivifico sviluppo degli eventi che assumono i caratteri salvifici della «sempre» e – in contrasto con quel senso di «gratitudine», che invece dovrebbe suscitare – “ingiustamente” «deprecata [...] industria culturale». Nel 1975, quindi, Calasso descrive il passaggio come già compiuto: il connubio tra cultura e politica si è disgregato e la nuova dimensione dell'industria culturale è un più vivo e dinamico terreno di confronto. E questo è avvertibile nel sistema di binomi che l'autore-editore compone più nello specifico sulla natura del dibattito propugnato dal «Politecnico»:

su quelle pagine [...] ritroviamo [...] anche una grande curiosità per tutto quell'*altro* che non vi avrebbe avuto pieno diritto di cittadinanza. Si parla di Kafka e di Joyce, di Schönberg e (addirittura) di Heidegger, di Nietzsche e di Freud, ma stranamente, ogni volta che si tratta di questi (e molti altri) nomi, sembra che ci sia bisogno di *giustificarli*, si sente un'esitazione, un goffo dubbio: saranno o no dalla *nostra* parte? [...] E a un livello meno vertiginoso, si sarebbe constatato che trattare di scrittori immensi nei termini puerili della buona e della cattiva causa bastava già a impedire per sempre di capirne qualcosa⁴²⁹.

La presenza di «scrittori immensi» sulle pagine della rivista vittoriniana è condotta, secondo Calasso, a un discorso politico che non è assolutamente adeguato a un'analisi delle loro opere. I mezzi dialettici in cui vengono collocati di «buona e [...] cattiva causa» appaiono tanto limitanti perché rispondono semplicemente a una circostanza storica della critica, incapace di accedere al livello più profondo dei testi. Per raggiungere questo scopo non ci si può affidare a una struttura polarizzata tra scrittori a sostegno dell'ideologia di sinistra e scrittori che invece ne minano le fondamenta:

Sono passati quasi trent'anni e il massiccio blocco della sinistra culturale italiana stenta a capire il “questo e quello” di Vittorini. Se mai un giorno ci arriverà, si spera che poi arrivi rapidamente anche al passo successivo: capire che la struttura stessa del “questo e quello” è inutilizzabile e vacua, non più un aiuto ma un incombente ostacolo. Perché “*i migliori*” di cui parlava Fortini non sono né “questo” né “quello”⁴³⁰.

⁴²⁸ P.P. Pasolini, *I giovani che scrivono*, in «Il Tempo», 3 dicembre 1973.

⁴²⁹ Ivi, pp. 283-284.

⁴³⁰ Ivi, p. 284.

Il crollo di un'impostazione politica della cultura appare nella sua inapplicabilità critica. Gli strumenti forniti dal «massiccio blocco della sinistra [...] italiana» non sono adeguati all'analisi delle opere dei più grandi autori. Non ci si può affidare al senso dell'impegno culturale, ma si può trattare di letteratura e di cultura in una prospettiva di *désengagement*, dal punto di vista interno della qualità delle opere e della loro "forma". Liberandosi dai filtri selettivi che il connubio con la politica stabilisce, si ricorre, invece, ai mezzi necessari a un'analisi più coerente delle opere letterarie in quanto tali nel caos vasto, variegato e composito che l'industria culturale sta mettendo a disposizione del lettore, in un orizzonte di pubblicazioni tanto ampio quanto indipendente da sovrastrutture ideologiche di ogni tipo.

A metà degli anni Settanta, dunque, riguardando al mercato editoriale dei decenni precedenti, Calasso tratteggia quella polarizzazione che ha contraddistinto l'editoria italiana.

Sul piano dell'industrializzazione dell'editoria e della cultura, si registra, da un lato, un movimento tendente alla disgregazione con un ampliamento esponenziale del pubblicabile e una produzione che fa registrare una crescita consistente di lettori, tirature e vendite; dall'altro lato, tuttavia, la massificazione della lettura, nuovi centri distributivi, differenti tipologie di supporto dei testi, diversi principi di funzionamento del mercato con la crescita delle campagne promozionali sembrano alla base di un'individualizzazione progressiva del concetto di cultura e lettura, segnato anche dallo spostamento dell'asse dell'attenzione verso il fruitore culturale sempre più responsabile dell'interpretazione delle opere.

Sul piano della politicizzazione dell'editoria, dopo una stagione di grande fortuna, il progressivo fallimento di un'attuabilità concreta di un reciproco contributo tra politica e cultura, così come la perdita di credibilità di alcuni riferimenti dell'ideologia collettiva sembrano condurre a una sua marginalizzazione. Relegata alla periferia del mercato editoriale, la politica perde il suo tratto di discriminare delle strategie editoriali e i filtri ideologici si confrontano sempre di più con l'accusa di limitare l'espressione più che di qualificarla. Nuovi temi politici sembrano affermarsi sulla scena, denunciando una concentrazione del dibattito sull'individuo più che su movimenti collettivi: la soggettività rivalutata diventa il baluardo di un processo di allontanamento della cultura dall'idea di funzione collettiva.

Ponendo a confronto «l'ottusa cultura degli anni Cinquanta» e le «acque caotiche» dell'industria culturale, Calasso ci restituisce quello scontro che si verifica tra le pieghe della società italiana degli anni Sessanta e ci anticipa già, proiettandoci in avanti con l'ottimismo consapevole dello sguardo retrospettivo, quale delle due forze si sarebbe affermata al centro del mercato editoriale.

Ma la costruzione di un progetto letterario complessivo, ben evidente nella sua struttura, da parte dell'allora direttore editoriale di Adelphi ha il suo atto fondativo alcuni anni dopo, nel 1983, al momento della pubblicazione della *Rovina di Kash*, primo volume di quella che l'autore stesso ha definito la sua "Opera", ovvero un insieme composito di volumi che racchiude undici titoli: *La rovina di Kash* (1983), *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), *Ka* (1996), *K.* (2002), *Il rosa Tiepolo* (2006), *La Folie Baudelaire* (2008), *L'ardore* (2010), *Il Cacciatore Celeste* (2016), *L'innominabile attuale* (2017), *Il libro di tutti i libri* (2019), *La Tavoletta dei Destini* (2020)⁴³¹.

La *Rovina di Kash* ci proietta nella concezione calassiana della letteratura, quasi a concentrare gli interventi disseminati nei saggi apparsi precedentemente nei volumi adelphiani o sulle colonne dei giornali: «attraverso la figura di Charles Maurice de Talleyrand [...] si indaga il mistero dell'epoca in

⁴³¹ Nel quadro di un progetto complessivo che desse un senso di connessione e di unicità, tutti e undici i volumi sono usciti inizialmente nella collana "Biblioteca Adelphi" per essere raccolti successivamente nella collana "gli Adelphi". Alcuni di essi, sia in virtù del loro valore nel piano autoriale di Calasso sia in considerazione del grande successo di pubblico, sono apparsi anche in altre sedi editoriali della casa editrice milanese: *Le nozze di Cadmo e Armonia* sono uscite in un'edizione fuori collana di grande pregio nel 2009 e la stessa sorte è toccata alla *Folie Baudelaire* che è apparsa in una versione di lusso, fuori collana, nel 2012.

cui la letteratura assoluta ha le sue radici»⁴³², quel periodo compreso tra la fine del XVIII secolo e gli anni ottanta del XX. Vi si trovano aspetti tematici che ritorneranno lungo tutto il corso della produzione letteraria dell'autore fiorentino come, primo fra tutti, il rapporto tra l'orizzonte sacrificale e la società o, meglio, il passaggio dal mondo ciclico fondato sulle pratiche sacrificali al mondo «della ragion di Stato, degli esperimenti sulla società, dei processi politici e delle carneficine di massa»⁴³³. Accanto ai pilastri fondativi della riflessione calassiana, nel primo volume dell'«Opera» appaiono quei principi stilistici che erano stati disseminati negli apparati paratestuali adelphiani e che accompagneranno sempre la scrittura dell'autore-editore. È Calvino a offrire un quadro immediato e preciso delle scelte formali di Calasso:

La rovina di Kasch è un libro che ama presentarsi come divagante e guidato solo dall'estro e da una curiosità insaziabile, costruito tutto di frammenti, citazioni, digressioni, aneddoti, aforismi, e tale da leggersi con una piacevolezza quasi continua⁴³⁴.

La capacità di attraversare più orizzonti spazio-temporali e concettuali assume tratti stilistici diversi presentandosi come la cifra formale di riconoscibilità della scrittura dell'autore fiorentino a cui si affianca un motivo che era già apparso nell'*Impuro folle*: l'ancoraggio della narrazione a un caleidoscopio di figure reali:

La rovina di Kash è un coro di voci, da Theodor Adorno a Simone Weil, che si inseguono l'un l'altra; sono le voci di alcune delle figure più importanti della storia moderna e contemporanea, che continueranno a risuonare attraverso tutte le opere che seguiranno⁴³⁵.

Il dialogo tra gli espedienti formali e gli orizzonti tematici del testo trova il punto di massima corrispondenza nell'idea di «leggerezza» che si afferma come unica e ultima risposta all'indomani di una stagione contraddistinta in Italia dall'estremizzazione del dibattito politico:

Talleyrand si salva perché si presenta come l'arcangelo della leggerezza su uno scenario di stragi: sia pur d'una leggerezza piuttosto programmatica, come i suoi calcoli mefistofelici, e piuttosto strascicata, come la sua gamba di vecchio diavolo zoppo. Meglio questa leggerezza che la gravità delle buone intenzioni, da sempre foriera di disastri: è il punto in cui mi sento d'andar d'accordo con Calasso⁴³⁶.

Se il volume iniziale dell'Opera è l'atto di fondazione di un orizzonte di senso letterario, *Le Nozze di Cadmo e Armonia* ne rappresentano la prima principale soglia creativa. Il tema del sacrificio risale qui l'«immenso albero della mitologia greca»⁴³⁷ dando vita, ora, non a personaggi della storia ma a divinità ed eroi dell'antica Grecia attraverso lo stesso procedimento che aveva permesso all'autore di appropriarsi delle parole e dei tratti dei protagonisti della modernità nel suo libro precedente. Importante novità stilistica è l'uso delle fonti:

i libri di mitologia classica a cui attinge per recuperare la materia narrata [...] sono dichiarati soltanto in appendice, dove si indicano pagina e riga delle citazioni. Nel corpo del testo, invece, queste sono segnalate con le sole virgolette basse; secondo Shorrock, un simile modo di riportare le fonti rende meno immediato per il lettore il rinvenimento della provenienza delle citazioni. Inoltre, vengono dichiarate soltanto le menzioni letterali dei testi classici: ciò non

⁴³² E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, cit., p. 42.

⁴³³ I. Calvino, *Roberto Calasso*, «*La Rovina di Kasch*», in Id., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, p. 1016.

⁴³⁴ Ivi, p. 1018.

⁴³⁵ E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, cit., p. 42.

⁴³⁶ I. Calvino, *Roberto Calasso*, «*La Rovina di Kasch*», cit., p. 1017.

⁴³⁷ E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, cit., p. 42

avviene per le allusioni, i richiami non puntuali, le parafrasi e gli altri tipi di fenomeni intertestuali⁴³⁸.

Alla conferma del frammento e dell'aforisma come centro organizzativo della struttura si lega un ulteriore elemento stilistico: la citazione che, tuttavia, non avverte il bisogno di dichiarare la propria fonte. In un momento in cui la citazione erudita mostra le proprie potenzialità di successo anche presso il grande pubblico, come dimostra in quegli anni l'emblematico caso del *Nome della rosa*, un rapporto libero con le fonti rivela ancora una volta la tensione narrativa di Calasso, che non si piega alle schematizzazioni del saggio, prediligendo la maggiore leggibilità del flusso continuo del racconto. E, d'altro canto, al centro della riflessione dell'autore fiorentino ritroviamo qui il mito, inteso come universo narrativo e, pertanto, legato a stretto giro al linguaggio:

Non esiste evento mitico isolato, come non esiste una parola isolata. Il mito, come il linguaggio, si dà intero in ciascuno dei suoi frammenti. Quando un mito lascia agire la ripetizione e la variante, affiora per un tratto l'ossatura del sistema, l'ordine latente⁴³⁹.

La dimensione del mito e della sua forma narrativa trasporta il lettore nel capitolo successivo dell'Opera di Calasso: *Ka* pubblicato nel 1996. Se sono rispettate le fondamenta stilistico-tematiche dei primi libri, si avverte ora, grazie alla forza straniante delle imprevedibili connessioni a cui l'autore ricorre, la volontà di rivendicare la spazialità dell'analogia come principio ordinatore del pensiero. In *Ka* il mito, sulla scorta della tradizione vedica, si sovrappone al *logos* creando quella naturale connessione che era già stata illustrata nelle *Nozze*. Ma il terzo volume si caratterizza per una duplice ed esplicita presa di posizione dell'autore: da un lato, la possibilità di connettere spazio e tempo così lontani tra loro, dal mondo moderno all'antichità greca, ai testi vedici, sostiene in modo definitivo l'analogia come aspetto strutturale della scrittura; dall'altro, soffermandosi sul fatto che la civiltà vedica si lascia «conoscere soltanto nel linguaggio e nel culto»⁴⁴⁰, Calasso ribadisce la concezione della letteratura assoluta come unica forma espressiva in grado di rappresentare il mondo.

Scelte tematiche e stilistiche ben delineate nei primi libri della sua produzione saggistico-romanzesca torneranno con costanza nei successivi volumi, assumendo declinazioni e caratterizzazioni diverse oltre ad arricchirsi di nuovi elementi, ma rinnovando sempre quella visione del mondo e della letteratura che è l'elemento di massima riconoscibilità dell'autore-editore. Il nuovo millennio si apre, infatti, all'insegna di due opere dedicate ad autori particolarmente cari all'intellettuale fiorentino: Kafka e Baudelaire. *K*, pubblicato nel 2002, costruisce una rete di richiami autocitazionali: un procedimento creativo ricorrente in Calasso che non rinuncerà a recuperare concetti e forme in libri diversi, mettendo così in atto l'analogia come metodo critico e la connessione inattesa come impulso creativo. Nella *Folie Baudelaire*, invece, il richiamo più diretto è a quella Parigi ottocentesca già vista nella *Rovina di Kash*, mentre l'intento ultimo è la creazione di quel dominio della letteratura, universo sacrale e a sé stante, in base al quale «resistere all'aggressione delle idee» è il «migliore lasciapassare per chi voglia varcare la soglia di tutta la letteratura novecentesca»⁴⁴¹. Baudelaire diventa l'archetipo della letteratura assoluta e l'asso portante del progetto di scrittura di Calasso. Intermezzo tra i due libri, *Il rosa Tiepolo* ci proietta nel mondo delle immagini, particolarmente caro all'autore per la sua forza rappresentativa e per la sua capacità di rispondere con più immediatezza della parola alle suggestioni del «demone dell'analogia»⁴⁴². L'importanza delle immagini e della loro forza evocativa sarà confermata dal ruolo di primo piano che ricoprono anche nella *Folie Baudelaire*: all'autore francese si riconosce una «potenza totemica» proprio in virtù della spazialità che la sua «caccia alle immagini» permette al pensiero. I cinque ultimi

⁴³⁸ Ivi, p. 43.

⁴³⁹ R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano, 1988, p. 158.

⁴⁴⁰ Id., *Ka*, Adelphi, Milano, 1996, p. 197.

⁴⁴¹ Id., *La Folie Baudealaire*, Adelphi, Milano, 2008, p. 244.

⁴⁴² Ivi, p. 27.

volumi dell'Opera si riappropriano dei motivi, sia formali che stilistici, ricorrenti nei primi libri rinnovando il rituale comunicativo tra l'autore e il suo lettore, sempre pronti a scambiarsi reciproci assenti di riconoscibilità. Saranno, inoltre, particolarmente rilevanti i momenti in cui Calasso opera un'esplicita sistematizzazione del suo pensiero, ricorrendo a classificazioni di concetti oltre che a definizioni ben precise di formule utilizzate in passato. La dicotomia tra analogico e digitale vedrà la sua più chiara rappresentazione nell'*Innominabile attuale* quando le due visioni si troveranno l'una di fronte all'altra, in un confronto contraddistinto da diversi esempi tratti dalla realtà contemporanea come il binomio turista-pellegrino. Qui, l'autocitazione, connessa alla digressione e al ricorso al frammento, fanno emergere una visione non solo della letteratura ma anche del suo rapporto con il mondo che ritroveremo sotto mentite spoglie nel filone della produzione di Calasso a cui è dedicato il nostro studio: le memorie editoriali.

2.b. Pre-adelphiana: l'editoria italiana all'arrivo di Adelphi

Lo sviluppo della concezione letteraria di Calasso si sovrappone, come detto, quasi completamente all'evoluzione della traiettoria di Adelphi. Bisogna, dunque, seguire parallelamente il percorso dell'autore-editore e della casa editrice per arrivare a comprendere il punto di vista di Calasso al momento della scrittura. È a questo scopo che abbiamo deciso di riservare una prima parte di analisi della storia di Adelphi alle circostanze dell'editoria italiana negli anni della fondazione della casa editrice.

2.b.1 L'editoria degli anni Sessanta

Gli anni Sessanta rappresentano una soglia storica fondamentale per l'editoria italiana. Sono gli anni in cui i cambiamenti che riguardano l'intera società si riflettono in modo preponderante sulla riorganizzazione delle singole imprese e si afferma con una certa forza innovativa un nuovo modo di percepire la lettura e il mercato librario. Terremo in considerazione il rapporto tra l'evoluzione della società e le sue ripercussioni a livello editoriale e, allo stesso tempo, cercheremo di illustrare la reazione dell'editoria alle nuove prospettive.

Il confronto tra la percezione degli anni '50 e quella degli anni '60 può essere utile a capire la portata della svolta sociale che sta avvenendo. Nell'analisi di Giambattista Vicari nel libro *Editoria e pubblica opinione* del 1957, riportata con una precisa e utile schematizzazione da Irene Piazzoni, emerge infatti uno spaccato ben preciso della «fisionomia della cultura italiana»⁴⁴³ del decennio che si sta concludendo:

In media il mercato si regge, a metà dei Cinquanta, sulla richiesta di un volume ogni due abitanti all'anno: il grosso si indirizza verso la narrativa (seguono la biografia e la storia, poi scienza, tecnica e divulgazione, quindi i classici), per il resto il libro è usato, da pochi, più come sorgente di conoscenze che come strumento di istruzione professionale e si sostiene in prevalenza sugli interessi umanistici. Non solo: cinque sestimi di quanto l'editoria italiana produce è consumato da imprenditori, professionisti, impiegati, vale a dire dalla alta, media e piccola borghesia, solo un sesto dalla categoria di artigiani, operai, contadini cioè dalle masse popolari. Il dato coincide con il rapporto sulle iscrizioni alle scuole elementari e di istruzione superiore: soltanto un sesto dei figli di contadini, operai e artigiani accede alle scuole superiori. Il proletariato agricolo, poi, è un «terreno vergine, dove l'editoria finora non si è neppure affacciata»⁴⁴⁴.

⁴⁴³ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 189. Il libro a cui fa riferimento Piazzoni è G. Vicari, *Editoria e pubblica opinione*, Cinque Lune, Roma, 1957.

⁴⁴⁴ Ibidem.

Il quadro è particolarmente indicativo: non solo il pubblico è limitato, ma è connotato in senso sociale. I lettori hanno caratteristiche ben precise, dovute, in larga parte, più alle loro reali possibilità di accesso ai libri che non a fattori relativi alla proposta culturale e alle modalità di fruizione dell'informazione. Rispetto a questa situazione gli eventi storico-politici degli anni '60 avrebbero causato un consistente capovolgimento dei valori. L'elezione nel 1962 della prima maggioranza di centro-sinistra è il presagio di un cambiamento che avrebbe avuto forti ripercussioni sul mercato librario per l'investimento nel processo di diffusione della cultura nel Paese.

E le iniziative, infatti, non tardano ad arrivare, coinvolgendo, prima di tutto, un settore legato a stretto giro con l'editoria: la formazione. L'istituzione della scuola media obbligatoria del 1963 spiana la strada a una lunga riflessione su come migliorare i percorsi formativi italiani a cui ampio spazio sarà dedicato anche nella stagione delle proteste studentesche del '68 e che culminerà nella legge Codignola del 1969 con la liberalizzazione degli accessi alle facoltà universitarie e la nascita dell'Università di massa.

Rispetto al quadro dipinto da Vicari, con una settorializzazione della lettura e una sua forte connotazione di classe, l'idea di un ampliamento della formazione obbligatoria e di un allargamento sostanziale del pubblico delle università, collegato anche a una stagione in cui la formazione in senso lato è oggetto di un dibattito ampio ed eterogeneo, non può non avere ripercussioni sul pubblico dei lettori, sulla risposta editoriale e sull'organizzazione del mercato culturale.

Le tre conseguenze più evidenti sull'editoria nel corso degli anni '60 sono l'ampliamento del pubblico, un'intensificazione della produzione saggistica e la grande diffusione di collane economiche.

Il bacino di lettori si allarga progressivamente ma non in modo considerevole, rispetto alle difficoltà evidenziate dal rapporto di Vicari nel 1957:

tra 1957 e 1965 quasi si triplica il numero di famiglie in cui si leggono libri; e, nella popolazione con più di 6 anni, i lettori di almeno un libro non scolastico all'anno passano dal 16,3% nel 1965 al 24,4% nel 1973 - per raggiungere il 36,6% nel 1984 - con un vantaggio per i lettori uomini che si ribalterà solo negli anni Ottanta⁴⁴⁵.

L'accesso esteso all'università e «i bisogni di aggiornamento e informazione che una società sempre più moderna richiede»⁴⁴⁶, dopo gli anni del boom economico e le sue ripercussioni sull'intrattenimento e sulla nuova visione del consumo culturale, nonché sulle risorse disponibili a un numero crescente di persone, hanno portato a un'estensione del pubblico che appare così caratterizzato dalle nuove esigenze del panorama sociale.

I lettori, sempre più numerosi, rispondono al loro desiderio di informazione ricercando, dal punto di vista della tipologia di pubblicazioni, la produzione saggistica, che registra «un consistente aumento»⁴⁴⁷ e le cui potenzialità commerciali, «dischiusesi proprio nella seconda metà dei Sessanta, sono assecondate dalle strategie seguite dalle case editrici di cultura pronte a nutrire, di lì a poco, anche i fermenti e la sete di nuove conoscenze diffusi dalla contestazione studentesca». Dal punto di vista della fabbricazione, d'altro canto, i nuovi lettori «di massa» sono i finanziatori e responsabili dell'esplosione dei tascabili.

Non bisogna, tuttavia, confondere la grande diffusione della saggistica, senz'altro rispondente alla congiuntura storico-sociale che si stava attraversando, con un ridimensionamento della narrativa che, invece, continua a ricoprire un ruolo dominante in termini di diffusione e distribuzione e che sarà centrale nell'affermazione di Adelphi dei decenni successivi.

Un ultimo fenomeno cruciale riguarda l'evoluzione tecnica e tecnologica di quegli anni che interessa anche l'editoria. L'affermazione di nuove modalità distributive e di fabbricazione, la diffusione sempre più estesa e rilevante di mezzi di marketing e promozionali adottati dagli editori,

⁴⁴⁵ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 192.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 192.

⁴⁴⁷ G. Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia moderna e contemporanea*, cit., p. 439.

il ricorso a strategie organizzative più strutturate e a una divisione del lavoro improntata progressivamente a ricalcare le modalità di funzionamento di altri settori industriali, con l'affermazione di nuove figure manageriali e professionali come gli agenti letterari, partecipano a pieno titolo alla nuova conformazione del pubblico e influenzano in modo determinante il percorso delle neonate imprese editoriali, tra cui Adelphi, che non potranno rinunciare alle risorse messe a disposizione dal progresso tecnologico.

Può essere utile osservare l'apporto dei cambiamenti sociali nell'editoria degli anni Sessanta per comprendere in che modo la casa editrice milanese è riuscita a ritagliarsi quello spazio prestigioso che di volta in volta gli si viene attribuendo e quali sono i riflessi di questa conformazione del campo sull'autorappresentazione discorsiva di Calasso.

L'apparente contraddittorietà è nel rapporto tra cultura e politica. Il sistema di relazioni più o meno evidente che si è venuto istaurando soprattutto tra una certa area di sinistra e case editrici che hanno affermato la loro missione sociale, come Einaudi, si viene in parte incrinando dopo il momento di crisi delle coscienze, soprattutto ideologiche, rappresentato dalla rivolta ungherese del 1956. All'uscita di molti intellettuali einaudiani dal PCI, allo spostamento verso un orizzonte critico nei confronti del partito fa da contraltare la nascita di numerose piccole case editrici che avrebbero rappresentato la principale piattaforma di raccordo tra i movimenti studenteschi e il pubblico di massa. Le critiche alla posizione del PCI vengono da più fronti del mondo intellettuale, dalle dimissioni di Giolitti e Calvino, con un discorso del primo, ampiamente omaggiato da una parte consistente della cellula einaudiana, all'azione di Feltrinelli, che viene radicalizzandosi verso posizioni sempre più estreme di carattere socialista e rivoluzionario che saranno un importante punto di appoggio per i movimenti studenteschi alla fine del decennio successivo. Interessante osservare che, per quanto la critica al Partito comunista sulla sua dichiarazione in merito alla rivolta ungherese fosse aspra e diffusa, gli intellettuali usciti dal PCI non perderanno la fiducia nell'idea di instaurare un rapporto costante tra politica e cultura, tra azione politica e azione editoriale, tra ideologia e una sua declinazione letteraria.

Emblematici in questo senso i casi di Aloisi e Calvino. Il primo, dopo le dimissioni dal partito in seguito alla questione ungherese, scriverà a Geymonat che la sua scelta non significa aver cambiato radicalmente le sue opinioni o le sue aspirazioni. Nonostante abbia perso molte certezze, il suo «schieramento» rimane «quello di prima»: «ma non si può sostenere una milizia carica di responsabilità acriticamente accettate. Come al solito le speranze non cadono tutte, poiché non sono illusioni. Penso che il nostro mestiere che ci fa lavorare nella cultura ci imponga di difenderlo»⁴⁴⁸. Il secondo, che annuncia le sue dimissioni dal partito con una lettera pubblicata sull'«Unità», conferma la sua «fiducia nel movimento storico che porterà il socialismo, da una forma di organizzazione accentrata e autoritaria, a forme di democrazia diretta e di partecipazione funzionale della classe lavoratrice e degli intellettuali alla direzione politica ed economica della società»⁴⁴⁹. Che il '56-'57 corrisponda a una data soglia nel binomio cultura-politica che si era istaurato nel panorama italiano è innegabile. Ma proprio le numerose manifestazioni del mondo intellettuale, accanto alle acce critiche alla blanda posizione del partito comunista italiano sui fatti di Ungheria, insieme a una volontà e un desiderio di continuare a sostenere delle posizioni ideologiche attraverso l'attività editoriale e letteraria saranno i tratti caratteristici con cui l'editoria si presenterà all'altro appuntamento fondamentale di quegli anni: i movimenti operai e studenteschi.

A questo piano, su cui si scontrano posizioni intellettuali diverse in una battaglia delle idee che si protrarrà anche per tutti gli anni Settanta e che vedrà tra i suoi protagonisti proprio Adelphi e Calasso, si aggiunge una seconda dimensione: il moderno progresso tecnologico con tutte le sue declinazioni

⁴⁴⁸ Lettera di M. Aloisi a L. Geymonat, 19.12.1958, Archivio Ludovico Geymonat, Corrispondenza generale, fasc. Aloisi, citata da G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 355.

⁴⁴⁹ I. Calvino, *Le dimissioni di Italo Calvino dal PCI condannate dal C.D. di Torino*, in «L'Unità», 7 agosto 1957.

economiche e finanziarie si imporrà nel campo editoriale rivoltando completamente il sistema dei valori che lo ha contraddistinto fino ad allora. Se il connubio politica-cultura manterrà solo per la congiuntura degli anni Sessanta ancora una certa preminenza nella lotta per il prestigio, la componente industrial-commerciale si affermerà come predominante, causando un progressivo spostamento dell'attenzione nella riflessione intellettuale. La centralità del successo commerciale sarà sempre più prevalente nei meccanismi di raggiungimento del prestigio da parte di un autore e di un editore.

Da un lato, infatti, ricordando la sua attività fino agli anni Sessanta, Einaudi potrà ancora pensare che ci fosse allora una certa differenza tra le riunioni del mercoledì e quelle ristrette del giovedì, a cui venivano demandate le più spicciole discussioni commerciali e amministrative, dal momento che «non si deve parlare di tirature, di vendita, di mercato, quando un Cases, un Bobbio, un Calvino, un Mila, un Solmi, un Fossati si stanno appassionando a discutere di idee e libri»⁴⁵⁰. Allo stesso modo, personalità come Argan, Brioschi, Segre, D'Amico, Foà, Eco in un convegno del 1984, dedicato proprio agli intellettuali e all'editoria negli anni '60, rievocano con una punta di nostalgia «il fervore di quegli anni»⁴⁵¹ rispetto a una cultura umanistica a cui, a metà degli Ottanta, non è sicuro che sia riservato «qualche posto nel mondo», e, se così fosse, ci sarebbe comunque bisogno di rinnovare «profondamente i modi per conservarla e trasmetterla».

Su un fronte diametralmente opposto, nel 2002, l'allora amministratore delegato della Longanesi, Stefano Mauri, affida al ricordo del ruolo decisivo di un altro importante manager dell'azienda, Mario Spagnol, la sua analisi retrospettiva degli ultimi due decenni del secolo precedente. Senza parlare di Spagnol, sostiene Mauri, «non si può fare la storia recente della Longanesi»⁴⁵². Una storia che negli anni Ottanta sembra vivere uno dei suoi momenti «eroici»:

Sotto un certo profilo quelli furono anni eroici. Attraverso una messa a punto sempre più affinata dell'organizzazione del lavoro e fortunate scelte editoriali il nostro gruppo si è trovato più volte al centro di un panorama rinnovato, soprattutto per quel che riguarda la narrativa. Abbiamo riaperto la strada ai comici, con Giobbe Covatta che ha venduto più di un milione di copie. Abbiamo introdotto la new age in Italia, con *La profezia di Celestino* (più di 800.000 copie vendute). Abbiamo iniziato la tradizione del romanzo didattico, con *Il Mondo di Sofia* di Gaarder. Abbiamo rivoluzionato completamente il panorama della letteratura sudamericana, grazie a Sepúlveda e agli scrittori da lui presentati, abbiamo creato un vero e proprio caso con la narrativa irlandese e proposto la narrativa indiana contemporanea con Vikram Seth e Arundhati Roy. Abbiamo portato in libreria le storie difficili della gente comune, con la collana "Le esperienze della TEA". Abbiamo accresciuto la leadership nel romanzo d'avventura, con Wilbur Smith e Clive Cussler e creato un caso italiano con Marco Buticchi. Abbiamo accompagnato al meritato successo autori come Sergio Romano e Tiziano Terzani. Per non parlare poi dei libri per ragazzi, dove Salani è riuscita a radunare il meglio della produzione contemporanea. I meriti di questi risultati vanno attribuiti tanto allo staff editoriale quanto a quello commerciale, il cui motore è stato per tutti questi anni Giuseppe Somenzi⁴⁵³.

Se Einaudi, quindi, ritiene nel 1991 che non si possa parlare di tirature, di vendite e di mercato, mentre Calvino, Cases, Bobbio, Mila e Solmi parlano di idee e di libri, Mauri non si fa scrupoli nel 2002 a sottolineare il successo di 800.000 copie vendute, di affiancare lo staff commerciale a quello editoriale, di parlare di «leadership nel romanzo d'avventura». Nelle sue parole riecheggia il senso dell'organizzazione del lavoro, della centralità di un gruppo editoriale e di un dominio della narrativa:

⁴⁵⁰ S. Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 102.

⁴⁵¹ F. Brioschi (a cura di), *Gli Anni '60: intellettuali e editoria*, cit., p. 11.

⁴⁵² A. Gigli Marchetti, "Volare con i piedi per terra": intervista a Stefano Mauri, amministratore delegato della Longanesi, in «La Fabbrica del libro», n. 2, 2002, http://www.ilscmilano.it/wp-content/uploads/2017/01/gigli_marchetti.pdf.

⁴⁵³ Ibidem.

sono queste le idee su cui in quel periodo rievocato, gli anni Ottanta, ci si può concentrare e che segnano l'abbandono definitivo di ogni legame con i criteri di valore predominanti, invece, dei Sessanta.

È possibile, qui, individuare la direzione contrapposta delle due componenti che maggiormente interagiscono con la letteratura. Quella politica, coinvolta nella difficile fase contraddittoria della svolta intorno al 1956, intraprenderà un percorso calante che sarà confermato negli anni Settanta; quella commerciale, da sempre presente, si affermerà ancora di più al cospetto sia delle nuove figure che assumeranno maggiore autorevolezza all'interno del campo editoriale sia dei fattori esterni che determineranno l'andamento di quest'ultimo.

Se si confronta «quanto di drammatico ha significato»⁴⁵⁴ per Einaudi la crisi negli anni Ottanta, al punto da non riuscire e da non voler neanche riportarla alla memoria⁴⁵⁵, con l'«eroicità» della Longanesi rievocata da Mauri, non si fa fatica a riconoscere quale delle due forze sia uscita vincitrice dallo scontro e quale delle due si affermerà come primo termine di paragone obbligato del rinnovato panorama editoriale. In altre parole, gli anni Ottanta instaurano una nuova bilancia di valori nella lotta per il prestigio: sancita la sconfitta dell'illuminismo ideologico, saranno nuove forme, di tipo commerciale-letterario, a stabilire la suddivisione del valore tra i vari agenti del campo.

Negli interstizi lasciati liberi dal divario di queste due spinte si affermerà il cambiamento del pubblico e il successo adelphiano, risultati di uno sviluppo storico che già manifesta i segni di una svolta nell'interpretazione della lettura. In quegli interstizi si colloca la nostra analisi, così come proprio in quegli spazi liminali Calasso ha coltivato il disegno della sua «vasta parte dell'essenziale»⁴⁵⁶: nella sua refrattarietà all'ideologizzazione dell'editoria e del libro a cui fa da contrappunto un atteggiamento che riconosce al successo di pubblico il suo diritto di cittadinanza nella lotta per il prestigio e nella difesa della letteratura, si viene delineando la ricostruzione di un nuovo modo di intendere il mestiere dell'editore e, allo stesso tempo, di una ben riconoscibile fisionomia adelphiana.

2.b.2. *Un legame nel cambiamento: la reazione dell'industria editoriale ai cambiamenti della società*

I due criteri, quello commerciale e quello politico, che dialogano con la produzione culturale hanno caratteri espliciti nelle iniziative delle case editrici.

Il successo dei tascabili, infatti, assume il ruolo di catalizzatore di una serie di istanze del cambiamento dell'editoria negli anni Sessanta. Nuove modalità di distribuzione, diversa impostazione dell'idea di lettura, una mutata concezione del pubblico e dei suoi bisogni si fanno carico delle prospettive di una società alle soglie di un modo differente di interpretare la realtà circostante.

Un primo importante tentativo di investire sulle collane universali era stato effettuato alla fine degli anni '40 da Rizzoli con la BUR⁴⁵⁷. L'esperimento si rivelerà riuscito se si pensa che Arnoldo Mondadori riconoscerà a Luigi Rusca, considerato il padre dell'impresa⁴⁵⁸, «l'ampiezza incontestabile delle vendite»⁴⁵⁹. L'universale di Rizzoli avrebbe fatto da apripista a una stagione di grandi successi per le collane economiche che si sarebbe affermata di lì a quindici anni, momento ideale in vista dell'allargarsi del numero di potenziali lettori.

⁴⁵⁴ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 189.

⁴⁵⁵ Ibidem.

⁴⁵⁶ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 13.

⁴⁵⁷ M. Cervini, *La Prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972)*, Unicopli, Milano, 2015; A. Cadioli, *Esame di una collana universale*, in «Belfagor», vol. 45, n. 4, 1990, pp. 467-480; Id., *Letterati editori*, cit., p. 142-158.

⁴⁵⁸ A. Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 144.

⁴⁵⁹ Ibidem.

Inoltre, l'ampliamento del pubblico procede di pari passo con l'affermarsi della politica del best-seller sul mercato italiano. Le vendite dei due colpi che Feltrinelli mette a segno nei primi anni della propria attività confermano questo aspetto. Il successo del *Dottor Zivago* e del *Gattopardo* è sorprendente e influenza persino le modalità di scrittura, dato che i nuovi campioni di vendita italiani, come Cassola e Bassani, nasceranno proprio sull'onda lunga dei casi feltrinelliani. Alla fine degli anni '50, dunque, il successo commerciale è una delle più alte ambizioni nelle carriere degli scrittori italiani e l'investimento per raggiungerlo non lascia indifferente il pubblico, inserito in un percorso di cambiamento in cui non poca responsabilità hanno le nuove frontiere dell'intrattenimento, dal cinema alla televisione fino alla spettacolarizzazione degli eventi letterari, attraverso premi, riconoscimenti e strategiche campagne promozionali.

Nuovi fronti si aprono quindi nel panorama delle possibilità di affermazione e i tempi sembrano maturi per la rivoluzione sostanziale nel rapporto tra editoria e pubblico che avrebbe segnato la stagione delle dispense e dei tascabili «per un lettore “di massa”»⁴⁶⁰. Un momento che avrà due pilastri fondativi della nuova visione dell'editoria: le dispense dei fratelli Fabbri e gli Oscar Mondadori.

Giovanni, Dino e Rino Fabbri avvertono per primi le mutate circostanze economico-sociali del tempo e le declinano in termini di marketing e distribuzione. Dietro la strategia programmatica delle loro dispense si avverte il senso di una «concezione completamente nuova della funzione e del compito dell'editoria: vista non più come depositaria di una cultura ormai codificata e destinata a una ristretta cerchia di eletti, ma come la grande distributrice del sapere dell'uomo moderno»⁴⁶¹.

Se la strategia promozionale delle dispense Fabbri è ad un tempo il viatico per le critiche che gli vengono rivolte e il canale del loro successo, con gli Oscar si entra in una nuova fase dell'editoria che abbatte i confini della distribuzione tradizionale, assumendo, con il lancio del 27 aprile 1965, le edicole come principale canale distributivo, «decisione che comportava una vera e propria rivoluzione nella commercializzazione del libro»⁴⁶². Il nuovo spazio di distribuzione ha come prima conseguenza un diverso approccio al pubblico, declinato in tutta una serie di caratteristiche dell'oggetto libro: uscita settimanale, imponente campagna pubblicitaria e prezzo particolarmente contenuto, inizialmente solo 350 lire, «ben impresso sulla copertina a rassicurare il compratore»⁴⁶³. A questi aspetti più evidenti e di grande portata nell'immaginario e nella relazione con il lettore si affianca una programmazione trasversale in cui ai dorsi dei classici si accostano titoli di grande attualità: autori «di recente affermazione» come Vittorini e Pavese dialogano con tutta la storia della letteratura italiana, con scrittori dalle alte probabilità di ricadute commerciali come Soldati, Buzzati o con i già citati successi di Cassola e Bassani. Tutto reso possibile anche grazie all'importante accordo commerciale con Einaudi per lo sfruttamento dei titoli del suo catalogo da parte delle collane economiche mondadoriane. La casa milanese sfrutta così un momento di difficoltà e incertezza economica di quella torinese per arricchire ulteriormente il suo fondo di autori. L'operazione degli Oscar si stratifica: alle ragioni commerciali, necessarie e testimoniate dalle strategie distributive e promozionali, si sovrappongono quelle culturali, espresse da una certa ricercatezza della selezione. Se le prime sono predominanti, inoltre, sono proprio loro a permettere l'affermazione delle seconde: un autore che rientra nel catalogo degli Oscar sarebbe presto stato riconosciuto come classico, o, almeno, come autore e titolo di valore, se non altro per la grande diffusione presso i lettori.

⁴⁶⁰ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 194.

⁴⁶¹ Pagina pubblicitaria in «L'Espresso», 6 marzo 1966, citata da I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 195.

⁴⁶² A. Cadioli – G. Vignini, *Storia dell'editoria italiana dall'unità a oggi*, cit., p. 100.

⁴⁶³ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 197-198.

Il connubio tra la varietà dei titoli e la capacità di sfruttamento delle potenzialità commerciali, anche grazie agli accorgimenti grafici⁴⁶⁴, con copertine accattivanti che rispondono con acrobazie iconografiche ai bisogni di visibilità nel sovrappiombamento delle edicole, mostra presto i tratti evidenti del «passaggio più importante dell'industria culturale»⁴⁶⁵ che testimonia ad un tempo l'estensione della lettura e la modernizzazione dell'impresa⁴⁶⁶. Le tirature e le vendite della collana confermeranno la soglia storica che gli Oscar hanno rappresentato per la cultura e per la società italiana. I primi titoli sono pubblicati con tirature «fra le 80.000 e le 100.000 copie»⁴⁶⁷ e le loro vendite nel 1966 raggiungono 12 milioni di copie totali⁴⁶⁸. Ancora più rilevante in questo senso è lo spostamento di quel limite che sembra demarcare due diversi livelli culturali: la cultura di massa si spoglia dei suoi pregiudizi caricandosi al contrario di una «valutazione fondamentalmente positiva e ottimistica»⁴⁶⁹, e si rivela così non solo il viatico per l'accesso a una memoria letteraria, intellettuale e di conoscenze, ma anche canale privilegiato di incontro con la lettura da parte di un'ampia fetta della popolazione. Se si considera, poi, che la presentazione dei volumi appare principalmente scarna, facilmente fruibile e immediata, si può osservare come sia il lettore, in quanto individuo e in possesso di una propria sensibilità, ad essere rivalutato all'interno dell'industria editoriale. La mancanza di apparati in favore di una grande forza promozionale, basata su aspetti extratestuali e lontani dal testo stesso, come le campagne di marketing, il nome di un classico, il carattere hollywoodiano delle presentazioni⁴⁷⁰ sembra affidare al pubblico una maggiore capacità di scelta e una più ampia responsabilità interpretativa. E anche la discussione sul ruolo dell'intellettuale che si svilupperà in quel periodo, infiammandosi durante i mesi delle proteste studentesche, va in quella direzione.

I filtri, che il precedente corso della storia dell'editoria ha reclamato per sé in nome di una competenza professionale, cadono ora sotto l'incentivo alla scelta personale in un'offerta che va sempre più ampliandosi in modo esponenziale e in virtù delle nuove possibilità dei singoli individui, in possesso di consistenti mezzi economici grazie alla crescita del Paese a fronte di un abbassamento del prezzo del libro nelle collane di più ampia diffusione.

La svolta delle dispense e degli Oscar non riguarda soltanto la riorganizzazione in senso massivo del mercato della lettura, confermata tra l'altro dalle numerose collane di tascabili che vari editori vareranno negli anni successivi, ma coinvolge anche una riconsiderazione della lettura come atto di scelta personale e di intrattenimento individuale, in cui la decisione del singolo ricopre un peso decisivo.

Nella crescita costante dei titoli disponibili su un mercato sempre più popolato da nuovi attori editoriali e nell'eterogeneità che le nuove esperienze, contraddistinte da un alto grado di specificità, sono in grado di offrire, si annidano le ultime frontiere della lettura in Italia. La comunità dei lettori è in possesso ormai di risorse economiche, di strumenti cognitivi e analitici, di competenze e conoscenze sempre più adeguate e complesse, forniti dalla scuola e dall'università accessibili a un numero crescente di iscritti.

Il mercato è dunque animato da lettori consapevoli della loro crescente capacità di interpretare il mondo e di prendere decisioni indipendenti. Ogni lettore si trova investito dell'autonomia della scelta, gli viene riconosciuta la facoltà di agire autonomamente, senza dover necessariamente rispettare un decalogo di precetti stabiliti dall'appartenenza a una certa classe o a un certo modo di pensare. Si

⁴⁶⁴ A. Squicciarini, *Oltre lo spazio di una copertina. Il lavoro di Ferenc Pintér per gli "Oscar" Mondadori*, in F. Agostino et alii, *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Edizioni Santa Caterina, Pavia, 2014, pp. 257-271.

⁴⁶⁵ G. Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia moderna e contemporanea*, cit., p. 468.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 198.

⁴⁶⁹ Stralcio del discorso pronunciato da Alberto Mondadori al convegno di Teramo del 1966 e riportate in I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 199.

⁴⁷⁰ G. Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia moderna e contemporanea*, cit., p. 468.

viene configurando la figura, contraddittoria solo in apparenza, del lettore “singolo di massa”: un lettore che decide autonomamente cosa leggere ma che è soggetto, allo stesso tempo, all’influenza delle logiche di mercato di una produzione sempre più vasta.

Vendite e tirature di un titolo, maggiori o minori; nome di un autore e di un editore, accreditati in ambienti culturali o riconosciuti come esponenti della piccola editoria di ricerca; grafica, realizzata da artisti emergenti o affermati; marchio, simbolo di autorevolezza, eleganza e ricercatezza o riferimento della grande produzione; premi e risonanza internazionale, grandi e piccoli riconoscimenti; legame con fatti ed eventi extratestuali, di cronaca e di politica soprattutto; sono questi i caratteri che agiscono nelle scelte dei singoli e saranno, fino ad oggi, i principali fattori che, da un lato, si annidano dietro il comportamento dei lettori, dall’altro, operano come criteri nelle strategie degli editori quando definiscono il proprio pubblico di riferimento.

È un passaggio, dunque, centrale per comprendere la successiva affermazione di una casa editrice come Adelphi. Alienata inizialmente al concetto di cultura di massa e di grande diffusione, la casa milanese sosterrà sempre, attraverso la figura del suo ispiratore Bazlen, di Colli e di Calasso, la centralità del lettore che con il suo sguardo sarà in grado di entrare personalmente e autonomamente all’interno di un libro, mettendo in relazione la propria esperienza personale con gli stimoli di un oggetto-libro, come la copertina e il risvolto, o il testo stesso, a cui è demandato il compito di confermare retrospettivamente la scelta.

La capacità di raggiungere un ampio pubblico non sarà rinnegata da Calasso. L’editore, anzi, vi scorgerà una componente importante della propria coscienza professionale. Raggiungere il pubblico giusto per la propria casa editrice e fare in modo che questo sia ampio rientrano a pieno titolo in quell’universo di necessità che l’editore difende, al fine di vedersi riconosciuta una funzione sociale. Attraverso il gesto della mediazione che riconosce e conferisce ad un tempo valore a un’opera o a un autore, la casa editrice afferma la propria responsabilità e l’importanza della propria esistenza. Tuttavia, la mediazione, qui, non vuole configurarsi come guida normativa di un modo di leggere, ma come affidabilità del catalogo: al suo interno, grazie alla qualità del marchio, il lettore può sentirsi libero di praticare in autonomia la sua facoltà di scelta, ogni titolo corrisponderà alla sua sensibilità e sarà garantito dall’editore.

Attraversare i ricordi editoriali di Calasso vuol dire anche rivivere quella stagione in cui si viene formando un nuovo lettore. L’autore-editore racconta il formarsi di un rapporto tra questo nuovo pubblico, investito di una maggiore indipendenza, e Adelphi che cerca in quel vasto ed eterogeneo insieme di lettori, un gruppo di fedeli a cui rivolgersi, ristretto prima, sempre più ampio poi.

2.c Dissidenti ed eretici: l’avvento di Adelphi e i primi confronti editoriali

Nel momento in cui Adelphi si affaccia sul mercato italiano, i suoi fondatori riconoscono alcuni punti di riferimento in quelle case editrici con cui condividono percorsi editoriali, visioni della letteratura e spesso anche trattative di collaborazione, quasi sempre, in questa fase iniziale, non andate in porto. Si tratta delle imprese più affini all’idea originaria di Adelphi e che, pertanto, meritano di essere approfondite alla ricerca di quegli orizzonti comuni che per un naturale effetto della storia si sono venuti sempre più differenziando.

2.c.1. «Ti assicuro che salta fuori una cosa decente»⁴⁷¹: Adelphi e Bollati-Boringhieri

Un rapporto sotterraneo e controverso anima le relazioni tra la Boringhieri e Adelphi. Vicine, infatti, a fondare negli anni Sessanta un’impresa editoriale comune, le due case si sono

⁴⁷¹ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, 20 aprile 1962, citata da G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 377.

progressivamente allontanate in virtù delle prese di posizioni opposte di alcuni dei loro maggiori collaboratori.

Nata ufficialmente nell'aprile del 1957, la Boringhieri Editore ha delineato una propria fisionomia già attraverso l'esperienza delle Edizioni Scientifiche Einaudi. Ben ricostruiti e documentati dalla figlia del fondatore⁴⁷², i primi anni della casa editrice hanno creato i presupposti di un marchio ampiamente riconoscibile sul mercato. Trattati a cui hanno contribuito in misura maggiore o minore tre delle più influenti future anime adelphiane: Bobi Bazlen, Giorgio Colli e Luciano Foà. Una rappresentanza così ampia del primo nucleo della casa milanese, una corrispondenza tanto fitta tra i vari protagonisti, un'affinità progettuale così spiccata, testimoniata dal riscontro oggettivo di percorsi comuni tra le pubblicazioni delle due case editrici sono i principali indizi che portano a chiedersi, anche per la congiuntura temporale che si era creata, – Boringhieri rileva la partecipazione di Einaudi alle ESE nel '57, Foà abbandona l'Einaudi nel '61 – i motivi per cui, dalle due grandi «mutilazioni» einaudiane non sia scaturita un'esperienza unica come sembrava potesse succedere all'inizio sulla base delle trattative tra le case editrici.

Già al momento della nascita delle Edizioni Scientifiche Einaudi, il 26 aprile 1951, si intravedono i semi di una possibile collaborazione. Tra le collane che entrano a far parte delle E.S.E. ritroviamo: “Manuali”, “Biblioteca di cultura scientifica”, “Piccola Biblioteca Scientifica” (sezione blu della “Pbsl”), “Piccola Biblioteca Tecnica” (nuova iniziativa a carattere tecnico-professionale rivolta agli operai), “Biblioteca di cultura economica”, “Biblioteca di studi etnologici e psicologici”⁴⁷³.

Collane che non mancano di attirare l'attenzione di alcuni futuri adelphiani. L'interesse di Bazlen per il «campo viola»⁴⁷⁴, da allargare e ravvivare, soprattutto nella sua componente pavese e non nel solco tracciato da de Martino, è noto. Ad esso si affiancherà presto quell'idea progettuale che animerà i primi passi della Boringhieri: la pubblicazione di un insieme organico dei principali scritti di Freud di cui l'editore parlerà con Cesare Musatti già nell'inverno del '56⁴⁷⁵. Procedendo con ordine si avverte un progressivo avvicinamento dell'intellettuale triestino ai programmi del nuovo editore torinese e anche un certo intensificarsi dei suggerimenti bazleniani e del loro ambito di competenza.

Gli scambi di opinioni e pareri editoriali cominciano già nei primi anni '50 e si avverte, qui, il doppio filone che Bazlen vorrebbe percorrere con le ESE a guida Boringhieri: da un lato, il tentativo di diffondere in Italia in modo programmatico un insieme di testi psicologici soprattutto afferenti all'orizzonte junghiano; dall'altro, l'esigenza di mantenere vivo e fervido il percorso di testi etnologici, religiosi e antropologici.

Nel primo filone sono gli scritti di David Kantz ad avviare il programma di pubblicazioni con *Il trattato di psicologia* a cui fa seguito *The psychology of women* di Helene Deutsch, proposto nel '53 e pubblicato nel '57⁴⁷⁶. Sulle orme da questi primi titoli prende corpo la collaborazione che proseguirà dopo la nascita di casa Boringhieri soprattutto intorno all'opera di Jung. Qui lo scenario è reso più complicato dalla concorrenza di un'altra neonata casa editrice che manifesta per lo psicanalista svizzero lo stesso interesse, pur collocandolo in un progetto dai tratti differenti: il Saggiatore. Per cercare di sottrarre alla casa di Alberto Mondadori *Tipi psicologici* e altri scritti, Boringhieri si rivolge proprio a Bazlen memore della sua collaborazione con l'Astrolabio – che detiene i diritti su diversi scritti di Jung – risalente a circa un decennio prima: «può aiutarmi a prendere contatto con Astrolabio

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ *Riunione dell'11 giugno 1951 del consiglio editoriale scientifico*, citata da T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi. 1943-1952*, Einaudi, Torino, 2011, p. 277.

⁴⁷⁴ Con “campo viola” si fa qui riferimento all'esperienza della collana di studi etnologici, psicologici e religiosi fondata e diretta da Pavese e de Martino per Einaudi. Cfr. C. Pavese – E. de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati-Boringhieri, Torino, 1991.

⁴⁷⁵ G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 261.

⁴⁷⁶ Sui rapporti tra Bazlen e Boringhieri si veda Riboli, Valeria, *Bazlen editore nascosto*, cit., pp. 273-288.

[...]? Potrebbe forse fare una telefonata per “raccomandarmi”, dato che temo che Alberto Mondadori sia anche lui in lizza per opere di questo genere?»⁴⁷⁷. L’editore riconosce, a ragione, nel consulente triestino un tramite di una certa importanza per arrivare alla pubblicazione delle opere junghiane. Bazlen è, infatti, in contatto, grazie a una delle sue tante collaborazioni editoriali, con il responsabile della collana “Psiche e coscienza” di Astrolabio, Ernst Bernhard. Quest’ultimo ha affidato all’intellettuale triestino la cura delle opere di Jung presenti nella sua collezione, con la speranza, però, che i volumi escano presso i tipi di un solo editore come se fossero un tutto organico. Idea che lo stesso Bazlen condivide: «il Dott. Bernhard avrebbe preferito che tutta la sua collezione (Psiche e coscienza) finisse nelle stesse mani. Effettivamente ha un suo diritto di esistenza anche come organismo»⁴⁷⁸. Con queste premesse prende forma il progetto di pubblicare, sulla scorta dello stesso programma che lentamente si sta materializzando anche per Freud, un corpus esteso degli scritti più importanti dello psicanalista svizzero. Piano che troverà una via di realizzazione all’inizio degli anni Sessanta secondo un preciso espediente adottato da Boringhieri. L’editore scriverà, infatti, nel maggio del 1960, a Mazzino Montinari, altro nome cruciale della galassia adelphiana e altra conferma di quella fitta rete di interconnessioni tra le due case, di voler essere lui «l’editore italiano» di Jung per «evitare che le sue opere vadano disperse tra i tanti editori italiani che ora gli stanno dando la caccia»⁴⁷⁹.

Per raggiungere lo scopo, la soluzione migliore è quella di «pubblicare [...] alcuni volumi nella forma definitiva delle Opere complete, partendo da quelli di argomento più interessante o per i quali non sussistono questioni di diritto per opere singole già cedute ad altri editori italiani»⁴⁸⁰. Il successo di cui gode il filosofo svizzero mette a rischio, tuttavia, la possibilità di una sua pubblicazione integrale all’interno del catalogo e si traduce in una certa insistenza dell’editore con i suoi collaboratori per portare a termine al più presto i lavori affidati. È Colli a parlarne con Montinari confessandogli che «Paolo [Boringhieri] è molto insistente per lo Jung» che il giovane studioso deve rivedere⁴⁸¹, e spera che riesca a tornare in Italia, da uno dei suoi lunghi soggiorni di studio presso l’Archivio di Weimar, «con questo lavoro fatto»⁴⁸². Il progetto, infine, va in porto e Boringhieri, grazie anche al supporto di tre adelphiani, diventerà l’editore italiano di Jung.

Ma l’apporto di Bazlen alla neonata casa torinese non si limita a questo progetto. Ancora più evidenti e con esiti inizialmente felici appariranno i suoi tentativi sul fronte “Viola”. La collana di riferimento in questo ambito, dopo la morte di Pavese, è sopravvissuta, non senza difficoltà, sotto la guida di Ernesto de Martino. Il consulente napoletano, tuttavia, fino alla sua decisione, in dissenso con Boringhieri, di cambiare casa editrice e passare alla Feltrinelli alla fine degli anni ’50, non ha dimostrato di avere né le forze né le capacità organizzative necessarie per sostenere un’impresa così complessa e un orizzonte di pubblicazioni tanto vasto. La viola sembra, infatti, aver fatto grande affidamento più sulla vitalità del consulente piemontese, suo primo vero ispiratore, che sull’impegno ideologico e accademico dello studioso partenopeo⁴⁸³.

Anche per il filone “Viola”, i consigli bazleniani si sono aperti con un titolo di Jung, *La realtà dell’anima* pubblicato da Boringhieri nel 1963. Al momento di proporre il titolo – siamo nel 1961 – Bazlen ha anche insistito con l’editore affinché mantenesse attiva e prolifica quella sezione del catalogo, proponendosi come suo principale animatore, a conferma, da un lato, del suo grande

⁴⁷⁷ Lettera di Paolo Boringhieri a Roberto Bazlen, 4 giugno 1959, citata da Ivi, p. 279.

⁴⁷⁸ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, 14 giugno 1959, citata da Ibidem.

⁴⁷⁹ Lettera di Paolo Boringhieri a Mazzino Montinari, 17 maggio 1960, citata da G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 377.

⁴⁸⁰ Lettera di Paolo Boringhieri a Mazzino Montinari, 17 maggio 1960, citata da G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 377.

⁴⁸¹ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 25 ottobre 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Cfr. C. Pavese – E. de Marino, *La collana viola*, cit.

interesse per gli studi in ambito religioso, etnologico e psicologico, dall'altro, di una certa consapevolezza di avere le conoscenze e le competenze necessarie per ravvivarli a livello editoriale e per favorirne la diffusione in Italia: «più ci penso, più mi sembra giusto che tu non lasci cadere la viola. So che non ti è simpatica, ma ha avuto e può avere (sempre più) una sua funzione. Pensaci, e se sei d'accordo, la viola te la posso nutrire bene»⁴⁸⁴. E in parte l'intellettuale triestino è riuscito nel suo intento, suggerendo altri due titoli che troveranno il loro posto per i tipi di Boringhieri. Il più significativo dei due è *Egitto magico-religioso* di Boris de Rachewiltz. L'accusa di fascismo che aleggia intorno all'autore, marito di Mary de Rachelwiltz, figlia di Ezra Pound, rende la pubblicazione del libro complessa soprattutto agli occhi dell'editore che non vuole ritrovarsi coinvolto in eventuali controversie politiche sull'attività della sua casa e ne scriverà direttamente a Bazlen:

vorrei che tu mi dicessi fino a che punto l'autore è fascista. Non che nel libro non ci siano cose in questo senso, e io d'altra parte non sono disposto a dare peso a queste cose più del dovuto, ma tuttavia non vorrei esporre [...] la casa, la collana, a critiche che possano avere fondamento. E siccome pare proprio che, fascista, Boris lo sia, tu dovresti dirmi amichevolmente il tuo parere su questo punto⁴⁸⁵.

La risposta di Bazlen mostra, da un lato, la sua posizione insistente sull'importanza di svolgere, per le opere letterarie e in generale per la scrittura, un'analisi *désengagée*, non contaminata, quindi, dall'ideologia, percepita come un limite: aspetto che sarà uno dei cardini del progetto adelphiano e uno dei maggiori pilastri calassiani nella difesa delle sue scelte, autoriali ed editoriali, attraverso le tempeste polemiche, eclettiche e composite, che lo coinvolgeranno. Dall'altro lato, la reazione bazleniana mostra l'approccio innovativo, insolito e audace⁴⁸⁶ di una nuova casa editrice come la Boringhieri che realizza un iato rispetto alla tradizione precedente, sancendo l'irrelevanza della «Weltanschauung» e della «fede politica»⁴⁸⁷ come principi selettivi e accostando, in un paradosso sovversivo per quegli anni, «il libro sovietico [...] a quello americano, il “nazista” Heisenberg [...] al transfuga Einstein, la fisiologia del cervello [...] all'analisi del profondo di Freud»⁴⁸⁸. Un principio metodologico ben presente alla consapevolezza dell'editore che ha appunto sottolineato come alle definizioni politiche non sia disposto «a dare peso [...] più del dovuto».

E Bazlen coglie in questa apertura a un'analisi “politicamente autonoma” lo spiraglio per la pubblicazione del testo di De Rachelwiltz. Dopo aver negato, a onor di cronaca, l'ascendenza fascista dell'autore⁴⁸⁹, l'indagine si sposta su un piano sostanzialmente diverso, in cui la definizione politica non ha alcuna pertinenza: «le mitologie visionarie in cui naviga hanno sicuramente poco in comune con ogni forma di razionalismo illuminista, ma si agitano molto al di là del livello politico e della posizione fascista – antifascista»⁴⁹⁰. Rispetto allo stretto e quasi desolante, per Bazlen, binomio «fascista – antifascista», un apporto ben maggiore alla conoscenza e alla comprensione del mondo deriverebbe da una navigazione, priva dei limiti del razionalismo illuminista, attraverso le linee di pensiero di «mitologie visionarie». Anche qui, come è accaduto per Jung, le prospettive sulla realtà e le concezioni sull'editoria si sovrappongono. Boringhieri accetta il punto di vista bazleniano e il testo viene pubblicato.

⁴⁸⁴ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, 29 marzo 1961, citata da V. Riboli, *Roberto Bazlen editore nascosto*, cit., p. 284.

⁴⁸⁵ Lettera di Paolo Boringhieri a Roberto Bazlen, 31 marzo 1961, citata da V. Riboli, *Roberto Bazlen editore nascosto*, cit., p. 285.

⁴⁸⁶ B. Norberto, *Trent'anni di storia della cultura a Torino. 1920-1950*, Einaudi, Torino, 2002, p. 73.

⁴⁸⁷ G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 269.

⁴⁸⁸ Ibidem.

⁴⁸⁹ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, 7 aprile 1961, citata da V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 285.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 287.

Il consulente triestino trova ancora un ultimo spazio in cui collocare le proprie proposte nel catalogo dell'editore torinese. Una collana centrale nel suo progetto che ci ricollega a un altro adelphiano e che, tuttavia, non avrà mai un riscontro pieno in termini di pubblico: l'"Enciclopedia di autori classici" diretta da Giorgio Colli. Tra i numeri dell'Enciclopedia figureranno, in ordine sparso secondo un procedimento che è già ravvisabile nel rapporto intrattenuto con altri editori, alcuni orizzonti culturali tra i più cari a Bazlen. Ma è chiaro che di adelphiano in questa collana vi è prima di tutto la fisionomia del suo direttore. Giorgio Colli si è venuto progressivamente affermando nel microcosmo einaudiano come un imprescindibile punto di riferimento per l'universo filosofico.

Già nel 1956 Colli conferma il suo sostegno a Boringhieri, e, in anticipo di un anno, inizia a programmare una nuova casa editrice⁴⁹¹. Idea che andrà in porto appunto solo nel 1957, ma che vedrà riconosciuto al filosofo ampio spazio di manovra da momento che l'Enciclopedia, ad eccezione del suo nome,

rispecchiava in tutto e per tutto le idee di Colli, in un percorso che andava da Nietzsche ai presocratici e che voleva presentare una visione del mondo alternativa alla cappa di tardo marxismo che aleggiava nell'aria. Era una collana fortemente caratterizzata, che voleva fare cose diverse da quelle che stava facendo l'Einaudi, e che ha avuto una certa importanza proprio per questo⁴⁹².

Tutti i principi di un possibile trionfo Boringhieri-Colli-Bazlen sembrano dunque essere messi in campo: rifiuto della politicizzazione di autori e testi, aspirazione a una proposta di ampio respiro e senza limiti storico-geografici, un progetto organico ma privo dell'idea di categorizzazione come criterio unificante. Perfino il concetto di "canone" appare in una prospettiva totalmente rinnovata, se si pensa a come il direttore della "Biblioteca" e l'editore concepiscono un "classico": «non è essenzialmente chi è vissuto in un'epoca più o meno remota del presente, ma anzitutto uno di coloro la cui espressione ha raggiunto un'eccellenza non effimera nel campo della grandezza umana»⁴⁹³. Una posizione che emerge fin dalla presentazione generale della collana, dagli aspetti paratestuali ai suoi principi selettivi e che confessa alcuni fondamentali elementi utili a capire anche il futuro percorso di Colli in Adelphi:

Con questa nuova collana l'editore Paolo Boringhieri - che di recente ha iniziato la pubblicazione dei "Classici della scienza" - intende accentuare il suo interesse per i classici, estendendo in modo capillare la sua ricerca di testi importanti nel campo della storia della scienza, e rivolgendo la sua attenzione, secondo una prospettiva unitaria della cultura, alla sfera della filosofia e della letteratura, con edizioni accessibili, ma non banali, rigorose, ma non destinate agli specialisti⁴⁹⁴.

Due aspetti sono fondamentali per la collezione: in primo luogo, la possibilità di travalicare i confini canonici tra le varie forme del sapere, per restituire non un insieme assoluto e completo della conoscenza, bensì la sua connotazione ampia, multiforme e dialogica, afferente a diversi ambiti e diversi momenti storico-geografici; successivamente, la declinazione in termini editoriali di una simile impostazione, finalizzata a un accesso diretto ai testi per un pubblico ampio e non specialistico, senza tuttavia rinunciare incondizionatamente ai criteri necessari del rigore dei volumi e della ricercatezza delle opere. L'esigenza di un accesso diretto ai testi diventa il tramite per delineare un'idea di apprendimento che soggiace alla collana e alle intenzioni del suo ideatore:

⁴⁹¹ G. Colli, *La ragione errabonda*, a cura di Enrico Colli, Adelphi, Milano, 1982, pp. 597-601.

⁴⁹² G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 372.

⁴⁹³ A. Einstein, *Relatività. Esposizione divulgativa*, Boringhieri, Torino, 1960.

⁴⁹⁴ Testo di presentazione della collana Enciclopedia di autori classici, diretta da Giorgio Colli.

C'è un momento, nella vita di ognuno di noi, in cui il libro, la parola stampata, cessa di rappresentare la costrizione dello studio, e diventa un oggetto attraente, un rifugio e un punto d'appoggio, una fonte di vita.

In genere ciò avviene negli anni giovanili, quando l'animo fresco, che cerca la vita immediata, ed istintivamente vede nel libro il passato che è morto - provandone un senso quasi di repulsione - d'improvviso scopre nello scritto una vita nuova, non legata al suo presente, ma forse più intensa. È uno stato contraddittorio, e perciò instabile. La genuinità di questo impulso a leggere è per lo più destinata ad offuscarsi rapidamente; l'impostazione della scuola di rado si accorda con questo bisogno di apprendere, che è sorto in modo spontaneo⁴⁹⁵.

Si rivaluta la lettura come esperienza personale, privata della costrizione scolastica, un'impostazione imprescindibile per la riscoperta del piacere dello studio e della conoscenza. Una critica al possibile effetto deleterio dell'insegnamento accademico incontra la difesa di un innato e individuale bisogno di apprendimento: riecheggiano qui le posizioni calassiane, idiosincratice verso il mondo universitario e sostenitrici di un approccio spontaneo alla conoscenza e alla scrittura, che affermi, sulla scorta anche delle convinzioni bazleniane, il carattere esperienziale della lettura. Su questi principi si incardina l'importanza dell'individualità del lettore, da valorizzare nel suo rapporto singolare con le opere: «il gusto individuale del lettore non dovrà essere soffocato, e quindi gli si dovrà offrire qualcosa di altrettanto vivo e individuale, che sia di prim'ordine, ossia un "classico", presentato nelle sue parole autentiche, senza mediazioni o commenti»⁴⁹⁶. E, infine, nella consapevolezza del complesso e vasto panorama editoriale la posizione del fondatore della collana ritrova una precisa realizzazione pratica nell'idea del marchio come garanzia di qualità di testi e autori a sostegno della crescita culturale del pubblico:

Ma nonostante tutti i tentativi per favorire gli approfondimenti e le estensioni individuali, rimane pur sempre la responsabilità - per chi voglia, come noi, offrire concretamente una raccolta di libri - della "scelta", ed è proprio questo il punto cruciale, dove inesplica - soggiacendo alla dispersione - l'impulso ad apprendere. Questa responsabilità rimane nostra, e anche se sappiamo che non si tratterà della scelta migliore, ci illudiamo tuttavia che sia pur sempre una scelta; in caso di successo, un gruppo di lettori si riconoscerà legato da sentimenti e conoscenze comuni⁴⁹⁷.

L'EAC reca in sé i presupposti della futura "Biblioteca Adelphi". La centralità di un accesso diretto ai testi, non mediato da apparati di tipo ideologico, la difesa di una spontaneità della scrittura e della lettura, l'importanza accordata al lettore in quanto individuo a cui si riconosce il diritto di una conoscenza personale della realtà e del mondo; infine, la ricerca di una condivisione di "gusto" e di intenzioni estetiche tra la "scelta" dell'editore e il suo pubblico sono le fondamenta della collezione borighieriana e della futura collana adelphiana. Tra i titoli di quest'ultima, nell'ampiezza della proposta, sarà possibile rivalutare, ad un tempo, l'insieme del catalogo e il singolo volume, permettendo al lettore di ritrovare un proprio interesse, grazie alla garanzia qualitativa del marchio editoriale.

Con la difesa della fluidità della conoscenza, sulla storicizzazione si impone la forza dell'"inattuale". L'impegno "agonistico" contro l'attualità è significativamente affidato al primo numero, come una sorta di manifesto programmatico. Nella prefazione a *Schopenhauer come educatore* di Nietzsche, Colli scrive:

dal dolore di questa conoscenza sorge una nuova possibilità del nostro agire, nel conservare e rafforzare l'esistenza della cultura [...] capire questi filosofi significa operare nella direzione

⁴⁹⁵ Ibidem; ora solo in piccola parte in G. Colli, *Per una enciclopedia di autori classici*, Adelphi, Milano, 1983, p. 11.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ Ibidem.

da essi indicata, in modo che l'“inattualità” della loro vita, il loro “distacco” dagli uomini e dagli interessi storici che li circondavano non si riproducano in altri filosofi solitari, simili a loro, ma siano il principio di un rivolgimento, che faccia risorgere la cultura come viva vivente, essenza di una società, sia pure ristretta, di uomini⁴⁹⁸.

Mentre l'editore accosta, spinto da un'esigenza di rinnovamento, scienziati di ogni provenienza politica, geografica, storica, i due consulenti abbattano le barriere dell'ideologia in nome della libertà della conoscenza, accompagnando i lettori da Jung a Nietzsche e Schopenhauer, dal *Simposio* all'*Essenza dei Tantra*, dalle *Lettere sulla prigionia* di Tommaso Moro, suggerito da Bazlen, agli *Aforismi sullo yoga* di Patañjali. Rispetto alla tradizione precedente, soprattutto di stampo einaudiano, si ravvisa qui un modo diverso di fare editoria.

Un approccio che troverà un importante riscontro nel rapporto con Luciano Foà. Quest'ultimo resisterà nel laboratorio di Einaudi qualche anno ancora, dopo l'abbandono di Boringhieri, e, quando, infine, la sua esperienza con la casa torinese volge al termine e dovrà decidere quale percorso intraprendere, è all'editore del cielo stellato che si rivolge. Qui siamo a uno snodo cruciale della storia dell'editoria italiana in cui due delle più importanti imprese editoriali del secondo Novecento appaiono sul punto di fondersi in un unico grande progetto.

I contatti per un possibile programma comune tra Foà e Boringhieri risalgono probabilmente ai primi mesi del 1962. Mentre, infatti, porta avanti la negoziazione con Roberto Olivetti, Foà non lascia cadere l'ipotesi di una fusione con l'altro ex-einaudiano. Colli informa di volta in volta Montinari dell'evoluzione degli eventi e il 18 aprile gli scrive che Foà è di ritorno a Firenze «di sicuro impegnato in trattative»⁴⁹⁹. Lì il futuro editore di Adelphi incontra Roberto Olivetti e lo «stato maggiore»⁵⁰⁰. Ma l'incontro non sembra sortire un grande ottimismo né tanto meno prospettive rosee per un percorso condiviso, se si guarda alle reazioni di Bazlen e dello stesso Foà. Il primo, avvertendo probabilmente il rischio di vedere nuovamente limitato un disegno editoriale che risponda con favore alle sue proposte, all'indomani dell'appuntamento fiorentino scriverà proprio a Paolo Boringhieri: «per carità, non far fesserie, e se sei ancora in tempo, mettiti d'urgenza d'accordo con Luciano. Si tratterebbe, per te, di fare per il primo tempo, 2 o 3 libri al più al mese, e ti assicuro che salta fuori una cosa decente»⁵⁰¹. Il secondo appare, invece, deluso⁵⁰² dagli esiti delle trattative. Se Bazlen, però, vede ancora uno spiraglio di realizzabilità per l'operazione Boringhieri-Foà, Colli è ben più pessimista e dato che l'editore torinese «continua sul suo placido “lasciar fare”», è convinto che il futuro editore milanese «presto o tardi dovrà accontentarsi di Olivetti»⁵⁰³. Foà condivide la visione del filosofo e non quella dell'amico triestino. Ormai gli sembra troppo tardi per tornare sui suoi passi:

quello che non sono riuscito a dirti ieri per telefono è questo: le mie perplessità permangono, anche se in forma attenuata in confronto all'ultima sera a Firenze. Ma mi sono reso conto che, al punto in cui sono con Roberto O.[Olivetti], devo andare fino in fondo per questa strada prima di eventualmente riprendere il discorso con Paolo. Devo cioè vedere se la soluzione R. O. sta in piedi, o non ci sta, indipendentemente dall'altra possibilità che ci può essere con Paolo. Nel corso di questa settimana chiarirò meglio che mi è possibile con R. O.

⁴⁹⁸ G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1980, p. 32.

⁴⁹⁹ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 18 aprile 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵⁰⁰ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 aprile 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵⁰¹ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, 20 aprile 1962, citata da G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 377.

⁵⁰² Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 aprile 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵⁰³ *Ibidem*.

queste mie perplessità, approfittando anche del fatto che giovedì dovrebbe essere finalmente pronto il testo dell'accordo societario⁵⁰⁴.

L'accordo con Olivetti non è ancora pienamente definito ed ecco il motivo delle perplessità. Un aspetto appare cruciale per Foà: tutelare la sua indipendenza e soprattutto i diritti sui libri eventualmente pubblicati:

A questo testo vorrei anche aggiungere una clausola che mi cauteri nel caso che un disaccordo si verifichi tra i due soci entro il primo anno di vita della casa editrice. Vorrei cioè che in caso di disaccordo su questioni fondamentali (e se c'è, un anno è sufficiente per rendersene conto) io abbia il diritto di ottenere lo scioglimento della società riscattando tutto il lavoro fatto fino a quel momento⁵⁰⁵.

Nel caso in cui l'autonomia e la proprietà dei titoli non siano rispettate dall'accordo con l'industriale piemontese, Foà è pronto a riprendere i contatti con Boringhieri, non nascondendo una nota di rammarico per come siano andate le cose e per il fallimento di una possibile impresa comune:

Se queste prossime conversazioni con Roberto non mi dessero quel tanto di fiducia indispensabile per firmare l'accordo e iniziare il lavoro, sarebbe bene che ci riunissimo io, te e Paolo a Milano (dove c'è anche Zevi, che vuol conoscerti) per esaminare il da farsi insieme a Ranchetti. Una cinquantina di milioni non dovrebbe essere troppo difficile da trovarsi, ma bisognerebbe vedere quanto Paolo potrebbe mettere per finanziare il nuovo settore. E ci sarebbero naturalmente molti altri punti da precisare. Ma è prematuro parlare di questo, che avrebbe potuto essere un piano bellissimo se Paolo ecc. ecc. È inutile recriminare, e umanamente e psicologicamente capisco benissimo anche le ragioni di Paolo⁵⁰⁶.

Foà ammette, tuttavia, che con Olivetti è arrivato ormai a un punto di non ritorno: «sono andato troppo avanti per potermi ritirare senza giustificati motivi»⁵⁰⁷. Sarà, infine, l'imprenditore a finanziare la nuova casa editrice, mentre anche gli ultimi tentativi di una collaborazione con Boringhieri – la creazione di una redazione fiorentina intorno a Giorgio Colli – non vanno in porto.

Nell'alternarsi tra miglioramenti e difficoltà dei rapporti di Colli con Boringhieri si può seguire il delinearsi di una separazione che porterà il filosofo ad essere una figura sempre più centrale nel progetto Adelphi e, allo stesso tempo, si può vedere come le due case editrici arriveranno a intraprendere percorsi paralleli. Fallito questo primo tentativo di una fusione, in cui né Bazlen né Colli sono riusciti a risolvere le divergenze, per quest'ultimo un nuovo momento di crisi si verificherà un anno dopo quando le difficoltà finanziarie coinvolgono direttamente la sua collana presso l'editore torinese: l'«Enciclopedia di autori classici». Nel maggio del '63, Colli rivela a Montinari che i rapporti con Boringhieri sono peggiorati al punto da dover «concordare un programma di liquidazione», con la triste conseguenza di «sei anni di lavoro [...] andati in fumo»⁵⁰⁸. Ma di fronte alla possibile fine di uno dei progetti che più gli sta a cuore, Colli decide di dedicarsi «tanto più rabbiosamente [...] all'unica cosa attuale viva, cioè Nietzsche»⁵⁰⁹.

La casa editrice milanese, all'inizio dell'attività, deve avviare l'intero catalogo e anche questa non sembra un'impresa di facile attuazione tanto che Colli nel '63 osserva che l'editore non riesce a far

⁵⁰⁴ Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 30 aprile 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Foà Luciano, b. 29 fasc. 063.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ Ibidem.

⁵⁰⁸ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 11 maggio 1963, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵⁰⁹ Ibidem.

uscire i libri⁵¹⁰ e, qualche mese dopo, è costretto a cercare anche nuovi finanziatori dato che Olivetti «sembra [...] voglia ritirarsi dalla casa editrice»⁵¹¹.

Mentre Colli segue con apprensione i primi passi di Adelphi, la sua crisi con Boringhieri sembra poter trovare una soluzione, quando nel '63 avverte «un po' di movimento per l'Enciclopedia»⁵¹². Tuttavia, anche qui il miglioramento è provvisorio e non sostanziale perché le «preoccupazioni finanziarie continuano»⁵¹³ nonostante «per la prima volta il magazzino [sia] diminuito»⁵¹⁴. Una situazione di difficoltà confermata dal numero di pubblicazioni, quattro nel 1963 e sei nel 1964, ben poche rispetto alle undici del 1962 e soprattutto ai venti volumi pubblicati nel 1961.

Ma il nuovo peggioramento della collaborazione tra Colli e Boringhieri arriva nell'ottobre del 1964 quando il filosofo registra una crisi «inaspettata» con l'editore «che porta i [...] rapporti sul limite della rottura»⁵¹⁵. Il motivo scatenante è il rifiuto di Boringhieri di pubblicare *Il Roseto* di Sa'dī nella traduzione di Filippini-Ronconi nell'EAC. All'accenno problematico, tuttavia, si accompagna una «critica generale» dell'Enciclopedia «come presentazione, traduzione, cura ecc.»⁵¹⁶. Si vede qui l'embrione della definitiva chiusura della collaborazione tra i due e, conseguenza immediata, della fine dell'«Enciclopedia di autori classici». L'editore confessa i suoi timori per le sorti della collana, qualora il libro di Sa'dī venisse pubblicato: «sarebbe un gravissimo errore pubblicare – per giunta in veste raffinata – un libro simile. Credimi: sarebbe una mazzata all'EAC, che già è in crisi. Ti prego di fidarti, non tanto del mio gusto poetico – che non ho – quanto del mio buon senso, o intuito, editoriale»⁵¹⁷. Quello che appare subito rilevante è la percezione che l'editore ha della sua collana e delle sue effettive possibilità. Percezione maturata nel corso del tempo anche grazie ai rapporti sull'andamento della collezione, raccolti dalla concessionaria responsabile della distribuzione dei libri Boringhieri. Confrontando le osservazioni provenienti dai rappresentanti delle varie aree italiane si può riconoscere un insistente motivo di fondo, tradotto bene in una delle relazioni: la collana è interessantissima per la formula editoriale, ma per la sua alta qualità non incontra un adeguato successo commerciale. A partire da questa concezione, l'editore osserva per *Il Roseto* un duplice rischio non solo legato al possibile insuccesso di vendite ma anche alla sua collocazione all'interno di quell'insieme di pubblicazioni che l'EAC rappresenta agli occhi dei lettori: l'immagine della collana, a suo modo di vedere, ne risentirebbe molto⁵¹⁸. L'inadeguatezza del volume tocca ogni suo principio realizzativo con il rischio che possa mettere in dubbio lo stesso rigore non specialistico che è uno dei cardini della collezione di Colli: quello che più preoccupa è che la mancanza di cura editoriale corrisponda a una mancanza di cura del lettore. Per Boringhieri l'unica possibilità resta quella di pubblicare il titolo fuori collana, al solo scopo di garantire una pubblicazione accademica al curatore Filippini-Ronconi. Il libro di Sa'dī rientrerà, infine, nell'Enciclopedia di Colli come uno dei suoi ultimi slanci.

⁵¹⁰ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 3 ottobre 1963, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵¹¹ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 7 aprile 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵¹² Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 11 novembre 1963, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵¹³ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 1 maggio 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵¹⁴ Ibidem.

⁵¹⁵ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 14 ottobre 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002.

⁵¹⁶ Ibidem.

⁵¹⁷ Lettera di Paolo Boringhieri a Giorgio Colli, s.d. ma riconducibile al 12 ottobre 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Boringhieri Paolo, b. 27 fasc. 24

⁵¹⁸ Ibidem.

Ma prima di arrivare alla rottura definitiva, è utile analizzare un altro passaggio. Mentre Foà cerca nuovi finanziatori per la sua Adelphi, al momento del ritiro di Olivetti, si riapre quel fronte di trattative per una possibile fusione tra la casa milanese e Boringhieri. È ancora una volta Colli a vedere di buon occhio l'operazione. Foà gli spiega le vie percorribili in una lettera del 14 settembre 1964:

sia Alberto che io, siamo favorevoli alla fusione con Boringhieri. Anche Paolo mi sembra deciso, questa volta. Ci sono però due ostacoli da superare. Il primo riguarda la sistemazione definitiva dei rapporti con Olivetti, [...] Il secondo punto riguarda la Concessionaria. L'esame del bilancio, la struttura e il funzionamento della C., le prospettive future [...] non convincono Alberto Zevi (come, del resto, non convincono neanche Linder). Il bello è che anche Paolo non sembra più tanto convinto della cosa. [...] Conseguenza di tutto ciò è che Alberto non intende prendere impegni al fine di attuare finanziamenti per la C. Mercoledì ci sarà a Milano un altro incontro con Paolo, Alberto e Ranchetti [...] ma dubito che l'atteggiamento di Alberto muti sostanzialmente. Bisogna quindi vedere fino a che punto il finanziamento della Concessionaria sia per Paolo una condizione per la fusione Boringhieri-Adelphi⁵¹⁹.

In un momento particolarmente delicato dal punto di vista economico per entrambe le case si prospetta, quindi, di nuovo la possibilità di una fusione che potrebbe portare ad alleggerire le «spese generali» e a rilanciare i vari programmi. Sebbene questa sia la prospettiva migliore, auspicata da Foà stesso, la situazione resta complicata e, l'editore, insieme a Michele Ranchetti, non rinuncerà alla ricerca di altri finanziamenti. Per adesso, però, «il pericolo di una immediata chiusura dell'Adelphi è, grazie ad Alberto [Zevi], sventato»⁵²⁰.

Saltato ancora una volta l'accordo Adelphi-Boringhieri, i nuovi finanziamenti per la casa milanese, che si affiancheranno a quelli di Zevi, arriveranno da Giulia Devoto-Falck e successivamente da Alberto Falck. Ancora più significativo è, tuttavia, il progressivo allontanamento dei percorsi delle due case editrici ben evidenziato proprio dalla parabola di Colli.

Il '65 è un anno decisivo per il suo futuro impegno editoriale. A maggio una nuova crisi con Boringhieri sembra confermare la definitiva rottura, apertasi l'anno precedente, come spiega a Montinari: «un nuovo peggioramento dei rapporti con Paolo, con cui sono ai ferri corti (e non prevedo nulla di buono, peggio che nell'autunno passato). Stavolta ho proprio l'impressione che voglia disfarsi di me»⁵²¹. Una sensazione che trova conferma negli appunti dell'editore torinese che annota «in calce ai dati relativi all'EAC alla data del 1965 [...] la parola "finis"»⁵²² con il termine del contratto di consulenza nel dicembre dello stesso anno. Sul fronte adelphiano, invece, si aprono nuove possibilità realizzative che rappresentano una svolta in senso opposto. Il '65 è l'*annus mirabilis* di Adelphi: all'ingresso di nuovi capitali corrisponde tutta una serie di accordi di natura diversa, commerciale, letteraria ed editoriale in senso largo che saranno alla base del futuro progetto della casa editrice e della sua successiva fortuna. All'ingresso della famiglia Falck tra i finanziatori segue l'incontro con un editore tedesco, che appare realmente e concretamente interessato alla coedizione delle *Opere* di Nietzsche. I nuovi capitali portano anche all'acquisizione del catalogo Frassinelli, salutata con soddisfazione da tutta la costellazione adelphiana. A questa fa seguito un altro accordo commerciale utile per la futura resa economica della casa editrice: la licenza concessa ad Arnoldo Mondadori per lo sfruttamento in edizione economica di alcuni titoli del catalogo, in modo particolare quelli acquisiti proprio con l'assorbimento di Frassinelli in cui spicca, tra gli altri, anche per il grande valore commerciale, il *Dedalus* di James Joyce.

⁵¹⁹ Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 14 settembre 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Foà Luciano, b. 29 fasc. 063.

⁵²⁰ Ibidem.

⁵²¹ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 maggio 1965, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 186.001.

⁵²² Boringhieri, Giulia, *Per un umanesimo scientifico*, op. cit., p. 373.

In questo orizzonte, Colli appare rincuorato e ammette di voler continuare la sua collana, rilevandola da Boringhieri:

Ma c'è un'altra novità grossa, che è maturata negli ultimi giorni. Ho chiesto a Paolo di cedermi l'Enciclopedia. Lasciarla morire di una morte lenta ma incurabile non mi sembra giusto verso il lavoro che abbiamo fatto. [...] Ho poi parlato anche con Luciano, offrendogli di entrare nella combinazione. Ora Paolo deve fare una cifra, ed eventualmente riconoscermi già acquisita una quota: se sarà mandato, e se si potrà fare una combinazione a quattro, con Paolo, Luciano ed Eugenio, il problema della cessione sarebbe risolto. Rimarrebbe poi quello più difficile, come trovare i mezzi per continuare in modo efficiente la collana⁵²³.

Il progetto non andrà in porto ma l'interesse di Foà per l'operazione e il proliferare dei piani di collane che Colli avrebbe voluto dirigere – nel carteggio con Foà e Montinari si parla di un'«Enciclopedia dell'antichità», il cui progetto è già ben delineato e che diventerà in parte “La Sapienza greca” – testimoniano, prima di tutto, l'importanza del filosofo nei futuri programmi della casa editrice, e, in secondo luogo, sono l'emblema di un passaggio arrivato ormai al suo definitivo compimento. Dalla collaborazione intensa e duratura di Colli e Bazlen con la Boringhieri, alla possibilità di un'impresa comune, fino al successivo ripresentarsi di una probabilità di fusione tra le due attività editoriali, si arriva alla scissione definitiva e alla creazione di due percorsi paralleli. Nate entrambe da una lacerazione dal microcosmo einaudiano, tra l'Adelphi e la Boringhieri il distacco si sarebbe sempre più accentuato.

Alla fine dell'“Enciclopedia di autori classici” sarebbe corrisposta un'“Enciclopedia dell'antichità”, fondata su principi simili di rifiuto dell'idea di canonizzazione storico-geografica e, allo stesso tempo, di una riscoperta dei testi antichi senza la pesante influenza di un'interpretazione moderna applicata retrospettivamente. Nel piano della collana si legge:

L'enciclopedia non si proporrà di raggiungere giudizi complessivi e particolari fondati su punti di vista moderni, ma più modestamente cercherà di arricchire, estendere, comunicare la comprensione del mondo classico, seguendo e ritrovando i criteri di giudizio che dall'agire di tale mondo sono presupposti. In questa maniera gli eventuali giudizi di valore formulati dall'enciclopedia risulteranno motivati intrinsecamente, cioè dovranno essere giudizi di valore secondo il metro antico [...] Non interesserà quindi rendere conto di come un'epoca posteriore, o la nostra epoca, veda e giudichi le figure, gli oggetti e i problemi dell'antichità classica secondo le proprie misure di valore, ma si vorrà interpretare e spiegare dal di dentro tutto quanto risulta tuttora enigmatico nel mondo classico⁵²⁴.

Un progetto che ricalca in un certo senso la collana diretta per i tipi dell'editore torinese e che troverà solo una realizzazione parziale, anche a causa della morte improvvisa di Colli nel 1979. Appare, tuttavia, rilevante la scelta di dare seguito a questo progetto del filosofo da parte di Adelphi al contrario della decisione della Boringhieri di porre fine alla consulenza colliana nel 1965.

Ma una simile contrapposizione avrebbe assunto caratteri ancora più marcati quando il confronto si sarebbe trasposto su altri piani, cari a entrambe le case editrici: quello delle edizioni scientifiche e quello dei testi etnologici e religiosi.

Le pubblicazioni scientifiche, eredità della collana azzurra einaudiana, sono al centro del progetto di Boringhieri fin dalla sua fondazione. Il *Prospetto* della collana, illustrato da Gianfranco Cantelli, mostra le intenzioni su cui si fondano i primi anni della casa editrice:

⁵²³ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 11 giugno 1966, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 186.001.

⁵²⁴ Programma contenuto in una lettera del Fondo Foà indirizzata all'editore da Giorgio Colli dall'intestazione “Progetto per una Enciclopedia dell'antichità classica”, 15 settembre 1972, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Programmi, 1962-1995, Cartella 9 fasc. 136.

Il ripresentare i “Classici della scienza” in edizioni rigorose, in traduzioni chiare e fedeli, accompagnate da note storiche e critiche, ossia il far parlare direttamente [...] i creatori della scienza, può essere non soltanto utile, ma produttivo di nuovi sviluppi, sia con l’escludere le declamazioni retoriche, sia con l’inserire nuovamente la scienza nella sfera storica e umanistica, cui essa appartiene naturalmente⁵²⁵.

Il rigore scientifico dei testi appare una prerogativa essenziale della collana, che, pur ricercando «un distacco dal ristretto tecnicismo che spesso si è affermato nelle varie discipline scientifiche»⁵²⁶, non rinuncia a un «carattere volutamente “monumentale” [...] come “impalcatura su cui appoggiare tutto il resto”»⁵²⁷. Un impianto confermato dal primo titolo, i *Discorsi intorno a due nuove scienze* di Galileo, in cui si avverte quella ricercatezza che la cura editoriale vuole trasmettere.

Di tutt’altra impronta appare invece la concezione scientifica di Adelphi. Un interesse embrionale in questa direzione deriva ancora una volta da Bazlen. Il consulente triestino nel 1964 darà la propria opinione sulle reali possibilità di pubblicare lavori scientifici, tracciandone un quadro in cui si avverte la difficile conciliazione tra le nuove scienze e il panorama editoriale: «se i “saggi” devono servire a portare qualcosa di nuovo, non ci resta che la parapsicologia: il nuovo nella matematica e nella fisica sono formule, che non potremo mai pubblicare; nelle altre scienze, risulta soltanto da lavori specializzati»⁵²⁸. Un’idea che si riflette bene nell’impostazione per una collana scientifica adelphiana, che non reca data e firma ma attribuibile a Luciano Foà:

Grosso modo il tema della collana è il mind-body problem. Ma con importanti qualificazioni. Si escludono le dissertazioni di carattere filosofico anche se raffinatamente sofisticato come nella recente attività inglese. Si insiste sull’aspetto esplicativo scientifico nel senso che queste parole hanno per una coscienza occidentale. Quindi essenzialmente: biologia, logica, certa matematica, elettronica, linguistica, psicologia sperimentale. E naturalmente quegli aspetti di queste discipline che siano insieme rigorosi e pertinenti al tema centrale. Del quale si può forse tentare una definizione come la ricerca di correlati fisici della coscienza e simmetricamente l’insorgere della coscienza nella materia⁵²⁹.

Il primo elemento a risaltare è l’esclusione di quelle «dissertazioni di carattere filosofico» che invece hanno animato nel profondo il piano scientifico delle ESE prima e di Boringhieri poi.

Alla concezione di «umanesimo scientifico» in grado di conciliare la scienza con la sua dimensione storica e filosofica, dunque umanistica, si sostituisce la ricerca di una concretezza “materica”, ovvero di una corrispondenza organica a questioni astratte, prima su tutte, quella della coscienza. La collana adelphiana ha un fine ben preciso, esplicitato dal prospetto di Foà, che, pur essendo senza data, può essere riconducibile agli anni Settanta precedenti il varo della “Biblioteca scientifica” di Adelphi. Nel progetto si trovano i filoni di una ricerca degli elementi “fisici” del pensiero: «è suscettibile di una spiegazione intersoggettiva quel nucleo di sensazioni, certezze, volizioni che ciascuno percepisce come costituenti se stesso?»⁵³⁰. Per rispondere a questa domanda i titoli proposti dovranno fare riferimento a tre diversi aspetti: neurofisiologia e psicologia sperimentale, logica simbolica e linguistica, tecnica dei calcolatori o meglio elaborazione dell’informazione in sistemi artificiali. La

⁵²⁵ *Prospetto della Collana di classici della scienza, edita da Paolo Boringhieri, Torino, via Brofferio 3*, citata da G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 369.

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ Ibidem.

⁵²⁸ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 25 luglio 1964, citata da R. Bazlen, *Scritti*, op. cit. pp. 346-347.

⁵²⁹ *Considerazioni sul progetto di collana scientifica*, s.d., Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Programmi, 1962-1995, Cartella 9 fasc. 136.

⁵³⁰ Ibidem.

psicologia e la sociologia vengono sacrificate sull'altare delle «*hard sciences*», private di una possibile deriva verso un approccio filosofico. Per ognuna delle tre macro-aree Foà insiste sulla duplice funzione divulgativa e scientifica del suo progetto. Si esalta, sotto la spinta ispiratrice bazleniana, il valore di rottura della neurofisiologia e della psicologia sperimentale che hanno messo in discussione «l'intoccabilità delle cosiddette funzioni nervose superiori»⁵³¹. La logica e la linguistica sono trattate per la loro connessione profonda «con le basi [...] ed i limiti della razionalità» oltre che «con l'analisi esatta e formale del linguaggio naturale». Infine, i sistemi artificiali sono visti come ambito in grado di arricchire le conoscenze «a disposizione di chi ricerca l'articolazione tra mente e materia»⁵³². Riuscire a conciliare gli estremi di «un'identificazione non qualificata del cervello con una macchina» e «l'intangibilità delle funzioni mentali» diventa il nucleo da cui possono scaturire le letture che andranno ad alimentare il ramo scientifico di Adelphi.

Un atteggiamento confermato fin dai primi titoli. Il primo volume della collana, *Verso un'ecologia della mente* di Gregory Bateson, è in questo senso un manifesto programmatico. Il fine ultimo dello studioso di creare una «scienza della mente e dell'ordine»⁵³³ riflette quell'esigenza di ricondurre comportamenti, idee, funzioni dentro certe specifiche «regioni della mente», conciliando l'intangibilità delle alte aree cerebrali e la propensione alla materialità che abbiamo visto nel prospetto di Foà. Un altro libro, fondamentale per la collana, ci proietta direttamente nell'orizzonte nuovo dei sistemi artificiali nella loro presentazione adelphiana: il *Gödel, Escher, Bach* di Douglas Hofstadter diventa il canale di accesso della casa editrice milanese all'ambito dell'intelligenza artificiale. Anche qui il tecnicismo è sommerso dalla «Ghirlanda brillante» che può risultare dall'accostamento di un logico, un pittore e un musicista. L'intento scientifico non causa una discesa nell'inaccessibilità del testo, al contrario, è proprio la relazione tra la scienza e una sua declinazione letteraria il vero punto di forza su cui lo stesso editore vuole insistere. Il risvolto ci ricorda come la «forma letteraria» non abbellisce soltanto «l'argomentazione scientifica», ma le due componenti si influenzano a vicenda ponendo al centro la divulgazione dello sviluppo tecnologico, presentato come costantemente inaccessibile.

Ben altre sono, dunque, le prospettive della scienza di Adelphi rispetto a quella collana di Classici che per Boringhieri ha visto uscire solo i primi quattro titoli, tra cui, oltre ai *Discorsi* di Galileo, figurano *Lettere a una principessa tedesca* di Euler, *Storia naturale* di Buffon e le *Opere* di Harvey, e che ha messo in programma, poi non realizzato, *Geometria indivisibilium continuorum*, «un'opera monumentale di settecento pagine di traduzione dal latino più duecento di note»⁵³⁴. Anche su questo fronte si viene consumando la frattura tra due concezioni di editoria che è stata alla base del progressivo distacco dei consulenti adelphiani dalla casa torinese e la conseguente formazione dei diversi immaginari nei lettori.

È importante osservare, inoltre, come lo sviluppo del settore “viola” nei cataloghi rispecchi il differente delinearli dei marchi sul mercato italiano. Ed è un caso specifico che può tornare utile a definire la loro contrapposizione perché si tratta della pubblicazione di uno stesso titolo presentato sotto spoglie diverse dalle case editrici, dando vita a un'accesa polemica tra Bollati e Calasso che tratteggia la loro opposizione relativamente ai testi religiosi ed etnologici. Il testo oggetto della disputa è *Storia delle civiltà africane* di Leo Frobenius, pubblicato una prima volta da Einaudi, nella collana di Pavese e de Martino con il titolo *Storia della civiltà africana: prolegomeni di una morfologia storica*, successivamente ripubblicata dalle Edizioni Scientifiche Einaudi nel 1958, da Boringhieri nel 1964, ristampata da Bollati Boringhieri nel 1991, infine pubblicata con il titolo *Storia della civiltà africana* da Adelphi nel 2013.

È in seguito alla ristampa del '91 che si riaccende il dibattito tra Calasso e Bollati. Il primo critica la scelta di non cambiare l'impostazione del volume che uscirà per la casa torinese con la prefazione

⁵³¹ Ibidem.

⁵³² Ibidem.

⁵³³ Risvolto a G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977.

⁵³⁴ G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 371.

di Ranuccio Bianchi Bandinelli con cui era stato pubblicato la prima volta nella collana diretta da Pavese. Nel testo – che è interessante analizzare in modo ampio per la capacità di esprimere la posizione einaudiana, conservata da Bollati nell'edizione del '91 e di porla così in relazione con quella adelphiana – emerge il tentativo di conciliare l'esigenza di diffondere una determinata opera con il richiamo all'attenzione verso l'impostazione concettuale dell'autore, ricondotta nella prefazione, attraverso un'analisi storico-culturale, alle successive derive naziste.

In un atteggiamento che contraddistingue l'impostazione einaudiana per opere o autori considerati sospetti da un punto di vista ideologico e politico, Bianchi Bandinelli avvisa il lettore e lo guida nell'interpretazione di un testo che, senza avvertenze, corre il rischio di simpatizzare eccessivamente con uno schieramento ideologico che l'Einaudi si è invece proposta di contrastare. Lo storico senese apre la propria prefazione con una ben chiara raccomandazione:

Nel frontespizio di questo volume sono già contenuti i due momenti che occorre distinguere nell'opera del Frobenius per giudicarla senza ingiustizia e senza prevenzione, ma anche per avvicinarsi ad essa senza danno: e cioè, la ricostruzione, quasi direi la scoperta, della civiltà africana e quella teorizzazione generale che viene qui chiamata "morfologia storica".

Il Frobenius [...] non avrebbe mai accettata una simile distinzione⁵³⁵.

Avvisato il lettore sul genere di libro che si appresta a sfogliare, accostandosi all'opera di un uomo dall'«ingegno non comune», Bianchi Bandinelli prosegue in un'altra e ancor più rilevante raccomandazione, se paragonata alla posizione intellettuale degli adelphiani e a quella di Calasso:

Il Frobenius [...] si era ribellato alla distinzione e all'ordinamento; la sua storia, egli proclama, è intuizione. In questo, come in tutta la sua ideologia, egli prende un posto avanzato nella fila di quegli indagatori (non so decidermi a chiamarli pensatori) che reagirono, a partire dalla fine del secolo scorso, al positivismo oggettivo della generazione precedente (che il Frobenius, come altri, continuarono a confondere col materialismo), e reagirono con un salto nell'irrazionale, le cui conseguenze si sono vedute nel primo terzo di questo secolo⁵³⁶.

Inquadrato l'autore in un preciso contesto storico-culturale, lo studioso senese opera le dovute distinzioni necessarie al lettore per comprendere il reale e utile contributo del libro, separato invece dalle sue possibili coniugazioni nocive. Nell'apertura, per quanto riconosciuta fondamentale, verso una conoscenza più ampia e profonda delle «condizioni materiali e spirituali dei popoli preistorici d'Europa», si annida anche il «lato negativo» dell'opera di Frobenius:

La ricostruzione della storia mediante l'intuizione e la fede in questa intuizione, lo portano a interpretazioni affatto incontrollabili dei documenti raccolti [...]. Quelle interpretazioni possono essere geniali divinazioni, ma possono essere anche arbitrari errori. Un controllo non è possibile e non è neppure richiesto dall'autore: la verità scaturisce solo dalla fede nelle premesse e dalla capacità di inserire se stesso nel magico ciclo della mentalità primitiva. In realtà si tratta solo di avere la persuasione di possedere tale capacità di inserzione. Resta oltremodo difficile, accostandosi a questo lato, che diviene il più evidente e dichiarato dell'opera del Frobenius, separare ciò che si può accettare, ciò che può servire, da ciò che noi riteniamo vada energicamente rifiutato⁵³⁷.

Risalendo alla concezione calassiana del linguaggio e del pensiero, recuperando la fiducia di Colli, Bazlen e Calasso in un accesso non mediato ai testi, ma lasciato all'esperienza privata del singolo lettore, la posizione di Bianchi Bandinelli, esplicitata nella prefazione, si configura come il nucleo su

⁵³⁵ R. Bianchi-Bandinelli, *Prefazione*, in L. Frobenius, *Storia della civiltà africana*, Einaudi, Torino 1950, p. 11.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ *Ibidem*.

cui maggiormente si può concentrare l'idiosincrasia adelphiana, e, allo stesso tempo, un punto da cui far derivare l'identità distintiva della casa editrice e del suo editore-autore. L'archeologo diventa esplicito nell'individuare i lati opposti delle barricate dietro le quali si schiereranno a distanza di circa quarant'anni Calasso e Bollati. Alla ragione, di cui si fa esponente e portavoce, Bianchi Bandinelli contrappone le «forze oscure e profonde» individuate nel pensiero di Frobenius. Ma non si limita a identificare le due anime, ne indaga le conseguenze più deteriori, ne illustra lo scadimento reale emerso nelle evidenze storiche. La prefazione non resta ferma a una disamina dell'evoluzione delle posizioni razionali e irrazionali, ma ne applica le forme alla sfera del reale: così, mentre le prime sono rappresentanti della naturale ragione storica, le seconde sono i semi della Germania nazista, in una linea concettuale che senza soluzioni di continuità da Dilthey, passando proprio per Frobenius, arriva a Rosenberg «che col suo Mito del XX secolo aveva scritto la Bibbia del razzismo nazista»⁵³⁸.

All'inizio degli anni '90 la decisione della Bollati Boringhieri di recuperare quella prefazione appare «penosa» a Calasso che insiste sull'idea che «la linea dell'Adelphi, il “modo di trattare quei temi e quegli autori”, “[sia] l'opposto di quello praticato a quei tempi da Einaudi e propugnato oggi da Bollati”»⁵³⁹. In quel momento, la casa milanese ha già acquisito i diritti per la pubblicazione del libro di Frobenius, ritardata proprio a causa della ristampa di Boringhieri. Nel dialogo a distanza tra i due si può osservare così la linea di demarcazione in ambito “viola” tra gli editori. Se Bollati ammette che quella prefazione appare anacronistica, date le mutate condizioni del mercato editoriale e culturale italiano, non rinuncia a sottolineare due aspetti centrali: il suo intento consiste prima di tutto nel restituire «un documento di quel tempo», una certa temperie culturale degli anni Cinquanta; in secondo luogo, torna sull'idea, più volte sostenuta, che la stessa Adelphi si colloca lungo una linea che parte proprio dalla collana di studi etnologici e religiosi di Einaudi.

Calasso, dal canto suo, dopo aver rifiutato anche l'ammissibilità di una contestualizzazione documentaria del testo e dopo aver riconosciuto la bellezza della collana “Viola”, osserva che quest'ultima non è certo l'espressione diretta della politica culturale einaudiana, tutt'altro: è «una specie di corpo estraneo [...] rifiutata, osteggiata». Secondo l'editore adelphiano, l'insieme dei testi proposti da Pavese, ai tempi della Einaudi, è spesso guardato con sospetto al punto che i libri vengono arricchiti da «prefazioni anatema»⁵⁴⁰ che permettono di aggirare gli ostacoli marxisti della casa torinese. Stratagemma che, invece, in occasione della pubblicazione del Frobenius di Adelphi non verrà adottato preferendogli in veste di presentazione il breve risvolto dove non si accenna ad alcuna provenienza o posizione storico-culturale dell'autore, accentuando, invece, la capacità unica dell'opera di restituire «la morfologia di un continente»⁵⁴¹.

Una contrapposizione, dunque, che trova il suo punto di scontro concreto nel libro di Frobenius, ma che ha visto opporsi a più riprese gli adelphiani ancora con Bollati, in quello stesso 1992. Già con *Uscite dal mondo* di Zolla, l'editore torinese ha etichettato la politica della casa milanese come «supermarket dell'anima»⁵⁴², descrivendo così il suo modo di interpretare le declinazioni che gli studi religiosi hanno assunto nel catalogo Adelphi.

Come è avvenuto per le grandi opere e per gli altri ambiti, il modo di concepire il proprio orizzonte professionale da parte dei due editori si viene delineando sulla base di una opposizione sempre più netta che lascia trasparire nella risposta del pubblico i connotati di una riconoscibilità specifica. La disputa sulle prefazioni e il modo di intendere gli studi etnologici e religiosi rientra specificamente nello scontro per il prestigio che vedrà affermarsi l'immagine di Adelphi con il suo approccio inattuale, anti-ideologico che valorizza la soggettività del lettore, in un orizzonte di testi e studi che a lungo hanno attirato, ad un tempo, l'interesse e la prudenza di altre case editrici.

⁵³⁸ Ibidem.

⁵³⁹ M. Baudino, *Editori contro per una Viola*, in «La Stampa», 19 ottobre 1992.

⁵⁴⁰ Ibidem.

⁵⁴¹ Risvolto a L. Frobenius, *Storia della civiltà africana*, Adelphi, Milano, 2013.

⁵⁴² P. Battista, *Bollati contro Zolla: fa dell'anima un supermarket*, in «La Stampa», 15 maggio 1992.

La corrispondenza di posizioni intellettuali e di finalità estetiche che inizialmente, negli anni Sessanta, sembra trasparire dall'impostazione progettuale di Adelphi e Boringhieri si è progressivamente sfaldata, nel corso dei decenni successivi, facendo emergere, ormai alla fine del secolo, intenzioni culturali ed editoriali sempre più divergenti. Con la polemica tra Calasso e Bollati si chiude la parabola dei rapporti complessi intrattenuti tra gli editori e sembrano determinarsi due immagini editoriali parallele e volutamente distanti: l'inattualità adelphiana, con la sua difesa di un accesso diretto ai testi senza i quadri contestualizzanti degli apparati paratestuali e con una linea di pubblicazioni che dalle scienze alla narrativa percorre frontiere improntate sulla provocatorietà e sull'effetto straniante della lettura, si è definitivamente separata dalla prospettiva umanistica di una storicizzazione dello sviluppo scientifico, da un orizzonte programmatico fondato su percorsi critico-specialistici di accesso al testo e da un approccio ideologico alla cultura, consolidatisi nel marchio di quella che ormai è diventata la Bollati-Boringhieri.

2.c.2. *Tra demoni illuministi e pulsioni irrazionali: sovrapposizioni e distinzioni tra Il Saggiatore e Adelphi*⁵⁴³

Se il rapporto con la Boringhieri è segnato da un confronto dialettico tra posizioni intellettuali che, dopo una prima fase in cui sembrano condividere punti di vista sulla letteratura e la cultura, si vengono progressivamente contrapponendo e diventano quasi antitetici, le relazioni tra Il Saggiatore e Adelphi mostrano fin da subito una più marcata distanza, testimoniata dalle dichiarazioni programmatiche delle due case.

L'impostazione della casa fondata nel 1958, espressa a più riprese nei cataloghi dei primi anni di attività, rispecchia la prospettiva del suo fondatore, che ha manifestato i suoi tratti embrionali già nel dopoguerra, proponendo al padre un cambiamento di rotta dell'impresa di famiglia. In quell'occasione Alberto Mondadori rileva nuove tendenze nel mercato editoriale e nella storia culturale italiana che devono corrispondere a un'assunzione consapevole delle responsabilità «che incombono a chi sparge carta stampata a piene mani»⁵⁴⁴.

Nella già imponente azienda paterna, tuttavia, la svolta verso una direzione più impegnata in termini di morale e di educazione del pubblico, auspicata da Alberto, non ha trovato il seguito sperato dal suo ideatore né una declinazione effettiva e definita: la «tradizione editoriale e non politica»⁵⁴⁵ di Arnoldo ha prevalso a livello decisionale sulla visione della casa editrice come «organismo politico»⁵⁴⁶ di Alberto.

L'ambizione di quest'ultimo a una partecipazione più ampia al dibattito culturale e sociale italiano ha trovato, infine, un canale espressivo nella casa editrice fondata alla fine degli anni Cinquanta. Le linee generali del progetto sono ancora una volta tracciate da Alberto al padre e indicative di quali possano essere i principi guida della neonata attività editoriale: una casa editrice impostata su «basi realmente e decisamente commerciali» ma che partecipi in modo consapevole e diffuso alla «“circolazione delle idee” che tanto è sentita oggi in ceti sempre più vasti di pubblico»⁵⁴⁷. L'obiettivo ultimo consiste in un impegno pedagogico nei confronti dei lettori italiani a cui l'editore vuole offrire una «coerenza culturale, ma non *specializzata*, bensì aperta e varia nelle sue articolazioni»⁵⁴⁸. Già nei

⁵⁴³ La parte dedicata a Kubin in questo paragrafo è stata presentata in un convegno dal titolo «Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura» organizzato dal 24 al 26 marzo 2021 presso l'Università degli studi di Udine. L'intervento è in via di pubblicazione con modifiche come articolo nel volume degli atti.

⁵⁴⁴ Lettera di Alberto Mondadori ad Arnoldo Mondadori, 9 febbraio 1945, citata da A. Mondadori, *Lettere di una vita. 1922-1975*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Mondadori, Milano, 1966, p. 95.

⁵⁴⁵ Lettera di Arnoldo Mondadori ad Alberto Mondadori, 28 febbraio 1945, citata da Ivi, p. 110.

⁵⁴⁶ Lettera di Alberto Mondadori ad Arnoldo Mondadori, 3 marzo 1945, citata da Ivi, p. 108.

⁵⁴⁷ Lettera di Alberto Mondadori ad Arnoldo Mondadori, 29 gennaio 1958, citata da Ivi, p. 595.

⁵⁴⁸ Ibidem.

primi cataloghi della neonata Saggiatore emergono la componente «“illuminista”»⁵⁴⁹ del programma e la sua duplice finalità: soddisfare «le richieste e i gusti di un pubblico intellettualmente moderno» e «fornire un nuovo contributo alla ricerca di un terreno originale»⁵⁵⁰. Una dichiarazione di intenti che parte dalla coscienza morale dei produttori della cultura, impegnati a «indirizzare gli uomini [...] a una valida comprensione dell'epoca in cui viviamo, dei suoi molteplici problemi e della necessità di raggiungere quella sintesi filosofica che tutti li riporti a una radice comune»⁵⁵¹. Una «militanza culturale e letteraria»⁵⁵² quanto mai distante dal disegno adelphiano che avrebbe aperto, come vedremo, qualche anno più tardi, uno dei suoi principali progetti, la pubblicazione delle opere di Friedrich Nietzsche, con *Aurora* e i frammenti postumi relativi, che il filosofo tedesco ha scritto proprio «per coloro i quali “essendo capaci di sentire profondamente e con finezza le cose umane, sanno però di essere liberi dalle smanie invadenti dei riformatori e dei predicatori di morale»⁵⁵³. Al triplice «impegno intellettuale, editoriale e politico»⁵⁵⁴ del Saggiatore si contrappone la “campagna contro la morale”⁵⁵⁵ del filosofo adelphiano.

Se la distanza ideologica che separa le due esperienze sembra confermare le differenti finalità progettuali, maggior rilievo ricoprono, dunque, i punti di intersezione tra i cataloghi che sono in grado di rivelare un interesse intellettuale per un orizzonte comune e, allo stesso tempo, la capacità di un marchio editoriale di imprimere una lettura diversa su un'opera o su un autore, influenzandone la ricezione e l'interpretazione del lettore.

Rispetto allo sguardo complessivo sui programmi delle due case, l'analisi di specifiche scelte strategiche ci consente di osservare più da vicino le attività di selezione, di realizzazione e di promozione dei testi e dei volumi, individuando possibili terreni di incontro. In questo senso, una certa importanza è riservata alle attività di due figure centrali nella definizione dei progetti: Giacomo Debenedetti, direttore letterario ed editoriale del Saggiatore e Bobi Bazlen, che abbiamo più volte riconosciuto come uno dei primi ispiratori dell'impresa adelphiana. Il rapporto tra i due si era intensificato verso la fine degli anni Venti, quando l'intellettuale triestino si era avvicinato al gruppo orbitante intorno a «Solaria»: era emersa un'affinità letteraria e culturale, con un interesse particolare rivolto alla psicologia del profondo, in cui si può identificare probabilmente «la *diabolica* influenza di Bobi Bazlen»⁵⁵⁶ su Debenedetti, in un percorso che troverà proprio nelle future esperienze editoriali i punti di maggior contatto.

Abbiamo visto, infatti, come a cavallo degli anni '50 e '60 Il Saggiatore si contende con Boringhieri i diritti delle opere di Jung detenuti da Ernst Bernhard per Astrolabio. La casa editrice milanese pubblica come prima opera dello psicanalista svizzero *La psicologia del transfert* nella collana “La Cultura”, ma un grande interesse suscita *Ricordi sogni riflessioni* la cui realizzazione riscontra delle difficoltà di traduzione che ne impediscono la pubblicazione. In particolare, la versione consegnata da Guido Russo appare insoddisfacente da un punto di vista scientifico a Ernst Bernhard che, in virtù dei pieni poteri accordategli dagli eredi Jung, «esclude [...] di poter dare il benessere al

⁵⁴⁹ A. Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 215.

⁵⁵⁰ Il Saggiatore, *Catalogo autunno-primavera 1958-1959*, Il Saggiatore, Milano, 1959, p. 3

⁵⁵¹ Ivi, p. 6.

⁵⁵² A. Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 216.

⁵⁵³ G. Colli – M. Montinari, *Le opere di Friedrich Nietzsche. Prima edizione condotta sui manoscritti editori e inediti*, in F. Nietzsche, *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)*, Adelphi, Milano, 1964, p. 107.

⁵⁵⁴ A. Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 216.

⁵⁵⁵ G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1980, p. 85.

⁵⁵⁶ P. Frandini, *Il libro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Manni, Lecce, 2001, p. 286.

testo Russo»⁵⁵⁷ e, allo stesso tempo, dichiara di aver ricevuto dalla Svizzera il compenso per la Bemporad, anche lei incaricata della traduzione, ma che «prima di consegnarlo, [vuole] la conferma dell'accettazione del lavoro da parte del "Saggiatore"»⁵⁵⁸ come Debenedetti confessa ad Alberto Mondadori, in una lettera del 13 ottobre 1964. Sarà l'editore a intervenire personalmente per risolvere la questione, parlandone con Bernhard. La sua presa di posizione porterà al buon esito delle trattative come testimoniato in una lettera del 3 novembre di Debenedetti che dichiara di aver sentito nuovamente lo psicanalista junghiano e di aver ribadito i suoi dubbi, peraltro condivisi dallo stesso Bernhard, in merito alla «traduzione Bemporad, nelle parti non scientifiche»⁵⁵⁹. Il libro verrà, quindi, pubblicato dal Saggiatore nella versione di Guido Russo nel 1965.

Nella scelta debenedettiana del testo di Jung è la prospettiva dell'autore, la ricerca della sua dimensione personale e autobiografica che interessa il critico. Un'impronta ben precisa della sua visione del pensiero e della scrittura che coniuga l'interesse per la psicologia del profondo e la ricerca della «forma-destino di un autore e di un'opera»⁵⁶⁰.

La diversa impostazione del Saggiatore, lontana da quella complessiva dell'umanesimo scientifico boringhieriano, porta probabilmente Bazlen a confessare al fondatore della casa editrice torinese che «il pericolo non è Mondadori»⁵⁶¹. Come abbiamo visto, infatti, grazie anche alla decisione strategica di iniziare la pubblicazione dei testi che non presentano problemi di diritti, sarà Boringhieri ad aggiudicarsi l'esclusiva sull'*opera omnia* junghiana.

Quello che appare rilevante, dunque, è capire come gli interessi comuni di Bazlen e Debenedetti si siano declinati lungo due traiettorie che si vanno progressivamente differenziando e vanno assumendo caratteri contrapposti. Non è solo Jung, infatti, a rientrare in una concezione condivisa della cultura, che può essere facilmente comprensibile negli anni Sessanta in virtù della ormai grande diffusione in Italia delle sue idee, per quanto sia Bazlen che Debenedetti le avessero affrontate con largo anticipo sui tempi. Ma è una lunga serie di corrispondenze di testi e autori che si riscontra nei progetti dei due intellettuali e che occorre analizzare per una più chiara e profonda comprensione della differenza tra le loro posizioni.

La possibilità di intravedere una sovrapposizione in termini editoriali tra le due esperienze è stata ipotizzata da Italo Calvino nel 1959. In una lettera a Giulio Einaudi del 22 novembre, accennando a una proposta di collana avanzata da Bazlen, Calvino cerca di chiarire gli aspetti dell'iniziativa e, a questo scopo, fa riferimento proprio a una collezione del Saggiatore, progettata e sviluppata da Debenedetti, la "Biblioteca delle Silerchie":

Il patrimonio più prezioso di una casa editrice è il carattere, la fisionomia. (Il che sul piano commerciale si traduce nella capacità di crearsi, mantenere e accrescere un pubblico proprio). Dunque a ognuno le proprie silerchie, attenzione agli sconfinamenti spiritualistici, bisognerebbe fare delle antisilerchie tali da marcare decisamente la differenza tra il nostro modo di rispondere a quegli interessi e il modo di Alberto e Giacomino⁵⁶².

È lo stesso Calvino a identificare alcune possibili linee generali, chiedendo all'editore di trasmettere un piano più dettagliato, in modo da poter avanzare un'eventuale controproposta:

⁵⁵⁷ Lettera di Giacomo Debenedetti ad Alberto Mondadori, 13 ottobre 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Il Saggiatore, Sezione Corrispondenza, Fascicolo Giacomo Debenedetti.

⁵⁵⁸ Ibidem.

⁵⁵⁹ Lettera di Giacomo Debenedetti ad Alberto Mondadori, 3 novembre 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Il Saggiatore, Sezione Corrispondenza, Fascicolo Giacomo Debenedetti.

⁵⁶⁰ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 35.

⁵⁶¹ Lettera di Roberto Bazlen a Paolo Boringhieri, citata da V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 279.

⁵⁶² Lettera di Italo Calvino a Giulio e Renata Einaudi, citata da I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 617.

Le linee di quella che dovrebbe essere una collana (o un'antologia) di morale dell'uomo moderno, di testi che esemplifichino nella vita e nella morale pratica tutto ciò che serve all'uomo moderno per dirsi completo e che l'ideologia e l'organizzazione non gli dà o gli nega, queste linee generali le vado maturando da tempo [...] ma non sono ancora al punto di sfornare un piano editoriale orientato in questo senso. Perché non mi fai mandare un primo abbozzo di piano di Bobi? Io faccio le mie osservazioni e questo mi permette di formulare delle controproposte⁵⁶³.

Dalla lettera di Calvino si possono trarre più considerazioni utili al confronto tra le silerchie debenedettiane e la futura declinazione adelphiana delle proposte di Bazlen.

La collezione del Saggiatore si collega con due filoni di pensiero: gli «sconfinamenti spiritualistici» e una «collana [...] di morale dell'uomo moderno».

Ad un secondo e più profondo livello si avverte una riflessione che Calvino confessa essere al centro di una sua indagine da diverso tempo e che consiste nella ricerca di testi esemplificativi della «morale pratica», liberati, e dunque finalmente accessibili, dalla negazione in cui li hanno relegati l'«ideologia» e l'«organizzazione». Un'esigenza, quindi, di un accesso diretto ai testi in possesso di un certo rilievo morale indipendentemente da una sovrastruttura ideologica.

Tuttavia, nel carteggio tra Bazlen e casa Einaudi, precedente alla lettera di Calvino, non c'è traccia del progetto a cui quest'ultimo si sta riferendo.

Ma la presenza di alcune segnalazioni sparse può risultare utile a comprendere quali siano i titoli che possono portare a rilevare una sovrapposizione tra le silerchie debenedettiane e il progetto che il consulente triestino sta disegnando.

I primi contatti di Einaudi con Bazlen risalgono, secondo il carteggio conservato presso l'archivio della casa editrice, alla fine degli anni quaranta e riguardano principalmente alcune traduzioni che sono state richieste al consulente triestino. A partire dai primi anni Cinquanta, tuttavia, e soprattutto dal 1953, grazie anche all'arrivo presso la casa torinese di Luciano Foà come segretario di redazione, la collaborazione si va intensificando e Bazlen allarga la propria area di competenze in cui rientrano ormai anche pareri di lettura e suggerimenti editoriali.

Tra i consigli bazleniani, uno degli autori che ritorna con maggiore insistenza è Alfred Kubin e in particolare il suo romanzo *Die andere Zeit*. Già dal 1953 Bazlen ne parla a Foà e cerca in più occasioni di convincere il collettivo einaudiano alla sua pubblicazione. Il consulente triestino nutre un grande interesse per l'autore boemo confermato dal tentativo di inserirlo in altri progetti editoriali. Nel 1954, infatti, scrive ancora a Foà a proposito di Kubin, per avere notizie sulla decisione di Einaudi e, in caso di rifiuto, chiede all'amico di restituirlo perché progetta probabilmente una sua pubblicazione nella nuova collana che sta preparando per la casa editrice Bocca. Mentre, però, anche quest'ultimo programma naufraga, Bazlen torna a scrivere a Foà per il Kubin il 30 maggio 1959.

Il consulente triestino segnala con forza all'amico Strindberg e l'autore boemo, entrambi «molto consigliabili»⁵⁶⁴. In particolare, sul secondo insiste un'ultima volta pochi mesi dopo, nell'ottobre del '59, informando Foà sulla morte dello scrittore e sulla sua crescente notorietà anche in Italia:

Kubin morto un mese e mezzo fa. Visto bellissima esposizione. Si comincerà a conoscerlo anche in Italia – e la Andere Seite non è più tanto sicura. Vedi di parlare con qualcuno della Langen/Muller, forse conoscono problema illustrazioni ecc. (se esistono i disegni originali, per evitare clichés fatti dal volume stampato)⁵⁶⁵.

⁵⁶³ Ibidem.

⁵⁶⁴ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 30 maggio 1959, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori italiani, incartamento Bazlen.

⁵⁶⁵ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 6 ottobre 1959, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori italiani, incartamento Bazlen.

La diffusione dell'opera dell'autore, non solo come scrittore, ma anche come disegnatore e artista, viene percepita da Bazlen come un chiaro rischio per la possibilità di aggiudicarsi i diritti da parte della casa editrice. L'interesse di Debenedetti per Kubin conferma il punto di vista bazleniano. Partendo dal discorso critico che l'intellettuale in forze al Saggiatore porta avanti attraverso le sue note editoriali che accompagnano i volumetti delle "Silerchie", si possono individuare non solo i punti di contatto delle due concezioni della letteratura, ma anche gli elementi di opposizione da cui ricavare i criteri distintivi tra gli approcci editoriali della casa di Alberto Mondadori e Adelphi.

Un fattore dirimente in questo senso riguarda, in primo luogo, la scelta delle opere: Debenedetti opta per *Demoni e visioni notturne* mentre Bazlen e, successivamente, Adelphi vertono sull'*Altra parte*. È una differenza rilevante che emerge nella nota di presentazione al volume dello stesso Debenedetti e che assume il carattere di connotato distintivo tra due visioni non solo della letteratura ma anche della funzione editoriale.

Che il Kubin debenedettiano, infatti, risponda a quell'aspirazione illuministica che guida il Saggiatore è testimoniato proprio dalla presenza di un'istanza di mediazione tra il pubblico, l'autore e il testo:

Il lettore si serberà il diritto di prestar fede ma insieme di non abboccare a quel tono di candore, di bonaria naturalezza. Nessun dubbio che solo nella sua maturità avanzata Kubin si sia accorto di aver vissuto nell'età di Freud e abbia imparato a chiamare onirico il proprio mondo [...] La sua breve autobiografia è la goticheggiante e paurosamente moderna confessione psichica di un figlio del tempo che trapassa verso l'era cosmica⁵⁶⁶.

Al lettore viene data la chiave interpretativa sulla dimensione onirica ricreata dall'autore: per quanto le sue trascrizioni possano apparire inquietanti e immediate, Kubin è l'esponente emblematico di tutta una generazione che si scontra «col caos, i mostri, le rivelazioni informi o sublimi della psiche»⁵⁶⁷. Il critico suggerisce la collocazione dell'autore in una frattura storico-sociale che dà il senso del testo.

La presentazione, affidata in questo caso al risvolto, del Kubin adelphiano riflette, invece, tutt'altra prospettiva. La qualifica di primo numero della collana principale, la "Biblioteca Adelphi", di una casa editrice appena nata lo rende un manifesto programmatico. Il fronte psicologico, posto in risalto anche dalla nota debenedettiana, ritorna qui nelle crisi psichiche dovute alla morte del padre:

Kubin è profondamente scosso dalla morte del padre, che lo coglie in uno stato di tormentosa sterilità succeduto a lunghi periodi di crisi psichica. Per liberarsi dalle visioni che lo perseguitano e a cui, in quelle condizioni di paralisi creativa, non sa dare espressione grafica, egli decide di mettersi a scrivere e, nel giro di dodici settimane, butta giù un romanzo: *L'altra parte*⁵⁶⁸.

Si percepisce lo iato intellettuale delle due impostazioni nell'atto selettivo applicato sull'opera dell'autore boemo. Nella "Biblioteca delle Silerchie" è l'autobiografia matura di Kubin che trova diritto di cittadinanza: una presa di coscienza, avvenuta «solo nella maturità avanzata», di «aver vissuto nell'età di Freud» e di aver imparato «a chiamare onirico il proprio mondo»⁵⁶⁹.

Il Kubin che trova posto nella "Biblioteca Adelphi" è invece quello della giovinezza, delle crisi psichiche in seguito alla morte del padre, avvenute quando l'autore è solo trentunenne. Qui è il superamento di una paralisi creativa e non il bilancio retrospettivo sulla scoperta della psiche il motivo dirimente in grado di proiettare il lettore verso il futuro grande disegnatore fantastico.

⁵⁶⁶ G. Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Sellerio, Palermo, 2012, p. 136

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ Risvolto a A. Kubin, *L'altra parte*, Adelphi, Milano, 1965.

⁵⁶⁹ G. Debenedetti, *Preludi*, cit., p. 136.

Il distacco è sostanziale e i due paratesti non mancano di sottolinearlo. Il critico del Saggiatore cerca di contestualizzare i “demoni” dello scrittore boemo, di ricondurli a un orizzonte di riferimento anche sul piano artistico: «espressionismo e surrealismo segnano, genericamente parlando, i poli dell’esperienza artistica in cui egli rientra»⁵⁷⁰. Il Kubin adelphiano è terribile e profetico, capace di preannunciare «la guerra del ’14 e l’inizio del crollo della vecchia civiltà europea». Lo scrittore del Saggiatore osserva e ricostruisce, attraverso un processo di acquisizione di consapevolezza. Quello di Adelphi è il risultato di un’esperienza, è privo di mediazione di ogni sorta, lasciato alla sensibilità di un lettore che subisce l’influenza di elementi extratestuali. La mostra, a cui Bazlen ha accennato nella lettera a Foà del 6 ottobre 1959, lascia, infatti, presagire il prestigio crescente dell’autore in qualità di disegnatore del fantastico e dell’irrazionale, che gli sarebbe valso il titolo di «Kafka del pennello»⁵⁷¹. Il consulente triestino e, per sua ispirazione, Adelphi rivalutano, dunque, l’esperienza dell’autore, collocandolo in una dimensione di eccezionalità creativa, unica e quasi irripetibile, atemporale, più che in una sua sistemazione storica in quanto rappresentante di una generazione che fa un bilancio consapevole del proprio passato con l’aiuto di strumenti conoscitivi e razionali.

Mentre Kubin diventa la spia di uno scarto tra le due impostazioni ideologiche, su altri autori si innesta il confronto tra prese di posizione che avrebbero portato a individuare in modo progressivamente più nitido le immagini parallele delle due collane.

Un mese dopo *Demoni e visioni notturne* dello scrittore boemo, esce, infatti, *Il buon Dio di Manhattan* di Ingeborg Bachmann. L’autrice austriaca non è sfuggita neanche all’occhio attento di Cases che l’ha segnalata a Foà in una lettera del 7 settembre 1959, accennando a un suo libro, *Der kleine Gott von Manhattan*, che ha avuto molto successo. Foà conferma al germanista, il successivo 17 settembre, che persino Adorno ha parlato «con calore della Ingeborg Bachmann»⁵⁷². Quest’ultima, tuttavia, non deve aver riscontrato un grande entusiasmo da parte del consulente einaudiano se si considera che in una lettera a Delia Frigessi del 28 marzo 1963, parlando di Marie Luise Kaschnitz, confessa la scarsa opinione su entrambe le scrittrici: «Marie Luise Kaschnitz, *Lange Schatten*, Claassen (sempre un genio in confronto alla Bachmann, ma anche lei piuttosto inutile)»⁵⁷³. Un’opinione confermata anche dall’atteggiamento diverso nei confronti della scrittrice assunto dal suo “avversario” editoriale di quegli anni sul fronte della letteratura tedesca, Enrico Filippini in forze alla Feltrinelli. Il redattore feltrinelliano ha incluso la Bachmann nel suo progetto di un filone di testi in lingua tedesca che andassero a comporre un nuovo fronte letterario nel tentativo di realizzare il «distacco dal naturalismo e dalla sua formula più recente, dal neorealismo»⁵⁷⁴. Alla «rivoluzione nel campo editoriale»⁵⁷⁵, in cui Filippini è uno dei protagonisti, partecipa, dunque, anche l’autrice austriaca.

La Bachmann debenedettiana, tuttavia, precede anche l’operazione della Feltrinelli, e nel marzo 1961 *Der gute Gott von Manhattan* trova nel numero 59 della “Biblioteca delle Silerchie” la sua forma italiana. *Il buon Dio di Manhattan* riscopre così nella nota editoriale la sua funzione di tramite per l’espressività critica di Debenedetti:

Una anarchica, dissoluta corsa al piacere, da parte di gente incapace di integrarsi nella società, stravolge ogni norma di vita, di costume, di morale. Parrebbe un tema da

⁵⁷⁰ Ivi, p. 135

⁵⁷¹ M. Rosei, *Kubin, il Kafka del pennello*, in «La Stampa», 10 marzo 1988.

⁵⁷² Lettera di Luciano Foà a Cesare Cases, 17 settembre 1959, citata da M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. LI.

⁵⁷³ C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 424.

⁵⁷⁴ Dal comunicato di presentazione della collana. La citazione è tratta dall’articolo di Roberta Cesana, ‘*Le Comete*’ Feltrinelli (1959-1967): «una collana come rivista di letteratura internazionale», in L. Braidà – A. Cadioli (a cura di), *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2007, pp. 219-244.

⁵⁷⁵ M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. LV.

quaresimalista, la Ingeborg Bachmann ne fa invece uno spunto di paradossale e drammatica denuncia, lievitata di poesia, persino intarsiata di fiaba⁵⁷⁶.

La dissolutezza anarchica della rappresentazione narrativa è proiettata nel suo compito di denuncia sociale. Il carattere lirico e fiabesco non esula dalla «tensione etica»⁵⁷⁷ del progetto: il volume rispecchia in una sineddoche la collana nelle sue più profonde intenzioni culturali. Questa finalità progettuale si va espandendo nella schematizzazione delle funzioni dei vari ruoli umani:

Quegli eversori dell'ordine sono soprattutto coppie di innamorati, che a loro modo celebrano un titanismo inconscio, da "razza" privilegiata. Il *buon Dio di Manhattan*, strano giustiziere, li fa fuori con l'aiuto di alcuni scoiattoli, che gli servono da poliziotti privati. Dapprima è accusato di assassinio, poi, nel corso dell'interrogatorio, viene riconosciuto come un raddrizzatore dell'ordine. Ma non è questa, che potrebbe parere semplice ed è invece sottilmente venata di tragica ironia, la sola morale della favola⁵⁷⁸.

Un primo livello rimanda dunque alla ricostruzione di un ordine sociale sovvertito dalla «tragica ironia» del racconto. A questo piano si affianca la «contrapposizione di un europeo a una donna americana» che completa il quadro etico-sociale della rappresentazione e restituisce esplicitamente l'intenzione autoriale. Un secondo aspetto particolarmente caro a Debenedetti si ritrova nel suo tentativo di intrecciare l'indagine delle finalità autoriali alle sue declinazioni stilistiche. Le scelte della Bachmann appaiono fortemente influenzate dalle sue intenzioni estetiche e lo sperimentalismo si innesta sul sostrato della tradizione teatrale: «l'azione è presentata sotto forma di un radiodramma. La Bachmann è riuscita, tra l'altro, a dare un esempio tutt'altro che sperimentale di questo nuovo genere, ancora sperimentale, di teatro»⁵⁷⁹. Presentazione dell'autore, indagine dell'universo sociale e psicologico da cui l'opera scaturisce e analisi formale diventano nelle silerchie presupposti imprescindibili per la riflessione critica di Debenedetti.

Orizzonti di senso assenti nella presentazione dell'autrice in vesti adelphiane, anche quando si registra una completa sovrapposizione nella scelta delle opere da pubblicare. Lo spazio della critica sociale, che il direttore letterario del Saggiatore ha conservato nella sua nota editoriale, appare drasticamente ridotto in favore dell'esaltazione delle pulsioni esperienziali come quelle erotico-amorose ricondotte al «lato oscuro del mondo» e più dannose «di qualsiasi misfatto, di qualsiasi eresia»⁵⁸⁰. Non dunque la rappresentazione, velata di tragica ironia, di una critica al sistema sociale, ma l'esaltazione dell'esperienza umana e individuale come massima espressione dell'impossibilità di un raggiungimento dell'ordine. È così che si caratterizzano le due formule utilizzate dal risvolto di «altro stato» e «contro-era» assimilate alle circostanze dell'*Uomo senza qualità*.

Da un lato, l'esistenza di uno stato "altro" rispetto a quello ufficiale consente di sostenere l'esperienza in quanto espressione di unicità contro la sua catalogazione in categorie sociali. Dall'altro, la possibilità che le circostanze erotico-amorose siano fautrici di una «contro-era», le rende ugualmente rappresentanti della natura umana nella sua singolarità. Persino l'indagine formale che in Debenedetti si esprime in un connubio di sperimentalismo e tradizione, diventa qui il tramite per la contrapposizione all'ordine ed elemento per sottrarsi alle «convenzioni della scena».

Alla Bachmann si affianca in questo processo di identificazione e sovrapposizione progressiva tra l'editore e i suoi autori, un'altra importante figura del catalogo adelphiano che contribuisce a chiarire ulteriormente le linee progettuali che avvicinano e allontanano, allo stesso tempo, Adelphi dal Saggiatore: Juan Rodolfo Wilcock. Lo scrittore argentino che ha pubblicato in Italia le sue prime

⁵⁷⁶ G. Debenedetti, *Preludi*, cit., p. 135.

⁵⁷⁷ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 215.

⁵⁷⁸ G. Debenedetti, *Preludi*, cit., p. 136.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 138.

⁵⁸⁰ Risvolto a I. Bachmann, *Il buon Dio di Manhattan - Un negozio di sogni - Le cicale*, Adelphi, Milano, 1991.

opere per i tipi di Bompiani, approda nella “Biblioteca delle Silerchie” con una raccolta di versi, *Luoghi comuni*. Nella consueta nota editoriale, Debenedetti non manca di collocarlo all’intersezione di un’avventurosa e pionieristica rivisitazione del tradizionale: «la riva pittoresca delle sue conversazioni può d’improvviso inflettersi in un golfo, ove si specchia la sagoma soprattutto di Wittgenstein»⁵⁸¹. A partire dall’autore la nota si sposta sull’opera a cui si attribuisce fin da subito un duplice interlocutore e una conseguente doppia finalità compositiva: «offrire al lettore in buona fede un gomito molto agevole, e anche divertente, da dipanare; dare al critico, ambizioso di mettere in luce il “processo” creativo, molto filo da torcere». Identificando l’arboreo involucro del pensiero wilcockiano, «i trucchi, le sapienze, le sofisticazioni della cultura e dell’intelligenza, l’occhieggiare di miti vecchi e nuovi, gli allusivi incantesimo ottenuti per sublimazione della “pattumiera della memoria”», Debenedetti osserva come sia “facile” attraversarlo «per raggiungere l’identificazione col vero oggetto della poesia»: «ristabilire il contatto con alcuni sentimenti e situazioni capitali»⁵⁸². Lettore e critico troveranno, infine, in questi versi una propria soddisfazione, che l’autore riesce a perseguire attraverso una precisa consapevolezza artistica capace di coniugare il ricorso insistente delle “etichette” critiche e la loro immediata successiva scomparsa. La massima espressione della forza estetica wilcockiana viene ricondotta al momento in cui «si rimane di fronte all’impeccabile, elegantissimo gesto con cui quell’azione viene compiuta; quanto dire che, per far poesia, occorre prima di tutto essere poeti»⁵⁸³. La difesa del linguaggio poetico avviene qui in un ragionamento deduttivo che disegna il percorso di accesso al testo: l’accettazione della rima “cuore-amore” è giustificata dal critico nella ritrovata complessità dei diversi piani di indagine.

Di tutt’altra caratura la presentazione della collezione adelphiana delle *Poesie* che risale a circa vent’anni dopo il volume del Saggiatore. L’accento è posto sull’assoluta area di segretezza che può suggerire la «multiforme attività di scrittore»⁵⁸⁴. La discendenza genealogica che Debenedetti ha suggerito come possibile accesso alla ricostruzione della poetica di Wilcock e che consiste nel riesumare «tutto l’incartamento di un processo che, a farla corta, incomincia per lo meno da Verlaine e da Laforgue, se non addirittura da Rimbaud» viene qui annullata dalla singolarità e dall’unicità della scrittura dell’autore nonché da un carattere rappresentativo della posizione adelphiana, la refrattarietà verso qualsiasi approccio critico-ideologico: «appartata, fuori da ogni ‘linea’, naturalmente elegante, alleggerita da sempre di ogni zavorra ideologica»⁵⁸⁵.

Bachmann, Kubin, Wilcock rappresentano casi emblematici per comprendere come le motivazioni che soggiacciono alla selezione delle opere e le scelte legate alla modalità di presentazione al pubblico possono esprimere differenti percorsi e posizioni intellettuali, manifestazioni concrete di un progetto editoriale.

In questo senso, ritornando alla richiesta di Calvino che avverte un’eccessiva somiglianza tra le silerchie debenedettiane e le proposte sparse di Bazlen, è utile soffermarsi sulla risposta dell’intellettuale triestino, arrivata, per il tramite di Luciano Foà, il 19 dicembre con il disegno di due collane. Queste ultime sembrano condividere una stessa impostazione ideale ma denotano due diversi impianti realizzativi. La prima, presentata con l’intestazione di «Collezione piccola»⁵⁸⁶, appare più vicina proprio al quadro progettuale delle silerchie.

Nel tratteggiarne la struttura, Bazlen riporta due elenchi: due possibilità che, ciononostante, non si escludono a vicenda dato che, se i titoli del secondo gruppo inizialmente potranno sostituire o

⁵⁸¹ G. Debenedetti, *Preludi*, cit., p. 147.

⁵⁸² Ivi, p. 149.

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ Risolto a J.R. Wilcock, *Poesie*, Adelphi, Milano, 1980.

⁵⁸⁵ Ibidem.

⁵⁸⁶ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 19 dicembre 1959, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori italiani, incartamento Bazlen.

integrare il primo, in ogni caso, «andrebbero presi in considerazione per la pubblicazione in un secondo tempo»⁵⁸⁷, a sottolineare il carattere di unità che il progetto ha nelle sue intenzioni.

Riportiamo qui i due elenchi, contenuti nella lettera e trascritti da Valeria Riboli⁵⁸⁸, per poter avanzare alcune considerazioni di carattere generale utili alla nostra riflessione:

1. Il libro del Tè
2. Cabeza de Vaca
3. Hogg: Peccatore
4. Vita della contadina, raccontata a Tolstoi
5. Musil: Ueber die Dummheit [Sulla stupidità]
(una lunga conferenza - molto bella)
6. Fukazawa: à propos des chansons
7. Tutuola: Bevitore Vino di Palma
8. Sauvageot: Commentaire (pensarci. Chiedere a Daniele [Ponchioli] se l'ha finito).
9. Daumal: Monte Analogue
10. Ortega: un saggio
(o diversi. Aspetto di vedere il volume di Sergio Solmi)
11. Una novella lunga (o un gruppo organico di novelle) di Dery.
12. Nossak: Der Untergang
(la distruzione di Amburgo, di cui vi ho parlato)

Gruppo di riserva (Artaud, naturalmente, lo pubblicherei volentieri tra i primi, ma ci saranno pasticci di diritti di autore, ricerca testi, ecc.)

1. Artaud: Au pays des Tarahumeras
(con aggiunti altri scritti del Messico)
2. Mandelstam: I due "racconti"
(di cui non conosco che il Francobollo egiziano)
3. Wedekind: Mine Haha
4. Thurn und Taxis: Ricordi di Rilke
5. Dahlberg: The Flea of Sodom
6. Kierkegaard
(documenti di K. - o forse, con meno entusiasmo lettere a Regina. Aspetto di ricevere il vol. inglese di documenti [...])
7. Le satire del giovane polacco di cui Vi ho scritto ugualmente oggi.
8. The Way of a Pilgrim (l'autobiografia del Pellegrino Russo)
9. Poesie e racconti dei gauchos
10. Olecha: L'invidia (se non ripubblicato in Italia)
11. Una nobilissima riduzione per la radio francese di un dramma leggendario taoista
12. Un racconto lungo della Lagerlof

Alcuni di questi testi troveranno nella "Biblioteca Adelphi" la loro collocazione definitiva permettendo di osservare il carattere generale della proposta in un suo confronto con la "Biblioteca delle Silerchie". Quest'ultima, infatti, si presenta come un insieme di «squisiti, divaganti, colorati volumetti»⁵⁸⁹ che possano rispondere nella loro dichiarata multiformità e nella leggera vastità degli

⁵⁸⁷ Ibidem.

⁵⁸⁸ Cfr. V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., pp. 223-224.

⁵⁸⁹ M. Gulinucci, *Debenedetti e «Il Saggiatore»*, in G. Debenedetti, *Preludi*, cit., p. 349.

accostamenti alle esigenze espressive di quella «sterminata esperienza della letteratura» che contraddistingue il loro ideatore. Si tratta, dunque, di perseguire una ricerca teorica ed editoriale ad ampio spettro tra il «gusto per la scoperta, la riscoperta e l'invenzione a tutto campo». È da questa impostazione che scaturisce l'ampiezza della prospettiva, in grado di esulare da facili classificazioni in favore di una molteplicità di esperienze estetiche e intellettuali: «dall'antichità al Novecento, dal racconto al saggio, al manuale, al diario»⁵⁹⁰. Un'«espansività critica» e creativa che sembra corrispondere a quell'impostazione atemporale, ineffabile e idiosincratica che contraddistingue la proposta della “collezione piccola” bazleniana, dove riscontriamo, senza alcuna soluzione di continuità, il *Monte analogo* di Daumal, un saggio di Ortega e una novella di Dery, oppure l'autobiografia di un pellegrino, le poesie dei gauchos e una «riduzione per la radio francese di un dramma leggendario taoista». Un'impostazione concettuale che rifiuta ogni orizzonte catalogante e che si ritroverà nella “Biblioteca” adelphiana e sarà, peraltro, reclamata come nucleo portante del progetto.

Tuttavia, come abbiamo cercato di mostrare, nell'apparente sistema di corrispondenze che la presenza di autori e opere comuni può suggerire si può osservare in controtelaio lo scarto sostanziale di due progetti che si sviluppano parallelamente, in cui uno stesso interesse diventa crocevia critico. Nelle “Silerchie”, attraverso le brevi note, riaffiora l'intreccio di una «qualità e [...] eticità della scrittura di stampo gobettiano e solariano con l'istanza critica»⁵⁹¹. L'impostazione progettuale, in un discorso di ampio respiro, più che la determinata scelta di testi e autori diventa la cifra caratteristica della collana: «portare al pubblico più ampio delle “Silerchie” i dibattiti in corso sulla critica»⁵⁹² è la finalità prioritaria che si scontra con quella tutta bazleniana di recuperare una vitalità di quei testi nell'esperienza individuale della lettura.

Una configurazione dicotomica che si viene esprimendo anche nel giudizio calviniano alla vista delle proposte dell'intellettuale triestino:

Mi è difficile fare una critica argomentata all'elenco di Bazlen, dato che molti di quei titoli non li conosco neanche di nome. Il mio parere è che è troppo letteraria, che ci vedrei anche testi d'interesse storico, memorie tipo Venturi che li troverebbero il loro esito: ma insomma quello che mi interesserebbe è vedere una linea di ricerca, mentre qui siamo su un terreno di gusto, così come sempre a gusto e a caso si sono fatte le collane di questo genere⁵⁹³.

L'eterogeneità delle proposte ravvisabile nella “collezione” in fase embrionale di Bazlen non sembra convincere il consulente einaudiano che coglie un'eccessiva propensione verso un gusto personale e non una programmatica linea editoriale. Un problema di impostazione, dunque, da cui scaturiscono i principali dubbi calviniani che non pone un veto definitivo alla collana, ma auspica che ci siano i giusti accorgimenti per renderla coerente al programma della casa editrice:

ben mi rendevo conto [...] che una collana così dev'essere fatta tutta di titoli, titoli attraenti, libri subito da leggere: e io primo non ho una valanga di titoli da contrapporre o amalgamare a quella di BB [Bobi Bazlen], secondo c'è il problema di fare una collana divertente, tutta di titoli vivi, il che partendo da criteri generali è più difficile⁵⁹⁴.

La controproposta di Calvino consiste, infine, nel far dialogare il gruppo di titoli e autori bazleniani con il progetto di una collana «di ricerca morale per l'uomo moderno» che sta progettando per Einaudi in quel periodo e dove parte dei suggerimenti possono essere integrati. Ma è proprio la destinazione

⁵⁹⁰ Ibidem.

⁵⁹¹ A. Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 233.

⁵⁹² Ivi, p. 237.

⁵⁹³ Lettera di Italo Calvino a Giulio e Renata Einaudi, 18 gennaio 1960, citata da I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 636.

⁵⁹⁴ Ibidem.

progettuale ultima che non convince Bazlen e che si può chiaramente rimandare alla sua posizione intellettuale.

La risposta alle idee di Calvino è particolarmente chiarificatrice e ci guida nella definitiva contrapposizione tra la futura “Biblioteca Adelphi” e le “Silerchie”: «ho dato una rapida occhiata al promemoria di Calvino. Per me un po’ sconcertante, considerando che, se dovessi formulare “lo scopo” delle due collezioni, direi che è quello di abolire il termine di “morale”»⁵⁹⁵. Si viene così esplicitando la distanza tra due posizioni che si innestano su uno stesso nucleo concettuale.

La ricerca di una generale tensione etica conduce Debenedetti a piegare alle proprie intenzioni estetiche ed editoriali anche le forme più irrazionali di scrittura e gli accostamenti apparentemente meno coerenti tra le diverse possibilità espressive. Il *marquage* complessivo debenedettiano prevale sulla singolarità dei volumi. Il rifiuto di ogni declinazione “morale” e, al contrario, un impegno volto a eliminare pesanti sovrastrutture etico-ideologiche dalle espressioni letterarie anima, invece, la proteiforme proposta bazleniana che avrebbe trovato una sua definitiva realizzazione nella futura “Biblioteca Adelphi”.

L’irrazionalità in Debenedetti può puntare a una spiegazione e a una funzione, riscoprendo la via di passaggio verso una logicità intrinseca. In Bazlen, l’irrazionale si declina in una fiducia costante nel tentativo eversivo di soggiogare ogni forma catalogante alla capacità sovversiva della letteratura, del linguaggio e dell’esperienza di uscire da uno schema preconstituito.

All’esaltazione del mistero e della profondità esperienziale del consulente triestino, e della futura Adelphi, si contrappone «la critica (sulle orme di Freud) di un razionalista dell’irrazionale: che non rinuncia a spiegare il mistero, stando bene attento a non dissolvere con le spiegazioni la sua suggestione»⁵⁹⁶.

La vocazione illuministica e la tensione etica del Saggiatore e del suo direttore editoriale ritornano come caposaldo anche nella più eterogenea delle collane, laddove l’aspirazione di Adelphi alla forza “sconcertante” dell’irrazionale libera i testi e gli autori dalle possibili linee della critica, affidandoli alla capacità analogica ed ermeneutica del lettore, giudice definitivo e unico delle più disparate esperienze.

2.c.3. Neoavanguardia ed editoria militante: divergenze ideologiche tra Feltrinelli e Adelphi

Con il Saggiatore, un altro importante nuovo entrante degli anni Cinquanta e Sessanta partecipa al processo di sviluppo e cambiamento del campo editoriale nonché allo scontro con Adelphi per l’acquisizione di un prestigio simbolico: la Feltrinelli editore. Nata nel 1955 dall’esperienza della “Universale economica”, la collana promossa a partire dal 1949 dalla Cooperativa del libro popolare (COLIP), la casa editrice milanese ha evidenziato fin da subito alcuni tratti fondamentali di quello che sarebbe stato, soprattutto nei primi due decenni di attività, il suo *habitus*. Il legame con il PCI del fondatore e delle sue prime attività editoriali, come la pubblicazione della rivista “Movimento operaio” e la missione dell’Istituto omonimo di raccogliere fonti e promuovere ricerche sulla storia del movimento operaio e del socialismo, avvicina Feltrinelli alla posizione di Einaudi, con un’«esplicita connotazione politica e una disposizione alla ricerca di forme letterarie nuove»⁵⁹⁷. Nel biennio ’57-’58 si è verificata, ciononostante, con la pubblicazione del *Dottor Zivago* e del *Gattopardo*, un’imprevista espansione di queste linee progettuali che ha, sì, portato a un allargamento delle aree di interesse dell’editore e a un suo spostamento verso il polo della produzione più larga, ma che si è rivelata, tuttavia, un momento isolato più che il risultato di una specifica strategia di insieme. I due best-seller appaiono come casi editoriali che hanno avuto una certa risonanza nel

⁵⁹⁵ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 15 febbraio 1960, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori italiani, Incartamento Bazlen.

⁵⁹⁶ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., 37.

⁵⁹⁷ M. Sisto, *Mutamenti nel campo editoriale italiano*, cit., p. 89.

pubblico italiano e hanno animato il dibattito non solo intorno alle opere ma anche sul ruolo che l'editore ha avuto in entrambe le vicende. Il percorso del *Dottor Zivago*, ricostruito nel suo intricato sviluppo dal figlio del fondatore della casa editrice⁵⁹⁸, ha alimentato la percezione di un marchio che dimostra un impegno politico, testimoniato anche dal primo titolo del catalogo, *Il flagello della svastica* di Lord Russell. A essa si affianca una posizione critica verso le due super-potenze, USA e URSS, e una certa simpatia per le zone più periferiche e i paesi "non allineati", esplicitata dal secondo volume pubblicato, l'*Autobiografia* di Jawaharlal Nehru. *Il Gattopardo*, dal canto suo, suggerito da Bassani, diventa il primo grande best-seller all'italiana, configurandosi come un caso editoriale che avrebbe suscitato il dibattito sul rapporto tra letteratura e industria culturale.

Nei primi anni Sessanta, però, la casa editrice inizia ad allontanarsi dalle forme e dalle strutture del libro di Tomasi di Lampedusa nonché dalle prospettive del suo ispiratore editoriale. Sotto l'impulso di nuovi collaboratori, Feltrinelli diventa un catalizzatore delle istanze culturali nate dall'esperienza del Gruppo 63.

L'esigenza di una ricerca di forme letterarie nuove si realizza nel rifiuto del neorealismo dominante che porta a identificarlo come l'editore ufficiale della neoavanguardia italiana: è un cambio della guardia in piena regola e sull'altare della sperimentazione letteraria incarnata da Nanni Balestrini, Valerio Riva ed Enrico Filippini è proprio Bassani il capro espiatorio e la vittima sacrificale.

Nella frattura di un passaggio generazionale e nella agitata temperie di una svolta culturale che coinvolge più strati e più aspetti della società italiana, la posizione della neoavanguardia si mostra all'inizio del suo percorso decisamente più improntata a velleità sperimentalistiche. Angelo Guglielmi ne ha ben individuato le due "anime", in *Avanguardia e sperimentalismo* pubblicato nel 1964. Lo sperimentalismo, deputato a esprimere in modo più mirato l'atteggiamento sovversivo verso i rappresentanti della precedente società letteraria, deve prevalere sull'avanguardia, più coinvolta e compromessa con implicazioni politiche di stampo rivoluzionario.

La scelta di affidare le opere in fieri al dibattito e di sottoporle il processo creativo alla reazione e alla discussione aperta e plurale disegna un solco ideologico ben preciso con la passata stagione critica. Per quanto polifonico e variegato al suo interno, la ricerca di uno scarto distintivo e identitario rispetto al passato da parte del Gruppo 63 si sovrappone a quella profonda esigenza di cambiamento auspicata da Feltrinelli: lo sperimentalismo letterario scopre un ideale corrispondente nei nuovi tentativi editoriali. Due forme di avanguardia iniziano così a trovare un fertile canale di diffusione nel catalogo feltrinelliano: non solo l'italiano Gruppo 63, ma anche il suo ispiratore europeo, il Gruppo 47 che non tarderà ad affascinare la curiosità intellettuale di Enrico Filippini.

Sulle posizioni opposte verso gli autori tedeschi si viene delineando lo scarto progressivo di Feltrinelli dalla politica editoriale einaudiana. L'impulso sperimentalistico feltrinelliano, però, per quanto avesse assunto Einaudi come obiettivo primario della sua campagna generazionale-ideologica – come emerge nelle dichiarazioni combattive di Filippini, «intento, insieme a Valerio Riva nei sottotetti della Feltrinelli, "a cercare di toglier[e] dai piedi le barbe storiciste, le cattive coscienze gattoparde, le melensaggini umanistiche dell'idealismo marxista"»⁵⁹⁹, e nelle considerazioni retrospettive di Cases, «"se combattimento c'era era ad armi pari"»⁶⁰⁰ – e per quanto l'antistoricismo si traducesse in autori e opere che si sarebbero rivelati pilastri portanti della cattedrale adelphiana, si va innestando su tracciati ideali profondamente distanti dalle prospettive e dalle impostazioni programmatiche di casa Adelphi. Tre sembrano essere gli autori su cui maggiormente si potrebbero osservare le diverse prospettive: Juan Rodolfo Wilcock, Karen Blixen e Alberto Arbasino.

Intorno al primo si apre, nella riunione editoriale di casa Feltrinelli del 12 novembre 1970, un lungo e acceso dibattito tra i collaboratori feltrinelliani sulla politica editoriale e sui criteri che stabiliscono la pubblicazione o il rifiuto di un'opera. La discussione è avviata da una presentazione dell'autore che è stato incontrato personalmente da Balestrini:

⁵⁹⁸ C. Feltrinelli, *Senior Service*, Feltrinelli, Milano, 1999.

⁵⁹⁹ M. Sisto, *Mutamenti nel campo editoriale italiano*, cit., p. 94.

⁶⁰⁰ Ibidem.

WILCOCK. Due anni fa Balestrini aveva avuto un incontro con lui, che allora stava scrivendo un romanzo: ne aveva lette alcune pagine e l'aveva trovato piuttosto Bello. [...]Le sue opere disponibili sono moltissime: oltre al romanzo ha del teatro (che Balestrini trova interessante), critica, saggistica, poesia. Brega chiede se necessariamente il romanzo trascinerà con sé altri lavori. Secondo Balestrini il teatro, e questi due libri che avrebbe senso fare. Il resto no.

Tagliaferri osserva che, anche se non ha letto molto di Wilcock, lo conosce come ottimo traduttore (e caro: infatti aveva tradotto per noi McBird!): come critico è un disastro. Quindi Tagliaferri ha dei dubbi.

A seguito della domanda di Brega se noi vediamo già per gli anni futuri un orientamento nel campo della narrativa, cioè una direttrice di marcia, ha inizio una discussione⁶⁰¹.

La prima parte del dibattito si concentra sulla posizione da acquisire rispetto agli autori italiani: da un lato, si osserva che la pluralità di scrittori pubblicati non permette di individuare una loro univocità all'interno del catalogo e, quindi, l'aggiunta di Wilcock avrebbe esclusivamente contribuito all'allargamento delle prospettive; dall'altro, la scelta, negli anni precedenti, di propendere per la pubblicazione di letteratura italiana indipendentemente dalle posizioni artistiche delle singole personalità non appare più realizzabile per Brega che suggerisce di «soltire la schiera di [...] autori, lasciando cadere quelli che non [...] interessano»⁶⁰².

È dalla possibilità di dare avvio a un processo di cambiamento nell'attività di selezione di scrittori italiani che nasce il dibattito fondamentale sulla linea da adottare, in cui si rivela il difficile confronto con il criterio politico. Tagliaferri, mentre manifesta la sua opposizione a «una persona politicamente impegnata nel senso di [...] Wilcock» con cui «preferirebbe non avere niente a che fare», ammette anche che «autori seri di sinistra non ce ne sono»⁶⁰³. Dal momento, dunque, che non appare possibile instaurare una produzione che sia artisticamente e politicamente rilevante, il redattore milanese suggerisce come estremo limite quello di evitare «autori [...] compromettenti». La sua visione non è pienamente condivisa dai diversi consulenti che osservano la necessità di impostare la strategia editoriale su due piani, uno culturale e uno commerciale, che non siano direttamente connessi con l'elemento politico.

La definitiva scelta, tuttavia, di non pubblicare Wilcock dimostra che in un momento in cui la strategia della casa editrice manifesta i primi segni di un cambiamento di rotta necessario al cospetto delle nuove esigenze del mercato, le ragioni politiche su cui si è fondato il progetto originario sono tornate a prevalere.

Nonostante Brega, infatti, abbia osservato che, in quel momento, ovvero all'inizio degli anni Settanta, «il metro di valore e di decisione [...] è [...] solo una questione di gusto che subito si intorbida per il discorso sulle vendite» e, conseguentemente, «si è [...] costretti a decidere su opere singole accampando pretesti che hanno origine o nel gusto privato o chiamando in causa come elemento preponderante di giudizio la vendibilità», l'esigenza di un progetto impegnato anche su un piano politico appare per Feltrinelli ancora rilevante, se si osserva, peraltro, che in quegli stessi anni nasce una collana come “Franchi Narratori”, diretta da Aldo Tagliaferri che ne scrive il paradigmatico risvolto di copertina:

La collana dei Franchi Narratori raccoglie quei testi, “irregolari” rispetto ai parametri sia della letteratura “pura” sia del semplice documentarismo, in cui si raccontano esperienze direttamente vissute dagli autori stessi, e che rappresentano “spaccati” di problematiche profondamente vincolate alla realtà storico-sociale della situazione culturale di oggi; testi quindi esemplari, che spesso costituiscono, in senso lato, delle testimonianze di una

⁶⁰¹ Verbale della riunione di redazione del 12 novembre 1970 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. “Riunioni di redazione, verbali 1970”.

⁶⁰² Ibidem.

⁶⁰³ Ibidem.

antropologia “in fieri”, di una realtà troppo viva, attuale, complessa, per essere ingabbiata in già scontati moduli editoriali⁶⁰⁴.

Se, dunque, Feltrinelli conserva tratti della sua anima originaria e all'alba degli anni Settanta con un'operazione programmatica come la fondazione di una collana sostiene l'importanza del vincolo storico-sociale con la coeva situazione culturale, l'ipotesi di pubblicare Wilcock, per quanto se ne riconoscano i meriti stilistici, sembra allontanarsi eccessivamente dai principi caratterizzanti il programma della casa editrice.

Principi nei confronti dei quali, invece, proprio Adelphi ha già manifestato una certa insofferenza. Calasso, in cui la casa fondata da Foà si va sempre più identificando, proprio a partire dai primi anni Settanta formula la sua concezione della “Post-storia”, come risultato sperimentale del laboratorio nichilistico. Al centro dell'atteggiamento post-storico vi è lo sforzo e il bisogno del nichilismo di disfare ogni volta «i vari ordini fondati su corrispondenze, analogie, canoni – più o meno stretti e rigorosi»⁶⁰⁵ della storia.

Il legame volutamente serrato tra gli “spaccati” problematici dei “Franchi Narratori” e le circostanze storico-sociali può risultare opprimente ai disgreganti corollari post-storici. Nella dicotomia che ne risulta Wilcock diventa il catalizzatore di istanze diverse: nel romanzo, *Lo stereoscopio dei solitari*, a cui si fa presumibilmente riferimento nella riunione feltrinelliana del novembre 1970, nelle intenzioni dell'autore, devono apparire «settanta personaggi principali che non si incontrano mai»⁶⁰⁶. E tra questi personaggi si ritrovano figure, forme e gesti inquietanti e fantasmagorici: animali antropomorfizzati e immagini del mito, atti di cannibalismo e di ironica proiezione dimensionale, oracoli e fabbricanti di numi in un quadro che fa della ricerca di una parola letteraria l'unico minimo comune denominatore della narrazione.

Mentre, dunque, i “Franchi narratori” inseguono l'assenza del filtro artistico tra lo scrittore e il lettore, rifiutando, almeno in sede progettuale, «una rielaborazione stilistica delle storie» allo scopo di «illuminare delle questioni importanti in modo da farle sopravvivere»⁶⁰⁷, Wilcock trova una sua più congeniale e naturale collocazione nella collana “Narrativa contemporanea” di Adelphi che si è aperta alla fine degli anni Sessanta con un testo in cui «il fatto è sempre assente»⁶⁰⁸ e un altro in cui il grottesco è assunto come normalità⁶⁰⁹.

Se, quindi, alcuni casi isolati dell'universo feltrinelliano prefigurano le possibilità di un allargamento culturale, l'ingresso tra i titoli in catalogo di autori non perfettamente allineati all'*habitus* della casa editrice risulta ancora irrealizzabile. Sul fronte adelphiano, invece, l'inclusione di scrittori come Wilcock diventa l'occasione per una precisa presa di posizione: alla testimonianza come arma di critica sociale si preferisce e si contrappone l'«inafferrabile controversia dell'irrealtà»⁶¹⁰, e l'universo di uno scrittore «per il quale il “fantastico” era come l'aria che respirava» diventa principio programmatico di un marchio editoriale.

Un simile processo di assimilazione sembra coinvolgere Karen Blixen. La scrittrice danese ha incontrato inizialmente il giudizio favorevole di Bobi Bazlen che ne ha scritto, una prima volta nel 1954, a Erich Linder per sondare le possibilità di una sua pubblicazione in Italia. Il consulente triestino l'ha poi segnalata nel 1957 a Luciano Foà, allora segretario di redazione all'Einaudi. Le ragioni che hanno suscitato l'ammirazione di Bazlen rispecchiano le sue posizioni sulla scrittura e

⁶⁰⁴ Risvolto di copertina firmato da Aldo Tagliaferri per la collana “Franchi Narratori”, Feltrinelli, Milano, 1970-1983.

⁶⁰⁵ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 271.

⁶⁰⁶ Risvolto a J.R. Wilcock, *Lo stereoscopio dei solitari*, Adelphi, Milano, 1972.

⁶⁰⁷ F. Vadrucchi, *Quando la penna esplose di vita. La collana Franchi Narratori-Feltrinelli 1970-1983*, Oblique Studio, Roma, 2010, p. 9.

⁶⁰⁸ Risvolto a G. Limentani, *In contumacia*, Adelphi, Milano, 1967.

⁶⁰⁹ S. Mattioni, *Il re ne comanda una*, Adelphi, Milano, 1968.

⁶¹⁰ Risvolto a J.R. Wilcock, *Lo stereoscopio dei solitari*, Adelphi, Milano, 2017.

sulla letteratura: «straordinaria come Lebenshaltung e decenza di Erleben, ma temo che passerebbe inosservata come uno dei tanti libri di memorie di vita coloniale»⁶¹¹. Bazlen, che ricerca nella scrittura e nella lettura un approccio esperienziale, rivaluta l'investimento esistenziale di Blixen estraniandolo da un semplice contesto storico e dalla possibilità di una sua inclusione in una specifica categoria sociale. L'autrice è isolata proprio nella sua resa in forma letteraria di un'esperienza che potrebbe assimilarla a tante altre. Un procedimento analogo emerge in diversi altri pareri su autori particolarmente cari a Bazlen: nel suo giudizio a un'altra opera di impronta memorialistica come *Solitary Confinement* di Christopher Burney, l'esperienza di una segregazione a Parigi durante la Seconda Guerra mondiale è isolata dall'intero contesto e diventa esclusiva espressione della solitudine, indifferente al prima e al dopo storico «di cui tutti gli altri avrebbero fatto il piatto forte (deportazione in un campo di concentramento in Germania) [...] Anna Frank [...] i terrori della fucilazione incombente»⁶¹².

L'*Erleben*, inoltre, rappresenta una componente imprescindibile alla realizzazione di un libro per l'intellettuale triestino sia nei confronti dell'autore sia rispetto al lettore, come spiegherà a Erich Linder parlando di Carlo Dossi: «l'unica misura che conosca è la mia Verwandlung; cioè la differenza tra il signor Bazlen prima di aver letto un certo libro e il signor Bazlen dopo averlo letto»⁶¹³.

Karen Blixen rientra a pieno titolo, dunque, nella concezione che il futuro consulente adelphiano ha della letteratura e della scrittura ma la sua proposta non troverà un riscontro da parte di casa Einaudi: riscrivendo a Luciano Foà l'11 dicembre 1957, gli comunica che alla fine Feltrinelli si è aggiudicato i diritti di *Out of Africa* e si mostra dispiaciuto che l'operazione con la casa editrice torinese non sia andata a buon fine. Feltrinelli pubblicherà il libro della Blixen nel 1959 registrando subito uno scarto nell'evoluzione artistica dell'autrice rispetto alle sue opere precedenti:

il primo libro di racconti, *Seven Gothic Tales* [...] fu considerato un classico della letteratura fantastica. A tre anni di distanza, [...], tuttavia, usciva la sua seconda opera, il cui carattere contrastava con la definizione già data. Era il sobrio, limpido resoconto della sua vita nel Kenya: *Out of Africa*. La paziente, quasi fredda fedeltà ad ogni dato reale, deponeva a favore di una ben diversa interpretazione: come in un verbale giuridico, nessuna alterazione era concessa alla fantasia⁶¹⁴.

In quello stesso 1959 Feltrinelli pubblicherà *Sud e magia* di de Martino, *Poesia ed errore* di Fortini e *Dissonanze* di Adorno consolidando il suo legame con la critica militante e l'importanza di un impegno culturale. In questo quadro rientra la valorizzazione dell'esperienza africana della Blixen: il carattere ad un tempo documentario e romanzesco definisce la sua fisionomia di narratrice che prende forma su un'«intelligenza degli aspetti più segreti e umbratili della realtà, spesso sorprendente, divinatoria»⁶¹⁵.

Alla preferenza per la testimonianza della Blixen feltrinelliana, Adelphi contrappone un punto di vista sostanzialmente opposto aprendo la pubblicazione delle opere complete dell'autrice proprio con le atmosfere sospese e opache delle *Sette storie gotiche*:

Con questo volume diamo inizio alla pubblicazione delle opere di Karen Blixen. [...] negli anni Venti amministrò la sua vasta piantagione di caffè nel Kenya, e su quel periodo scrisse

⁶¹¹ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 22 novembre 1957, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori italiani, incartamento Bazlen.

⁶¹² Lettera di Roberto Bazlen a Daniele Ponchiroli, 16 giugno 1962, citata da R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 319.

⁶¹³ Lettera di Roberto Bazlen a Erich Linder, 5 gennaio 1965, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Corrispondenza, Bazlen Roberto, b. 27 fasc. 33.

⁶¹⁴ Risvolto a K. Blixen, *La mia Africa*, Feltrinelli, Milano, 1959.

⁶¹⁵ Ibidem.

un celebre libro di memorie: *La mia Africa*. Ma la parte più importante della sua opera è quella narrativa che doveva rivelarsi nel 1934 con le *Sette storie gotiche*⁶¹⁶.

Se Wilcock ha incontrato una certa diffidenza tra le file della Feltrinelli, Blixen è riuscita a ritagliarsi un suo spazio nel catalogo grazie alla sua multiforme capacità narrativa, ma con l'ingresso in due progetti dalla fisionomia differente è stata anch'essa soggetta al *marquage* editoriale: la forza documentaria della memorialistica, insistente fin dalla fondazione e per una lunga fase iniziale nei progetti feltrinelliani, si confronta con l'orizzonte adelphiano che trova nell'«età aurea del Fantastico e del Nero» un fin troppo evidente e importante riferimento espressivo. Tra le opere complete dell'autrice danese nel catalogo Adelphi l'unico accenno all'esperienza in Kenya sarà demandato alla raccolta di lettere, risalenti al periodo tra il 1914 e il 1931. È nella rapida freschezza epistolografica, più che in una sua rielaborazione a metà tra resoconto e romanzo, che, nel progetto della casa milanese, si può ritrovare la pienezza dell'esperienza e il grado più alto di immediatezza tra la realtà quotidiana e una sua restituzione nella scrittura. Al di là della raccolta di lettere, dunque, sono le narrazioni fantasmagoriche in forma di racconto che delimitano la posizione della scrittrice nel catalogo e della casa editrice nel campo editoriale. Così come è successo per Kubin, anche l'opera di Blixen suddividendosi tra i vari editori ne segna e delimita l'identità.

È Alberto Arbasino, infine, l'ultimo autore dei tre considerati a imprimere un'ulteriore linea di confine tra le opposte posizioni di Adelphi e Feltrinelli.

Nell'ottica feltrinelliana, lo scrittore lombardo partecipa al processo di definizione critica del Gruppo 63, per quanto non ne prenda parte attivamente allo sviluppo. Arbasino è incluso nel volume di critica e teoria che raccoglie le varie personalità del gruppo. Con il percorso a ritroso attraverso le fasi di ideazione e realizzazione di *Fratelli d'Italia*, l'autore indica i principi che soggiacciono alla sua poetica, cercando di segnare soprattutto una distinzione rispetto al precedente modello romanzesco. Una distinzione che si realizza su una pluralità di piani: prima di tutto strutturale, con la scelta necessaria di un romanzo-saggio che tuttavia non separi nettamente le sue due componenti ma le metta in relazione «per mezzo della conversazione»⁶¹⁷. Dall'elemento strutturale deriva una precisa finalità artistica:

affrontare oggi la forma romanzesca, divisi e dilaniati come ci si trova da tentazioni opposte e forse incompatibili fra l'arte e la realtà, la letteratura e il dovere e la vita, il vortice delle immagini e l'immobilità dell'eterno e le seduzioni di un romanzo sulla possibilità che ha il romanzo di rompere dal proprio centro il romanzo stesso... formalizzando l'informale⁶¹⁸.

Il bersaglio della struttura è un richiamo costante: quel romanzo di derivazione ottocentesca, nelle circostanze attuali di incompatibilità tra l'arte e la realtà, è ingombrante ed è percepito come «troppo imbarazzante». Dalla struttura, l'esigenza di distacco passa alle tematiche e alla loro rappresentazione. Il libro si arricchisce di «omaggi deliranti ai maestri dell'arte narrativa contemporanea», che nel loro dialogo con la costruzione strutturale riescono nell'intento ultimo dell'opera:

mimando così la dissoluzione dell'organismo romanzesco secondo il suo «ordinamento» naturalistico convenzionale, e l'emergere del suo significato in quanto «contenuto formale» [...] ho provato a disporre i miei «materiali» in grossi blocchi nettamente divisi e formanti una costruzione apparentemente circolare, con simmetrie interne e bruschi *décalages*, che finisce

⁶¹⁶ Risvolto a K. Blixen, *Sette storie gotiche*, Adelphi, Milano, 1978.

⁶¹⁷ A. Arbasino, *Nascita di Fratelli d'Italia*, in R. Barilli – A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63: teoria e critica*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 191-192.

⁶¹⁸ Ivi, p. 193.

per ricondurre all'inizio. [...] Così l'ipotetico Romanzo degli Anni Sessanta sembra sfasciarsi davanti agli occhi del lettore in una manciata di appunti⁶¹⁹.

Ed è sempre alla struttura e al suo rapporto con la precedente tradizione romanzesca che infine Arbasino ritorna con il suo tentativo di sottolineare il distacco compositivo e artistico ormai avvenuto: «sopra la struttura circolare *dinamica* viene però sovrapposto un procedimento per accumulazione. Accelerazioni e rallentamenti “interni”, fenomenologicamente angosciosi»⁶²⁰. Lo sguardo è tutto rivolto allo sperimentalismo, la ricerca linguistica e strutturale si impone come necessaria alle nuove esigenze estetiche: lo spazio del romanzo e della sua riflessione critica ha spostato il proprio baricentro e si è aperto a un più diretto confronto con il lettore e il pubblico. In quegli anni, in cui Feltrinelli e i suoi collaboratori cercano di prendere posizione rispetto al precedente establishment letterario ed editoriale, Adelphi rivolge la propria attenzione ad altre regioni linguistiche, geografiche e cronologiche: uno spazio minimo e marginale è riservato nel catalogo ad autori italiani.

Un primo spostamento verso la letteratura della penisola si registra nel corso degli anni Settanta quando si sostiene un autore che diventerà rappresentativo dell'italianità di Adelphi: Alberto Savinio. A quest'ultimo, che domina, in quel periodo, quantitativamente l'Italia adelphiana, si aggiungeranno Carlo Emilio Gadda, nei primi anni Ottanta, Anna Maria Ortese e Leonardo Sciascia, nella seconda metà del decennio. Dopo una prima fase, dunque, in cui la letteratura italiana appare marginale nel progetto, Adelphi si apre a un nuovo percorso intellettuale segnato da alcuni numi tutelari ben tradotti nell'interesse per Savinio: l'impossibilità di riscontrare la coesione del reale e l'inaccessibilità di una conoscenza unitaria giustificano un approccio frammentario in cui «l'unica possibilità ancora intentata è quella di disperdersi amorosamente nei più disparati e divergenti meandri, senza fingere una coerenza da lungo tempo abbandonata»⁶²¹.

In questa linea si collocano le successive ricerche nel campo italiano di Adelphi: ad essere esaltati sono il plurilinguismo gaddiano, restituito prima di tutto nella sua natura saggistica dispersa in vari contributi in riviste e giornali, la contraddittorietà in Sciascia di due poetiche opposte come quella della digressione e quella della concisione che restituiscono la forza disgregatrice delle incongruenze, il superamento labirintico della realtà raggiunto dall'*Iguana* di Anna Maria Ortese.

Si assiste alla creazione di una precisa area della letteratura italiana che viene a coincidere con due aspetti differenti nella storia della casa editrice: in primo luogo, la sua assimilazione a un orizzonte anti-storicistico e anti-illuministico che prevede declinazioni contrapposte al realismo, ma non secondo prospettive univoche, bensì in una ricerca di pluralità espressiva, dal plurilinguismo, all'irrazionale, al fantastico; dall'altro lato, questa assimilazione a un'immagine discorsiva nella percezione del pubblico si sovrappone al riscontro critico-commerciale che a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, anche grazie all'avvento di alcuni importanti successi editoriali, investirà la casa editrice.

La letteratura italiana apparirà dunque come conforme alla strategia editoriale: l'idiosincrasia verso un approccio ideologico alla letteratura sottolinea il carattere esperienziale della scrittura e della lettura, nonché un impegno sulla cura del linguaggio, della parola e dello stile che proprio nel primo Arbasino adelphiano ha un evidente rappresentante. Il *Fratelli d'Italia* di Adelphi dichiara subito la propria distanza dall'autore che ha sostenuto lo sperimentalismo feltrinelliano degli anni Sessanta. La dicotomia è riconosciuta immediatamente: «quando fu pubblicato nel 1963, era un romanzo di avventure intellettuali e picaresche attraverso le follie del boom economico e le metamorfosi della società e del paesaggio, delle illusioni e dei caratteri. Oggi, reinventato, ci viene incontro come l'opera “totale” di una vita»⁶²².

Consacrati sia l'autore sia la casa editrice, sono la capacità di rappresentazione della narrazione e la leggerezza ironica, irriverente del linguaggio gli aspetti che giustificano e assimilano l'opera.

⁶¹⁹ Ivi, p. 200.

⁶²⁰ Ivi, p. 201.

⁶²¹ Risvolto a A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano, 1977.

⁶²² Risvolto a A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Adelphi, Milano, 1993.

Mentre il progetto sperimentalistico della Feltrinelli, a distanza di pochi anni, constata le proprie velleità al cospetto del fallimento e dell'impossibilità di continuare a perseguirle, il ruolo di Arbasino in Adelphi assume i caratteri rassicuranti del classico. Non è un legame con un gruppo, un movimento o una corrente politica, culturale o letteraria a guidare e a influenzare la scelta, ma la possibilità di inserirlo in un filone della letteratura italiana del Novecento:

Gli italiani sono qualcosa di essenziale nel nostro catalogo e, se uno guarda ora, trova alcuni degli autori indispensabili del Novecento. Sciascia, Gadda, Landolfi, la Ortese, Savinio, Cristina Campo, Morselli, Satta, Arbasino, Flaiano. Se uno straniero o un ragazzo vuole avvicinarsi alla letteratura italiana del Novecento e si trova in questa cerchia di scrittori, tocca punti essenziali, senza i quali non potrebbe andare avanti⁶²³.

L'essenzialità della letteratura italiana del Novecento di stampo Adelphi si riflette in una linea multiforme di esperienze differenti e a volte anche molto distanti: il rapporto controverso tra la realtà e l'irrealtà, la ricerca stilistica e formale come imprescindibile materia della scrittura, l'irrappresentabilità del mondo e la inintelligibilità complessiva sono alcuni punti nevralgici delle esperienze artistiche di questi autori nella loro assimilazione all'immagine della casa editrice.

Non c'è il legame con una corrente come era avvenuto per il Gruppo 63 e Feltrinelli. Vi è piuttosto una percezione di una dimensione fantastica e formale, contraddistinta dall'ineffabilità del reale, anti-storicistica e irrazionale, più vicina a una ricezione globale e all'esigenza classificatoria che subentra a posteriori quando opere diverse appaiono nel catalogo di un unico editore.

Se l'Arbasino feltrinelliano rientra in un'antologia che vuole essere luogo unificante della pluralità di opere di un movimento, quello adelphiano è isolato e individuale, rappresentazione della singolarità di un'esperienza artistica che rivaluta così, da un lato, la forza evocativa del procedimento analogico, dall'altro, il carattere personale del singolo lettore che non è chiamato all'incontro con la poetica complessiva di un "gruppo" ma a seguire il suo "gusto" nella riscoperta rassicurante e garantita di un "classico".

In un momento della storia dell'editoria in cui la lettura appare ormai come una delle molteplici possibilità di intrattenimento ludico-culturale il singolo volume o autore sono valutati indipendentemente dall'impronta progettuale complessiva. Manifestazione ultima del cambiamento delle pratiche di produzione culturale ed evidente conferma di una disgregazione del mercato editoriale, ormai privo della componente politica e più improntato a un confronto tra successo commerciale e prestigio culturale, l'Arbasino adelphiano esprime l'affermarsi di una strategia e di una casa editrice che, rifiutando in modo accurato una classificazione sistematica, ha risposto prontamente con la multiformità della sua offerta al mutato stato del campo.

2.d. La contrapposizione con Einaudi: da strategia distintiva a opposizione identitaria

Il rapporto con Einaudi ricopre un spazio privilegiato nella percezione e nella definizione di sé e di Adelphi da parte di Calasso. Il confronto è un passaggio che si sdoppia in una duplice funzione: in primo luogo, l'editore torinese è il riferimento di un modo di fare editoria; successivamente, è il termine di paragone verso cui attuare una distinzione.

Certo è che queste due istanze attraversano fasi differenti e si modificano con il mutarsi dei rapporti tra i vari collaboratori adelphiani ed Einaudi stesso. Ai fini della nostra analisi, si prenderanno in considerazione, da una parte, alcuni casi emblematici responsabili della crescente distanza instauratasi tra le varie anime di Adelphi e le linee editoriali einaudiane; dall'altra, si cercherà di definire in che modo, in relazione allo sviluppo del mercato, si sia intensificata una linea di

⁶²³ Sky Arte, *intervista a Roberto Calasso*, 2004.

demarcazione, presso il pubblico italiano, tra i due immaginari assimilabili all'una o all'altra casa editrice.

2.d.1. Intellettuali contro per una "viola": testi psicologici e religiosi tra Bazlen e de Martino

Nella prima fase un ruolo particolare sarà riservato alla posizione assunta dai futuri collaboratori adelphiani attraverso specifiche proposte editoriali che non sempre trovano seguito nel catalogo della casa torinese.

Una delle figure che, in questa prospettiva, intrattiene un rapporto duraturo, per quanto altalenante, con Einaudi e influenza le successive scelte di Adelphi è sicuramente Roberto Bazlen. Più che seguire lo sviluppo della sua collaborazione, già ben analizzato da Valeria Riboli⁶²⁴, è utile concentrarsi sulle ragioni che hanno determinato gli esiti, positivi o negativi, dei tentativi editoriali bazleniani.

Dopo un primo contatto avvenuto all'inizio degli anni Quaranta, l'intellettuale triestino avvia una più costante attività di consulenza con Einaudi il decennio successivo quando può contare su un importante alleato nel laboratorio torinese: l'amico Luciano Foà. L'interesse di Bazlen si viene progressivamente incanalando nel campo "viola" all'interno del quale si possono ritrovare anche le sue proposte più organiche. Di queste ultime il consulente triestino scrive a Foà in una lunga lettera del 1953 che conviene riportare per la chiarezza con cui esprime il punto di vista bazleniano:

Ti ho detto a Torino (e ne ho parlato brevemente anche con Einaudi) che quasi non esistono traduzioni accessibili e non impenetrabili di quasi tutti i testi mitologici, religiosi, iniziatici, folkloristici ecc. che vengono comunemente citati nei libri di psicologia, antropologia, storia delle religioni ecc. - È un materiale che sta per diventare di attualità (senza dimenticare che comprende gran parte delle cose più vive di questo mondo) e credo che, presentato in modo altrettanto vivo, e proteggendolo dagli attentati della filologia pura, si potrebbe (lentamente e andando con i piedi di piombo), mettere assieme una collezione non insoddisfacente da un punto di vista strettamente commerciale (sono libri anche facilmente e giustificatamente illustrabili, e per le copertine dei quali si possono trovare facilmente dei quadri molto suggestivi).

Per darvi una prima, e molto approssimativa, idea di cosa intendo, ti ho fatto un elenco di una dozzina di opere che si potrebbero fare con una certa facilità, sia perché esistono già traduzioni (che per il momento fanno testo) in altre lingue, sia perché non richiedono un apparato eccessivamente macchinoso per la loro messa in moto, sia perché sono nell'aria e non giungerebbero troppo inaspettate ai lettori italiani (non ho indicato per esempio un libro indispensabile, il SERPENT POWER di Avalon - del quale esiste del resto una traduzione italiana inedita, fidatissima - che in un primo tempo avrebbe soltanto un effetto scostante, e che si potrebbe soltanto pubblicare nella scia di una collezione già affermata).

Vedete voi, e se vi interessa, fate domande e obiezioni, rispondete. E prendete nota che, in molti casi, sono molto favorevole a traduzioni di traduzioni: nei casi cioè dove traduzione vuol dire anche interpretazione, dove per tradurre non basta conoscere il vocabolario della lingua dell'originale e la grammatica italiana, ma dove una costellazione unica ha reso possibile la - fino al nuovo miracolo - unica traduzione. Questa è per esempio la ragione per la quale ho inserito Confucio, del quale tutti possiamo benissimo fare a meno: la perfezione dell'introduzione, dell'interpretazione e della traduzione di Whaley hanno un valore in sé. E badate che non sono andato in cerca di libri noti soltanto a pochi cacciatori di prickling e di curiosità: del Popol Wuh esistono credo quattro traduzioni spagnole (ristampate e riedite moltissime volte) tre traduzioni francesi, altre tedesche ed inglesi (il testo che ho sottomano è la ristampa del maggio 1950 - la prima edizione è del marzo dello stesso anno - della traduzione inglese della traduzione spagnola di Recinos, pubblicata dalla Oklahoma University Press). Del Milarepa esiste la traduzione, diffusissima, dell'Oxford University

⁶²⁴ V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit.

Press, di Evans Wentz, tradotta poi in tedesco, e due traduzioni francesi (forse più, io non ne conosco due)⁶²⁵.

Prima di analizzare nel dettaglio la lettera, utile a definire la prospettiva editoriale di Bazlen all'inizio degli anni Cinquanta, bisogna precisare che la proposta si apre con un'intestazione particolarmente significativa: per il consulente le sue sono segnalazioni "a casaccio" per quanto possano costituire un insieme organico. Riconosce, dunque, una distanza tra i testi, che, tuttavia, non gli impedisce di concepirli nella forma di collana unica. Le considerazioni preliminari del progetto entrano poi più a fondo nella posizione intellettuale di Bazlen. Due anni prima, il consulente triestino ha fatto notare al suo referente einaudiano di allora, Bruno Fonzi, che in campo "viola" in Italia resta «da pubblicare ancora quasi tutto», alludendo non tanto «agli studi moderni, quanto al materiale sul quale questi studi lavorano, testi etnologici, antichi libri religiosi, raccolte di favole, ecc.»⁶²⁶.

La differenza si instaura tra una lettura diretta dei testi, da proporre al pubblico italiano, e i libri che invece nascono da quei testi, ovvero gli studi critico-teorici.

È a un simile riferimento embrionale che si può ricondurre il piano della collezione di Bazlen illustrato nella lettera a Foà. A interessare il consulente non sono i volumi di psicologia, antropologia o storia delle religioni, ma gli scritti originali nella loro interezza che nelle indagini teoriche, invece, vengono solo citati in brevi estratti. Sono, infatti, le opere mitologiche, religiose, iniziatiche, folkloristiche il materiale davvero "vivo" e di grande attualità su cui si concentra l'attenzione di Bazlen. Quest'ultimo è consapevole di dover considerare tutte le circostanze in cui versa allora il filone "viola". Già nel 1951 ha ammesso, nel suo parere negativo sul libro di Hans Schär, di non sapere nello specifico la prospettiva che la casa vuole attribuire alla collana.

All'indomani della morte di Pavese, infatti, la "viola" è rimasta sotto la direzione del solo de Martino che è fortemente intenzionato a darle un'impronta personale, in cui non è difficile cogliere il suo impegno politico e la formazione storicistica e accademica. De Martino arriva, d'altro canto, all'incontro con i primi anni Cinquanta dopo un percorso personale che lo ha portato ad allontanarsi dalla casa editrice Laterza e dall'impostazione del suo principale ispiratore: Benedetto Croce. Pur continuando a rivendicare, sulla base della sua formazione, l'importanza di una ricognizione storiografica della religione, del mito e del magismo, e pur ribadendo la sua figura di «studioso della *Kulturgeschichte*»⁶²⁷, manifesta, per quanto temporaneamente, una certa insofferenza verso i limiti dell'idealismo crociano racchiuso nel suo «schema quadripartito»⁶²⁸.

Un duplice allontanamento, dunque, dall'editore, Laterza, e dal suo intellettuale di riferimento, Croce, conduce de Martino all'incontro con Einaudi e con Pavese. Dopo le prime difficoltà logistiche che rallentano l'avvio della collana "viola", il 1948 vede l'uscita del *Mondo magico* dello stesso etnologo partenopeo, che, da un lato, segna l'apertura della serie, con un filone di studi che presenta ampi margini di scoperta nell'universo culturale italiano, dall'altro, mostra il criterio di presentazione dei testi, con gli apparati paratestuali, destinati a rivelarsi il filtro imprescindibile e necessario per i successivi titoli.

A un anno dalla nascita della collana, lo studioso napoletano si iscrive al PCI facendo convogliare nell'impegno politico il suo percorso personale – è impegnato in una carriera universitaria che lo porterà dieci anni dopo a ottenere l'incarico di libero docente in Etnologia e successivamente di professore incaricato interno in Storia delle religioni – e i suoi interessi culturali. Il tentativo di coniugare la propria militanza politica con l'organizzazione culturale porta ai primi forti attriti con Pavese che sfociano nel 1949 in una rottura esplicita che coinvolge la presentazione dei volumi della collana.

⁶²⁵ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 3 luglio 1953, citata da Ivi, p. 190.

⁶²⁶ Lettera di Roberto Bazlen a Bruno Fonzi, 3 maggio 1951, citata da Ivi, pp. 191-192.

⁶²⁷ Lettera di Ernesto de Martino ad Antonio Banfi, 12 febbraio 1941, citata da C. Ginzburg, *Momigliano and de Martino*, in «History and Theory», Vol. 30, n. 4, p. 41, 1991.

⁶²⁸ Ibidem.

Il libro di Leo Frobenius, *Storia della civiltà africana*, diventa l'elemento scatenante: all'importanza accordata da de Martino alla prefazione di Ranuccio Bianchi Bandinelli, che osserva la pericolosità di un autore lontano da un'impostazione storicistico-razionalista, risponde l'insofferenza dell'intellettuale piemontese verso gli apparati paratestuali che hanno contraddistinto molti volumi fino ad allora pubblicati nella collezione viola. L'anno successivo, subito dopo la morte di Pavese, l'etnologo napoletano non mancherà di ribadire la sua posizione sull'impronta impressa dallo scrittore piemontese alla collana, in cui avverte tutti i rischi di una «troppo immediata simpatia per certe forme di irrazionalismo, scientificamente errate e politicamente sospette, che attraverso l'idoleggiamento del mondo primitivo, del sacro, del mito, etc., avevano tenuto a battesimo alcuni aspetti dell'involuzione culturale (e politica) della borghesia agonizzante»⁶²⁹. È in queste circostanze che de Martino e quella che ormai avverte come la sua collana – per quanto le fasi successive dimostrano una certa inconciliabilità tra le sue idee, la loro effettiva realizzabilità editoriale e le decisioni ultime prese dalla casa editrice – si presentano nei primi anni Cinquanta. Aspetti con cui dovrà confrontarsi la proposta di Bazlen di una collezione di opere mitologiche, religiose, iniziatiche, folkloristiche. I testi “vivi” della visione bazleniana appaiono come territori lontani e impraticabili nel solco umano, intellettuale, ideologico e pratico tracciato dalla morte di Pavese e dalla seguente rivendicazione demartiniana.

Guardando la lista di dodici titoli che Bazlen propone a Foà emerge con maggior chiarezza la distanza tra le due visioni rispetto allo stesso orizzonte culturale e si possono vedere le ragioni di una scarsa ricettività da parte dell'editore torinese al disegno bazleniano:

POPOL VUH (libro sacro dei Maya Quiché)
 Leggende e miti ebraici antichi (scelta dal Ben Gorion)
 MILAREPA (Vita e Canti di un Santo tibetano)
 PLUTARCO: Iside e Osiride
 La vita di APOLLONIO DI TIANA
 PAUSANIA: Viaggio in Grecia
 ORAPOLLO: I geroglifici
 CONFUCIO: Analecta
 Il libro della Pittura bizantina
 Il sogno della Camera Rossa
 PARACELSO
 SWEDENBORG⁶³⁰

Lo iato intellettuale tra Bazlen e de Martino è immediatamente avvertito da Luciano Foà che spiega all'amico le difficoltà di una soluzione armonica tra la “viola” fondata sulle ricerche e gli studi teorici, curata dall'etnologo, e una “viola” di soli testi presentati senza mediazione critica, secondo l'impronta bazleniana. Si vengono delineando intorno a questo tentativo del consulente triestino, dunque, i principi di una dicotomia intellettuale che si andrà progressivamente ampliando fino a raggiungere i caratteri di una contrapposizione esplicita: un'impostazione anti-ideologica che rivaluti, attraverso l'accesso immediato ai testi, le capacità individuali di interpretazione del lettore, e quella costruita su un programma che voglia trasmettere una linea di pensiero complessiva ben definita e riconoscibile.

⁶²⁹ Lettera di Ernesto de Martino a Giulio Einaudi, 31 agosto 1950, citata da C. Pavese – E. de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 181.

⁶³⁰ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 3 luglio 1953, citata da V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 192.

2.d.2. Tra letteratura, mercato ed editoria: la contrapposizione Bazlen-Calvino⁶³¹

Possiamo individuare altri due momenti specifici di definizione del ruolo di Bazlen nel progressivo distacco da Einaudi.

In primo luogo, un'altra collana progettata dal consulente triestino mai realizzata dalla casa editrice torinese e che abbiamo già osservato per il confronto con il Saggiatore. In quell'occasione, la proposta si suddivide in due filoni differenti: una collezione piccola e una collezione grande. Entrambe sono state sottoposte al giudizio di Calvino che ha assimilato la prima alle "Silerchie" debenedettiane, come si è visto in precedenza, mentre sulla seconda ha espresso un parere più articolato, in cui si evidenziano una serie di problematiche che cerca di risolvere con una sua controproposta.

I titoli della collezione grande prospettata da Bazlen rilevano la sua volontà di spaziare all'interno di una stessa collana attraverso orizzonti culturali, letterari e intellettuali differenti. Non ci sono categorie cronologiche, concettuali, tematiche o formali che tengano, l'unico elemento di unitarietà è suggerito dall'introdurre i titoli in uno stesso spazio realizzativo. Aspetto subito evidente se si considerano i testi nel loro insieme:

Collezione grande:

I primi quattro:

Gosse: Father and son

Saxe

Beauvoir

e quasi sicuramente Neihardt: Eagle Voice (an authentic tale of the Sioux Indians)

(A me pare di sì, idem a [Ponchioli] - [...])

In caso negativo: sostituire con uno dei seguenti, tutti da prendersi in considerazione per la continuazione della collana:

Misia

De Poncins: Kablouna

Aksakow: La prima parte delle Cronache

Henry Miller

Swami Nikhilananda: Ramakrishna, Prophet of New India [...]

Dickinson

Boswell

Herndon: Life of Lincoln (a meno che non convenga pubblicare estratti nella coll. piccola)

Fothergill: Innkeeper's Diary (idem)

The Education of Henry Adams (di cui dovrete avere una traduzione pronta)

Strindberg Strindeberg Strindberg Strindberg !!!!!

Vera Figner

Colloqui con Goethe

Lagerloef: diari e ricordi

Mallea: Historia de una Pasion Argentina

(con molti punti di domanda)

Chaim Bloch: Lebenserinnerungen des Kabbalisten Chaijm

Vital (Vienna 1927 - chi lo ripesca!)

ecc.

ecc.

ecc.

ecc.

⁶³¹ Un riferimento costante, a cui abbiamo aggiunto ulteriori considerazioni e documenti inediti, per il confronto tra Bazlen e Calvino è stato il lavoro ben documentato e approfondito di Valeria Riboli: cfr. V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit.

ecc.⁶³²

Se per la “piccola” Calvino parla di una collezione «divertente, tutta di titoli vivi», per la “grande” gli sembrano più delineati i principi di riconoscibilità di un insieme che dovrebbe configurarsi come «una buona collana di letteratura non narrativa con quanto di meglio c’è in giro»⁶³³. Lo scrittore vuole far convergere il gruppo di volumi bazleniani nel suo progetto di “una piccola collezione di ricerca morale per l’uomo moderno”⁶³⁴. Che un approccio anti-ideologico già evidenziato nel suo rapporto con Boringhieri e la ricerca di un accesso diretto ai testi, senza una mediazione critica, nonché una certa refrattarietà alle pretese didattiche dell’editoria e della cultura, tutte caratteristiche dell’impostazione intellettuale del consulente triestino, possano scontrarsi con l’idea di una collana fondata sul concetto di “morale” e pensata come mezzo educativo per l’uomo moderno, è confermato dalle differenti declinazioni che Calvino immagina proprio per il termine “morale”, dall’esplicita reazione di Bazlen alla possibilità di un assorbimento delle sue proposte in quella calviniana, e dalla posizione oggettiva occupata da entrambi nei primi anni ’60.

Partendo dal prospetto calviniano si evidenziano tutti gli elementi verso cui si indirizza l’idiosincrasia del futuro ispiratore di Adelphi. I titoli devono inquadrarsi nella specifica finalità di rivalutazione morale del lavoro: non, dunque, un approccio diretto ai testi, ma un loro assoggettamento all’utilità pratico-educativa. Una simile predisposizione ricorre in ciascuno dei diversi ambiti in cui la collana può dispiegarsi, dall’agire pratico all’agire storico, passando per la ricerca e per gli aspetti etici individuali. Alla base dell’idea di Calvino vi è l’intenzione didattica di formare moralmente l’uomo moderno. Un’impostazione molto lontana dalla visione di Bazlen della letteratura e della cultura, come il consulente triestino non manca di far notare in modo esplicito a Foà dichiarando quindi la sua distanza dalla proposta calviniana: «ho dato una rapida occhiata al promemoria di Calvino. Per me un po’ sconcertante, considerando che, se dovessi formulare “lo scopo” delle due collezioni, direi che è quello di abolire il termine di “morale”»⁶³⁵.

Certo è che i due intellettuali arrivano all’incontro con gli anni ’60 da percorsi differenti.

Lo scrittore ligure ricorderà sempre l’importanza della lotta armata nella sua formazione personale e grande rilievo ricoprirà il suo rapporto con il PCI con il quale inizia la militanza politica. Dopo il distacco, almeno in via istituzionale, dallo studio di ambito scientifico con l’abbandono della facoltà di agraria, e i primi tentativi di scrittura non pubblicati, è attraverso il giornalismo che inizia il suo più cosciente e costante impegno intellettuale che culmina con la collaborazione a periodici come «l’Unità» e «il Politecnico». Negli stessi anni comincia a frequentare casa Einaudi, nelle vesti di addetto stampa, dove può mettere a frutto le competenze editoriali maturate sui giornali. Nonostante i crescenti impegni di carattere diverso, riesce a perseguire una prolifica attività di scrittura: al primo libro, pubblicato nel 1946, *Il sentiero dei nidi di ragno*, seguirà di anno in anno una molteplicità di progetti, realizzati e non. La militanza politica e la partecipazione attiva all’industria della carta stampata contribuiranno allo sviluppo di un senso di responsabilità civile ed etica che ritorna anche nella produzione di quegli anni, identificabili come una prima fase e, dunque, una fase cruciale nel processo di formazione intellettuale.

Il 1956 rappresenta per Calvino, come per molti intellettuali di quel periodo, uno spartiacque: dopo gli avvenimenti di Poznan e di Budapest, critica la posizione assunta dal partito e appoggia l’“appello ai comunisti” a sostegno dei movimenti popolari polacco e ungherese. Dopo lo scarso riscontro da parte dei dirigenti del partito e le dimissioni di Antonio Giolitti, anche Calvino abbandona il PCI con

⁶³² Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 19 dicembre 1959, citata da Ivi, pp. 235-236.

⁶³³ Lettera di Italo Calvino a Giulio e Renata Einaudi, 18 gennaio 1960, citata da I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 634.

⁶³⁴ I. Calvino, *Saggi. 1945-1989*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, t. II, p. 1705.

⁶³⁵ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 15 febbraio 1960, citata da V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 256.

un'importante lettera del 1 agosto 1957, pubblicata il 7 dello stesso mese sull'«Unità». La lettera coniuga consapevolezza del momento storico, presa di coscienza del peso che ha avuto la militanza politica nella sua formazione personale e incompatibilità di entrambe con il coevo sviluppo degli eventi. La «rinuncia ad una grande occasione storica» di perseguire uno «slancio morale impetuoso e univoco», rimproverata da Calvino al PCI, culmina nella perdita di «ogni residua speranza di poter svolgere una funzione utile pur ai margini del Partito»⁶³⁶. Dall'altro lato, lo scrittore ligure non rinuncia a perseguire una «posizione d'intellettuale militante» che «sia più efficace fuori dal Partito che dentro»⁶³⁷.

Le lettere e gli scritti successivi dell'autore del *Barone rampante* dimostrano la sua volontà di conciliare l'addio al partito con un impegno senza soluzione di continuità in termini di responsabilità civile: in quello stesso anno sarà, infatti, pubblicata *La speculazione edilizia* che riconoscerà come «la cosa più comunista che [...] abbia mai scritto»⁶³⁸.

La fine degli anni Cinquanta coincide anche con il raggiungimento del grande successo nazionale e internazionale. Da un lato, la profonda competenza del mercato editoriale lo portano ad affidarsi a Erich Linder come agente letterario e a muoversi con consapevolezza nei rapporti con importanti case editrici francesi e statunitensi da cui ricava anche capacità spendibili nelle vesti di consulente einaudiano. Dall'altro, la sua produzione letteraria trova il crescente interessamento non solo della critica ma anche del pubblico che gli permette così di rivendicare sempre di più, in un momento di cambiamento sostanziale del mercato, l'importanza di una sovrapposizione tra successo di vendite e qualità formale.

Di questi due filoni, in cui assume un certo rilievo anche il viaggio a New York, dove entra in contatto con un mondo editoriale per molti aspetti differente da quello italiano, non manca di dare dimostrazione attraverso la fitta corrispondenza con agenti letterari, collaboratori di case editrici italiane e straniere, editori e autori. Nelle lettere si rilevano, in primo luogo, le istanze di un cambiamento profondo della società letteraria, e, in un secondo momento, la consapevolezza dell'autore di doversi confrontare con le mutate esigenze del mercato mondializzato.

All'inizio degli anni Sessanta, dunque, la posizione di Calvino è influenzata da tre prospettive interconnesse: l'allontanamento dal Partito e il suo rinnovato impegno civile da una posizione distaccata; una maturità ormai consolidata sul funzionamento del campo editoriale; un successo e una consapevolezza letteraria che dialogano attivamente con i primi due fattori.

Bazlen, dal canto suo, arriva all'appuntamento con gli anni Sessanta seguendo percorsi del tutto diversi. L'intellettuale triestino, nato nel 1902, appartiene a una generazione precedente rispetto a quella calviniana e i suoi primi incontri con il mondo intellettuale ed editoriale rispondono più che a una consapevolezza e a una specifica intenzionalità, come quelle di Calvino collaboratore di periodici di Partito, all'orizzonte di esigenze e interessi personali. Nei contatti giovanili con gli intellettuali triestini si avverte la volontà di esprimersi di volta in volta su autori o aspetti culturali disparati e considerati nella loro singolarità, anche per far fronte a necessità pratiche e quotidiane. Un atteggiamento che diventa esplicito nel caso Svevo, dove, se a una consapevolezza storica delle circostanze culturali corrisponde una sensibilità letteraria che preannuncia il probabile successo del libro e individua la via da percorrere per la sua riuscita, non si osserva una visione progettuale che vada al di là del semplice suggerimento. I possibili rapporti di più ampio respiro con alcune esperienze, in cui si avverte una linea programmatica definita, come nel caso della fondazione di una rivista a cui lo invita l'amico Montale – probabilmente «Solaria» – sono senz'altro indicativi. All'idea di essere coinvolto direttamente nella redazione il triestino manifesta tutta la sua inadeguatezza e sottolinea invece la sua maggiore utilità come consulente esterno su temi di varia natura⁶³⁹.

⁶³⁶ I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 502-503.

⁶³⁷ Ivi, p. 504.

⁶³⁸ Ivi, p. 508.

⁶³⁹ R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 363.

Non solo una differenza generazionale, dunque, ma un diverso approccio al mondo culturale nelle fasi di formazione intellettuale: un collaboratore, particolarmente prolifico, di testate periodiche e di informazione come Calvino, e un consulente refrattario a ogni impegno di tipo programmatico e continuativo come Bazlen.

I primi tentativi editoriali bazleniani, inoltre, risentono della sua predisposizione all'asistematicità e gli esiti ottenuti riflettono l'incompatibilità con le circostanze storico-sociali in cui si verificano.

Trasferitosi a Milano nella seconda metà degli anni Trenta, incontra Luciano Foà con cui darà avvio a una lunga amicizia e a una serie di collaborazioni che solo con la nascita di Adelphi daranno vita a un progetto realmente riuscito. I contatti con l'Agenzia Letteraria Internazionale inizialmente sono molto frequenti e costanti, e testimoniano una pluralità di suggerimenti, che tuttavia non sono accomunati da un'unicità di insieme, ma dal dialogo tra esigenze materiali e una varietà di interessi.

Anche nel primo progetto a cui Bazlen sembra avvicinarsi con un approccio più improntato a un'impostazione complessiva, le Nuove Edizioni Ivrea, all'esigenza di sistematicità fa da contrappunto la pluralità sintomatica delle proposte bazleniane. Esse non trovano riscontro nella casa editrice, peraltro di vita brevissima, ma sono ricordate da Luciano Foà come espressione dell'impegno e della collaborazione dell'amico in quel programma condiviso. Le successive esperienze editoriali di Bazlen sembrano confermare la difficoltà di un'interazione proficua e duratura con le case editrici italiane.

Dopo la parentesi delle N.E.I., anche la collaborazione con Astrolabio, dove opera l'amico Ernst Bernhard, non sembra dare ampio spazio ai suoi suggerimenti, per quanto rientri a pieno titolo nel filone più congeniale a Bazlen: i testi psicologici, con la pubblicazione delle Opere di Freud e Jung mai pienamente attuata.

Prima della sua consulenza presso Einaudi altre collaborazioni non trovano il riscontro sperato a conferma di due aspetti fondamentali nello sviluppo della posizione bazleniana. Da un lato, l'esigenza materiale – che lo porta persino a Genova, nel corso degli anni Venti, a intraprendere esperienze lavorative lontane dal mondo culturale – resta una costante nella sua ricerca continua e altalenante di collaborazioni. Dall'altro, il suo approccio non sembra adeguato alle circostanze del mercato e alle posizioni delle case editrici a cui si rivolge.

Come consulente Einaudi queste due caratteristiche sono inizialmente ancora evidenti: dalle traduzioni ai suggerimenti spontanei fino ai pareri di lettura, Bazlen cerca di estendere i confini della propria collaborazione e di imprimerle un'impronta ben riconoscibile e, anche se parzialmente, conciliabile con quella complessiva della casa editrice. Quando poi, a partire dal 1951, presso Einaudi può contare su un punto di riferimento più stabile e a lui legato da un rapporto di amicizia, come Luciano Foà, le sue proposte si fanno più complesse e strutturate.

La prima area, come abbiamo visto, in cui cerca di incidere maggiormente è il filone "viola" che, tuttavia, per la grande autorità di de Martino, non troverà seguito.

Dopo questo primo rifiuto, anche per la scelta di Bazlen di tentare la via di una proposta organica presso altri editori, i suoi suggerimenti a Einaudi tornano a essere disordinati, per quanto frequenti, fino ai primi anni Sessanta quando l'idea di una collana da realizzare per i tipi della casa torinese torna a farsi strada con le collezioni "grande" e "piccola".

Al momento dell'incontro con il parere di Calvino è evidente, dunque, che le due prospettive pratiche e ideologiche sono molto distanti.

Lo scrittore ligure gode ormai di un successo nazionale e internazionale dovuto alla sua già considerevole produzione letteraria. A quest'ultima affianca una solida competenza editoriale. In casa Einaudi partecipa attivamente alle riunioni e ragiona nell'ottica della divisione in collane. Si muove, inoltre, con grande naturalezza sul mercato internazionale, di cui avverte la fase di cambiamento profondo e la dominante influenza dell'impostazione anglosassone. L'intellettuale triestino, invece, arriva all'incontro con gli anni Sessanta in seguito a una serie di progetti irrealizzati o incompiuti, per una varietà di ragioni che si traducono principalmente nell'inconciliabilità tra le sue proposte, le reali capacità di singole case editrici e le circostanze strutturali dell'editoria. Inoltre, Bazlen non gode del prestigio di Calvino: pur essendo noto nel mondo culturale, soprattutto per la molteplicità delle sue

collaborazioni, le testimonianze sulla sua reale influenza sono contraddittorie e non sempre entusiastiche.

Certo, a lui si sono rivolte case editrici e personalità di un certo rilievo, da Astrolabio, a Bompiani a Einaudi a Boringhieri, passando per tutto l'ambiente triestino dei primi anni del Novecento, fino ad arrivare al suo rapporto con Montale, Debenedetti e i collaboratori di «Solaria». È, infine, molto legato a Erich Linder che si avvia a diventare una delle personalità più influenti di quei decenni. Ma se la pluralità di contatti lascia trasparire una sua influenza carsica nell'ambiente culturale, il riscontro effettivo tra la sua visione e una sua esplicita e concreta realizzazione non si è ancora manifestato. Anche la pubblicazione di Svevo, che può apparire come uno dei più importanti esiti di una sua intuizione, non gli è ancora pienamente riconosciuta, poiché è a Montale che si riconduce la scoperta dell'autore della *Coscienza di Zeno*. La consacrazione del suo operato in quanto personalità fondamentale nel mondo intellettuale italiano del Novecento e come importante mediatore culturale ed editoriale arriverà solo *post-mortem*. Bisognerà aspettare gli anni Ottanta, quando i suoi scritti inediti, fino ad allora sparsi in diverse pubblicazioni, vengono raccolti, in un unico volume, da Roberto Calasso che ne sottolinea l'importanza nella storia di Adelphi – a sua volta investita in quel momento di un certo prestigio – e per larga parte della storia culturale italiana novecentesca. Alla pubblicazione degli inediti si intrecciano, sotto forme diverse, dalla saggistica divulgativa al romanzo, i primi contributi volti ad approfondire e illuminare gli aspetti più contraddittori, nebulosi e sconosciuti di una figura che acquista progressivamente fascino per il suo ruolo in larga parte ignoto, ostentatamente misterioso, per quanto avvertito dall'immaginario dei lettori sempre più come influente e sotterraneo.

Se Calvino, all'inizio degli anni Sessanta, dunque, è insignito di un prestigio simbolico su larga scala, la “mitologia” bazleniana sembra ancora di là da venire.

A questo si aggiunge la diversa posizione rispetto a Einaudi e al mercato: le collaborazioni di Calvino con l'editore hanno assunto diverse forme e funzioni con un certo grado di successo, mentre quelle di Bazlen sono rimaste allo stadio di suggerimenti esterni e saltuari che gli impediscono probabilmente di concepire anche in pieno l'andamento complessivo del microcosmo einaudiano. Infine – e forse aspetto tra i più importanti –, se è vero che entrambi hanno una certa coscienza del mercato editoriale e della sua evoluzione, Calvino lo osserva in prima persona occupandosi direttamente dei suoi libri e di quelli della casa editrice. Sui primi si confronta costantemente con Linder e altri referenti editoriali presso case straniere come François Wahl, con i quali discute dell'andamento complessivo e delle possibili strategie da attuare per migliorarlo. Per i secondi, informa di volta in volta proprio Giulio Einaudi sulle possibilità di pubblicazione di autori e sulle trattative con editori stranieri per la vendita dei diritti. Anche Bazlen all'interno dei suoi pareri inserisce spesso considerazioni sull'eventuale accoglienza da parte del pubblico, sottolineando la necessità di interfacciarsi con i gusti del lettore italiano, ma si esprime sempre da un punto di vista esterno, in qualità lui stesso di lettore, per quanto consapevole del mercato. Non manca, dunque, in virtù di questo suo punto di osservazione, di mantenere un certo distacco rispetto alla propria responsabilità sul successo commerciale di un testo.

Nella distanza tra le due traiettorie e nella dicotomia tra le posizioni assunte a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta si avverte tutta l'inconciliabilità della proposta bazleniana non solo con il giudizio calviniano, ma anche con i suoi concreti margini di realizzabilità per i tipi di Einaudi. Dal confronto non si ricava esclusivamente un iato ideologico e una contrapposizione intellettuale, bensì la possibilità di un'interpretazione fondamentalmente diversa dello stato del campo editoriale.

Il Calvino osservatore newyorkese delle circostanze italiane, che non può fare a meno di osservare, «confrontando l'efficienza editoriale americana con le [...] incapacità organizzative» einaudiane, come negli Stati Uniti «le case editrici non [abbiano] un'anima, [...] sono puri organismi commerciali»⁶⁴⁰, insiste anche sull'importanza di un criterio di mercato, traducibile in tre possibili alternative, indipendentemente dalla preziosità dell'opera: che il libro sia di un autore classico, che

⁶⁴⁰ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 616.

risponda a un interesse vivo o che possa essere adottato nelle università⁶⁴¹. Il Bazlen, alla incessante ricerca di una piena partecipazione al mondo editoriale, ribadisce, senza tuttavia esiti migliori, che l'«idea di una collezione dichiarata apertamente come la *Sammelstelle* di libri di cui l'editore si sente di rispondere e ci tiene a far conoscere, ma che non può far rientrare nelle sue altre collezioni», non gli sembra, in fin dei conti, «tanto balorda»⁶⁴².

2.d.3. Tra *Leistung* e *Substanz*: un confronto tra Bazlen e Cases

Il consulente triestino, ciononostante, mentre percorre l'ipotesi di un progetto organico e anche dopo il fallimento del suo tentativo, continua a inviare alla Einaudi i suoi pareri sparsi. Qui è difficile trovare un filone preciso, ma l'insistenza su alcuni autori e alcune opere sembra tracciare non solo il percorso intellettuale inseguito da Bazlen in quegli anni, ma anche la personalità con cui maggiormente si confrontano i suoi giudizi: Cesare Cases.

Come per de Martino e Calvino, la traiettoria del germanista einaudiano si è sviluppata lungo percorsi biografici distanti da quelli bazleniani che lo hanno portato a tramutarsi, tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, come è stato giustamente osservato da Michele Sisto, nel doppio e nell'opposto del futuro consulente adelphiano⁶⁴³.

Nati a circa vent'anni di distanza l'uno dall'altro, Cases entra in contatto una prima volta con casa Einaudi una decina di anni dopo Bazlen, quando ha già portato a termine i suoi studi universitari e ha insegnato a lungo nei licei. Come il consulente triestino, anche Cases inizia la sua collaborazione in qualità di traduttore, diventando poi il principale referente per la letteratura tedesca in casa editrice. In quello stesso periodo si iscrive al PCI, mentre intraprende una carriera universitaria che lo condurrà a insegnare letteratura tedesca all'Università di Cagliari nel 1959 e a ottenere la cattedra nel 1967 a Pavia.

Quando, nel 1951, Bazlen invia le prime segnalazioni, il suo interlocutore di allora, Bruno Fonzi, sottolinea l'importanza di quel contributo, «perché, per quanto riguarda la narrativa in lingua tedesca, nel [...] catalogo c'è un vuoto ingiustificabile»⁶⁴⁴. Il primo nome di rilievo tra i pareri bazleniani è sicuramente quello di Robert Musil. Mentre, però, si riserva di rileggere i tre volumi dell'*Uomo senza qualità*, per inviare la sua impressione di «vent'anni dopo»⁶⁴⁵ rispetto alla prima lettura, consiglia intanto un altro libro dello scrittore austriaco *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, il cui tema – «il solito ragazzo in collegio alle prese con un'inafferrabilità perversa e misteriosa» – «al principio del secolo, era una cosa veramente grossa, ed era reso, da Musil, con una densità come non la si trova in tutti i (più abili, anzi più furbi) romanzi del genere scritti dopo»⁶⁴⁶. A Musil Bazlen affianca un giudizio altrettanto positivo per *Die Schlafwandler* di Hermann Broch. A quest'ultimo il triestino riconosce lo stesso livello dell'autore dell'*Uomo senza qualità* e gli attribuisce anche una maggiore accessibilità e una più alta possibilità di successo commerciale.

Bazlen tornerà sull'autore parlandone con Renato Solmi che non si è probabilmente dimostrato entusiasta per la pubblicazione dell'austriaco. Il consulente triestino confronta *Die unbekannte Größe* e *Die Schlafwandler*, sostenendo che per il primo, per quanto ci siano «pezzi [...] straordinari», «l'insieme è effettivamente un disastro». Il secondo, invece, «ha il tono, l'ambiente e il problematismo» della sola novella che è piaciuta allo stesso Solmi.

⁶⁴¹ Ivi, p. 636.

⁶⁴² Lettera di Roberto Bazlen a Giulio Einaudi, 2 settembre 1960, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen, Torino.

⁶⁴³ Cfr. M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. XLV.

⁶⁴⁴ Lettera di Bruno Fonzi a Roberto Bazlen, 27 marzo 1951, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen.

⁶⁴⁵ Lettera di Roberto Bazlen a Bruno Fonzi, 19 marzo 1951, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen.

⁶⁴⁶ Ibidem.

Nonostante l'insistenza di Bazlen, però, sembra che per il momento il parere di Solmi resti negativo dato che bisognerà aspettare il giudizio di Cases per la sua pubblicazione. Il germanista milanese invierà le sue impressioni su tre diversi libri di Broch: proprio il parere su *Die Schlafwandler* è, però, andato perduto, come testimonia una lettera di Foà del 17 giugno 1958.

Possiamo, tuttavia, risalire alla sua opinione sull'autore attraverso le osservazioni su altri testi che ci permettono anche il confronto più immediato con la posizione del suo antagonista editoriale.

Broch rientra senz'altro nelle preferenze di Cases che registra sia per *Die unbekannte Größe* sia per *Die Schuldlosen* una certa qualità e intensità nella scrittura nonché una buona leggibilità per il primo e una discreta traducibilità per il secondo⁶⁴⁷. Ciononostante, nel confronto specifico tra le opere si vede come il consulente milanese ritenga più adatta al pubblico italiano *Die unbekannte Größe*, riconosciuto come il più leggibile dei libri dell'autore, mentre Bazlen ha avvertito Solmi delle problematiche di insieme dell'opera.

Ad essa l'intellettuale triestino preferisce *Die Schlafwandler*, che a suo modo di vedere va assolutamente fatto, come ribadisce ancora una volta a Luciano Foà negli stessi anni dei giudizi inviati da Cases. Inoltre, quest'ultimo, pur ammettendo che *Die Schlafwandler* comincia «con la storia più leggibile scritta da Broch»⁶⁴⁸, trova alcune parti degli *Schuldlosen* più intense e concentrate. Di Broch, infine, sarà pubblicata prima *Die Schlafwandler* nel 1960 con il titolo *I Sonnambuli* e poi *Die Schuldlosen* nel 1963 con il titolo *Gli incolpevoli. Romanzo in undici racconti*.

Lo sviluppo editoriale delle opere di Broch dimostra come i giudizi dei due consulenti si confrontassero non solo sui differenti scrittori ma anche tra le opere di uno stesso autore invitando a concentrarsi di volta in volta sull'insieme delle considerazioni singolari e globali di diversa natura alla base delle loro scelte.

Inoltre, la pubblicazione del libro di Broch più conforme alla posizione di Bazlen che non a quella di Cases apparirà come un caso piuttosto raro in termini di scelte editoriali da parte della casa editrice. Se su Broch e Musil, tuttavia, un complessivo parere positivo sembra condiviso, per quanto le differenze interne all'opera tradiscano un diverso punto di vista nel dettaglio, le divergenze rispetto agli autori di letteratura tedesca vengono progressivamente affermandosi.

Uno dei primi scrittori su cui si avverte un graduale distacco delle due posizioni è Heimito von Doderer per il quale entrambi non nutrono grande simpatia. Tuttavia, mentre Bazlen, dopo una prima titubanza risalente al 1954, in cui precisa che lo scrittore viennese è «talmente austriaco che in italiano [rimane] poco»⁶⁴⁹, e dopo una più distaccata analisi secondo cui «in Doderer [...] [la Leistung] non serve ad altro che a nascondere, a mascherare, una mancanza di sostanza assoluta, il vuoto puro», conferma la sua impressione iniziale con una definitiva bocciatura dei «*Dämonen*» giudicato «insulso, ributtante, e noioso». Cases, dal canto suo, ammette una minima apertura verso l'opera dello scrittore austriaco: riconosce al suo interno, come il collega triestino, una certa mancanza di sostanza, ma ne salva alcune parti per la qualità della scrittura e la piacevolezza del racconto.

Einaudi pubblicherà di Doderer *Le finestre illuminate*, nel 1961, ritenuto da Cases più maneggevole e accessibile al pubblico, dato che la storia «è di per sé quanto mai semplice e divertente e anche la problematica sottintesa (la trasformazione del burocrate in essere umano) non è difficile da capire»⁶⁵⁰. A questo primo volume seguirà *La scalinata*, su cui però il parere del germanista è stato sfavorevole. Infine, sarà pubblicato *I demoni* che, nonostante la mole e un'opinione non pienamente convinta rispetto ad altri autori più apprezzati, è probabile che per Cases sia pubblicabile.

⁶⁴⁷ Cfr. Pareri di lettura su *Die unbekannte Größe* e *Die Schuldlosen* di Hermann Broch contenuti in C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., pp. 165-168.

⁶⁴⁸ Ibidem.

⁶⁴⁹ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 27 marzo 1954, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen.

⁶⁵⁰ Lettera di Cesare Cases a Luciano Foà, 15 giugno 1960, citata da C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 296.

Guardando, poi, all'autore nel suo complesso come sintomatica espressione di una visione del mondo, si possono riconoscere i più ampi tratti delle due posizioni, nonché il loro progressivo cambiamento dovuto al rapporto del singolo consulente con lo stato del campo editoriale, anch'esso in costante sviluppo.

Entrambi, come si è visto, consapevoli della mutevolezza del mercato, arriveranno all'incontro con i primi anni Sessanta – quando il ruolo di Cases ha un maggior peso all'interno della Einaudi che prima lo promuove a responsabile della redazione romana e poi lo vede regolarmente presente alle riunioni del mercoledì, e quando a Bazlen sembra, infine, presentarsi una concreta possibilità di realizzare i propri progetti editoriali con Adelphi – con prospettive, ambizioni e visioni differenti.

Il primo, dopo circa un decennio di consulenza per la casa torinese, in cui sono emerse le sue preferenze per libri «riconducibili al romanzo ottocentesco nelle sue diverse articolazioni»⁶⁵¹, e in seguito alla crisi ideologica del PCI nella seconda metà degli anni Cinquanta che ha portato lo stesso Cases all'uscita dal partito nel 1959, è coinvolto in un processo di riposizionamento che lo sta allontanando dal magistero lukácsiano avvicinandolo sempre di più alle tesi di Adorno⁶⁵².

La ricerca di una nuova comunità intellettuale a cui richiamarsi si è declinata, in termini editoriali, su tre iniziative fondamentali: uno *scouting* difficoltoso e ritenuto non necessario di autori giovani, da contrapporre a quelli pubblicati dalla Feltrinelli, nella letteratura tedesca contemporanea, dove regna ai suoi occhi una miseria dilagante – giudizio, peraltro, condiviso dallo stesso Bazlen; la realizzazione di un'antologia di scrittori tedeschi, in cui a prevalere è la componente documentaristica; il contributo a una collana dal grande valore simbolico come “La ricerca letteraria”, tra i cui titoli si ritrovano tre libri di Peter Weiss, assunto a baluardo dell'opposizione alla strategia feltrinelliana, soprattutto per la sua produzione “non-avanguardista”.

In questo spostamento del proprio asse ideologico un peso crescente è attribuito all'opera di Brecht, di cui cura anche i volumi III e IV del teatro e che diventa emblema dell'unica risposta possibile alle nuove condizioni storico-sociali.

Al tentativo di Cases di ricalibrare le proprie aspirazioni ideologiche sul piano letterario in un momento in cui la capacità aggregante e catalizzatrice del Partito comunista sembra disgregarsi, la posizione di Bazlen appare contraddistinta da un atteggiamento più conservativo e meno mutevole rispetto alle sue passate velleità progettuali. Dopo il fallimento dei programmi tracciati nei primi anni Cinquanta, prima con Einaudi e poi con i Fratelli Bocca, l'intellettuale triestino torna su alcuni punti cardine della sua idea di letteratura. Anche a causa degli editori con cui entra in contatto e delle prospettive reali di collaborazione che gli si aprono, un primo aspetto che emerge nei suoi suggerimenti a cavallo tra gli anni '50 e '60 è l'insistenza sul filone “viola” e un allargamento progressivo ma sempre più vasto verso le culture orientali.

È Boringhieri, come abbiamo visto, il primo che permette a Bazlen di tornare a occuparsi di opere di carattere mitologico, religioso ma soprattutto psicologico. Nel 1959 il triestino è preso dalla impegnativa curatela del *Trattato di psicologia* di Katz per l'editore di via Brofferio. L'incontro diventa l'occasione per riprendere, almeno teoricamente, gli appunti riguardanti il progetto formulato per i Fratelli Bocca a cui, secondo Bazlen, Boringhieri sembra interessato. A questa collaborazione si affianca, come abbiamo detto, l'importante attività di mediazione con Ernst Bernhard di Astrolabio per l'acquisizione dei diritti delle opere di Jung. Intanto, di grande rilievo per il consulente triestino è l'incontro e la frequentazione della famiglia de Rachewiltz: non solo riesce a far pubblicare dall'editore torinese l'*Egitto magico e religioso* ma la biblioteca Pound custodita al castello di Boris de Rachewiltz si rivela una ricca fonte di ispirazione per alcune delle sue future proposte editoriali. Lì la sua attenzione si focalizza sulla ex-avanguardia – che rimanda agli anni 1905-1935, in forte contrapposizione alla nuova avanguardia dei primi anni Sessanta – e sulle culture orientali dove è ricorrente il richiamo al teatro Nō giapponese. Rispetto a quest'ultimo Bazlen manifesta un certo interesse per un libro di Fenollosa, che, come scrive a Foà nel dicembre del 1959, è stato poi

⁶⁵¹ M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. XXXVII.

⁶⁵² Cfr. Ivi, pp. LXI.

pubblicato da Vanni Scheiwiller – si riferisce probabilmente a *Introduzione ai Nō* – e si avvicina così alla lettura diretta dei testi teatrali Nō che suggerisce ancora una volta a Foà:

Ora Rachewiltz, che ho visto dieci giorni fa, mi ha detto che sua moglie sta lavorando intorno a dei Nō sul materiale ancora inedito di Fenollosa (sul quale a suo tempo aveva lavorato Pound, pubblicando quelle traduzioni che hanno messo via Yeats in moto il teatro Irlandese).

Dovreste irgendetwie bloccarle subito, per evitare che finiscano anche queste in Scheiwiller (che del resto ha già pubblicato un No tradotto da R.). Direi che scriviate subito che avete saputo da me che lei sta preparando ecc. e Visto che preparate anche voi, per evitare ecc. e tentate di mettervi d'accordo⁶⁵³.

L'incontro con i de Rachewiltz, la collaborazione alla “viola” passata a Boringhieri, il tentativo, bocciato da Calvino diventano i pilastri su cui si innesta la posizione bazleniana e da cui si può partire per comprendere la distanza che si viene a creare in quegli anni rispetto alle preferenze di Cases.

Mentre quest'ultimo, infatti, pur riscontrando, nel mutato contesto storico-sociale, l'inapplicabilità pratica del programma gramsciano e pur denunciando «la troppo rigida politica culturale» del PCI⁶⁵⁴, non rinuncia a una critica «alla progressiva disumanizzazione della vita ad opera del capitalismo trionfante» che ha nella rilettura di Brecht il maggior sostegno; il triestino conferma nelle sue posizioni intellettuali una costante refrattarietà non solo verso l'impegno politico ma anche verso il tentativo di renderlo un punto dirimente della selezione dei titoli da pubblicare.

Come abbiamo visto, però, le considerazioni ideologiche non riflettono pienamente le strategie editoriali in cui si ritrovano osservazioni più ampie e in linea con il carattere composito della produzione culturale.

Un confronto vivo e diretto, alla luce delle loro mutate posizioni individuali e delle nuove prospettive nel microcosmo einaudiano, si può far risalire al 1960, quando i consulenti si trovano a giudicare spesso gli stessi titoli, denotando un allontanamento progressivo delle loro preferenze, avviato con due autori che appaiono particolarmente cari soprattutto a Bazlen: August Strindberg e Werner Kraft.

Il primo è senz'altro uno degli scrittori più apprezzati dal consulente triestino. Nella “Collezione grande”, alternativa più ragionata e complessa rispetto alla piccola – confessa, infatti, a Foà, che «a questa collezione [vorrebbe] pensarci molto lentamente»⁶⁵⁵ – il nome di Strindberg appare imprescindibile al progetto. L'autore svedese risponde esemplarmente alla visione della letteratura di Bazlen in quel periodo. Nel 1959 il consulente ha osservato due caratteristiche fondamentali nell'opera del drammaturgo svedese: da un lato, la sua capacità di trasmettere un'esperienza attraverso la scrittura, aspetto rilevante soprattutto nelle lettere, che «assieme a quelle di Van Gogh» sono le «più emozionanti (o almeno il Briefband più emozionante) di questi ultimi cento anni»⁶⁵⁶; dall'altro, un'abilità narrativa paragonabile a quella di Tolstoj.

Non è difficile immaginare che la compresenza in Strindberg di un carattere esperienziale della scrittura e di una componente memorialistica e psicologica del profondo dove confluiscono «fisiologia, psicologia e parapsicologia»⁶⁵⁷ e dove convivono «soprannaturale e quotidiano», in un

⁶⁵³ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 17 dicembre 1959, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen.

⁶⁵⁴ M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. LX.

⁶⁵⁵ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 19 dicembre 1959, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen, anche in V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 234.

⁶⁵⁶ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 12 settembre 1959, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen, anche in V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 239.

⁶⁵⁷ Risvolto a A. Strindberg, *Inferno - Leggende - Giacobbe lotta*, Adelphi, 1972.

momento in cui il consulente sta approfondendo le «mitologie visionarie» di de Rachewiltz e immaginando una collana che elimini il concetto di morale, incida sulla sua alta considerazione dell'autore e sulla sua insistenza a collocarlo in modo quasi organico all'interno di un unico progetto editoriale. Una posizione che si declina nell'idea di considerare lo scrittore svedese come «l'unico classico che abbiamo, ma per un mondo che non avrà bisogno di leggerlo (né di leggere)»⁶⁵⁸.

Una visione certamente non condivisa da Cases che, dovendosi confrontare con il teatro di Strindberg, non ne rileva alcun interesse e anzi lo condanna per la sua ingenuità. Il germanista non nega che possa essere considerato un classico essendo precursore e ponte tra Ibsen e Tennessee Williams⁶⁵⁹, ma dichiara la sua insofferenza a un collegamento «tra la pazzia come problema sociale e la pazzia come condizione umana e base di tutto»⁶⁶⁰ che peraltro ai suoi occhi richiama l'insopportabile «connubio scandinavo di sensualità e misticismo». Mentre, dunque, il teatro di Strindberg non troverà posto nel catalogo einaudiano e anche Luciano Codignola, due anni dopo, nella riunione del 31 ottobre 1962 osserva che un altro libro dello scrittore svedese, *August Strindberg [in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten]*, non rientra «come impostazione nella E.[inaudi]»⁶⁶¹, l'Adelphi a qualche anno dalla sua nascita inizierà la pubblicazione integrale dell'opera dell'autore svedese, collocando la produzione teatrale nella collana dei classici e i romanzi autobiografici nella "Biblioteca".

La distanza è segnata ancora di più dalla presentazione dei volumi significativamente affidata allo stesso Codignola che sottolinea il carattere simbolico della scrittura di Strindberg esaltandone i tratti formali. L'impostazione, avvertita come improponibile per l'Einaudi, trova qui un'esplicita definizione, l'intuizione formale è assunta a unico metro di giudizio. Il significato simbolico è circoscritto a un momento embrionale e limitato dell'opera, essenziale diventa invece la trasformazione del simbolismo in linguaggio.

Una simile distanza sembra instaurarsi nell'altro autore particolarmente caro a Bazlen e osservato con sospetto da più di un consulente einaudiano: Werner Kraft.

Il confronto sul *Wirrwarr* segue, tuttavia, un percorso meno definito. Dopo il suo parere positivo, Bazlen scrive a Foà di sottoporlo in lettura anche a Cases che invierà un giudizio nel giugno 1960. Il problema principale riscontrato dal germanista einaudiano riguarda il significato simbolico del libro: tanto complesso e profondo quanto essenziale, ma che gli appare in sostanza incomprensibile. I piani delle possibili interpretazioni sono molteplici così come è ampia la presenza della letteratura, con citazioni frequenti da Karl Kraus: un'impostazione che tradisce una certa difficoltà di lettura. Ciononostante, il consiglio nella riunione editoriale del 6 giugno 1962 «decide di mandare avanti *Der Wirrwarr* di Kraft»⁶⁶². Ma dopo quella prima decisione i pareri tornano a essere discordanti e nuovi sospetti nascono intorno alla reale possibilità di pubblicare l'opera. Molto rilevante è il giudizio di Elio Vittorini, risalente a una riunione editoriale del 20 maggio 1964, in cui si paragona la scrittura di Kraft alla figura di Bazlen e in cui il simbolismo è giudicato artefatto⁶⁶³.

È ancora una volta, dunque, sul portato simbolico che si determina la distanza tra le diverse posizioni: come per Strindberg, anche qui i piani interpretativi dimostrano una ricercatezza formale e uno sperimentalismo che rendono più complesso l'accesso al senso. Il linguaggio diventa il mezzo espressivo dell'intuizione e del "mistero", come rileva Vittorini, non rinunciando ai significati difficilmente accessibili al lettore.

⁶⁵⁸ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 16 maggio 1963, riportata in C. Cases, *Scogliendo e scartando*, cit., p. 313.

⁶⁵⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Einaudi, Torino, 2013, p. 669.

⁶⁶² *Ivi*, p. 623.

⁶⁶³ Cfr. C. Cases, *Scogliendo e scartando*, cit., pp. 310-311.

A quel punto, non sembrano esserci più i margini per una sua pubblicazione presso l'Einaudi e solo diversi anni dopo nel 1967 Cases tornerà a scrivere a proposito del libro di Kraft a Guido Davico Bonino su richiesta di Elena Croce. È quest'ultima, come si legge dalla lettera di Cases, a insistere per trovare un editore disposto a pubblicare il testo:

Il *Wirrwarr* di Kraft mi è stato effettivamente inviato circa un anno fa, ma non in visione, dato che dopo anni di discussioni si era definitivamente deciso di non farlo, bensì perché Elena Croce insisteva perché si cercasse un altro editore. Il dattiloscritto della traduzione di Magris fu quindi dato a Luciano Foà, che lo rifiutò, e ora deve essere presso Bompiani a meno che non l'abbia richiesto a costui Mattioli, il quale dietro insistenze della Croce e mie voleva occuparsi della cosa e trovare finalmente qualcuno disposto a pubblicare questo libro⁶⁶⁴.

In un primo momento, dunque, la stessa Adelphi rifiuta il manoscritto, probabilmente più in virtù delle circostanze in cui si trova in quel periodo la casa editrice che a causa di un giudizio negativo sul testo. Nello stesso 1967 nasce, tuttavia, una nuova collana, "Narrativa contemporanea" che circa quattro anni dopo accoglierà, infine, nella traduzione di Magris e Ponti proprio *Il Garbuglio* di Kraft.

La presentazione del libro in quell'occasione rivaluterà tutti gli aspetti che hanno suscitato le rimostranze di Cases e Vittorini:

L'*Angelus Novus* di Klee, il Walter Benjamin degli ultimi anni, la morte silenziosa di Karl Kraus, la dialettica dell'illuminismo, il richiamo di un marxismo teologico, la disfatta della lingua tedesca, la tragica relazione fra Ebrei e Germania – tutto ciò aleggia impendibile e onnipresente in questo romanzo, che è fino a oggi l'unica testimonianza d'arte su quel peculiare clima, lugubre ed eminentemente simbolico⁶⁶⁵.

È proprio il connubio tra riferimenti simbolici e la difficoltà di una loro interpretazione che sembra determinare il valore del testo. Emerge qui il peso del *marquage* editoriale nel passaggio da un campo nazionale all'altro: il libro presenta una nota scritta dall'autore «appositamente per l'edizione italiana»⁶⁶⁶. La difficoltà nella comprensione di tutti i riferimenti e dei tratti simbolici, denunciata a più voci nel microcosmo einaudiano, non è ignorata: la presentazione si rivolge al lettore a cui non solo si offre, infine, un'opera di rilievo, secondo l'editore, da un punto di vista formale, ma gli si permette anche l'accesso al significato più profondo del racconto.

Occorre, ciononostante, confrontare queste divergenze con le analogie di giudizio dello stesso periodo. Alcuni pareri dei due consulenti risalenti ai primi anni Sessanta dialogano a distanza in un'analisi sempre aggiornata dell'evoluzione del mercato editoriale italiano. Un caso emblematico è quello della scrittrice ungherese Magda Szabò il cui *Das Fresko* non suscita un particolare entusiasmo in Cases che ne scrive a Foà nel 1960. A quell'analisi ne segue un'altra più approfondita due anni dopo che ribadisce il punto di vista iniziale ritenendolo non meritevole di traduzione. Il consulente, infatti, non crede che gli «sforzi disgelanti degli ungheresi possano suscitare molto interesse»⁶⁶⁷. Tra i due pareri si inserisce quello di Bazlen risalente al giugno 1961: «Io mi sono annoiato, particolarmente perché i capitoli [...] sono eccessivamente lunghi. Ma devo dire che, benché sia superfluo tutto il libro, non c'è una parola superflua. Se avete bisogno di un libro superfluo fatto molto bene, eccolo pronto. Ma sono per no»⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ Lettera di Cesare Cases a Guido Davico Bonino, 7 aprile 1967, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Cases.

⁶⁶⁵ Risvolto a W. Kraft, *Il garbuglio*, Adelphi, Milano, 1971.

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 336.

⁶⁶⁸ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 21 giugno 1961, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen, Torino, anche in V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 132.

Entrambi insistono sull'inadeguatezza del testo per il mercato italiano, nonostante una certa qualità di scrittura. Una consapevolezza del campo che diventa esplicito riferimento dei pareri sui libri di Guggenheim formulati nello stesso anno.

In questo caso l'opinione sulla scrittura è più entusiasta, per quanto ricondotta ad attitudini personali: mentre Bazlen non può fare a meno di riconoscere che *Sandkorn für Sandkorn* «è un tipo di libro piuttosto raro, che [gli] piace moltissimo»⁶⁶⁹, Cases trova nel libro «pagine bellissime» e la storia del romanzetto è «così ben raccontata, così piena di sottile bontà e ironia che sembra nuovissima»⁶⁷⁰. Pur condividendo un certo piacere nella lettura di Guggenheim, è però un possibile rapporto conflittuale o quanto meno disinteressato con il pubblico italiano a suscitare le previsioni pessimistiche di entrambi i consulenti. Il triestino mette in guardia l'editore sull'incomprensione che potrebbero suscitare le qualità del testo nel lettore italiano:

Il male è che sono qualità che nei libri che si leggono in Italia, non hanno corso, e la mancanza di rigidità intellettualistiche, di *jongleries* di idee, di fuochi d'artificio filosofici, può sembrare, al lettore italiano, goffaggine svizzera, talvolta troppo semplicistica, talvolta troppo circostanziata. Dunque mi pare di no⁶⁷¹.

Cases, allo stesso modo, annota il rischio e la difficoltà nel «lanciare uno scrittore che non è celebre nemmeno in Svizzera»⁶⁷². Il termine di paragone, dunque, rappresentato dall'industria culturale si intreccia con quello più labile della qualità delle opere: un concetto quest'ultimo non assoluto e intrinseco, ma ridefinito sempre in modo relativo all'interno di un sistema di rapporti con punti di riferimento mutevoli.

Il richiamo ad aspetti comuni aiuta a stabilire il valore di un autore e di un testo. Se per Cases le "Meduse", la collana di Mondadori che ha pubblicato fino ad allora un numero notevole di traduzioni letterarie, ha «una funzione simile a un'unità di misura»⁶⁷³, utile a stabilire il livello delle opere nella sua contrapposizione ad altre collane einaudiane come i "Coralli" e i "Supercoralli", le Meduse mondadoriane hanno lo stesso ruolo nei giudizi di Bazlen.

Nel suo parere inviato a Luciano Foà il 2 aprile 1960 sul libro di Shirley Jackson *The Haunting of the Hill House*, l'analisi si suddivide in due momenti consecutivi: una prima parte dedicata al testo e alle sue caratteristiche intrinseche, un secondo momento riservato invece alla sua collocazione editoriale e alle necessità della casa editrice. In questo approccio si avverte la difficoltà del consulente ad attribuire un giudizio sulla qualità dell'opera:

Qui la faccenda si complica: da un lato siamo d'accordo che io ti scrivo con assoluta spregiudicatezza e unicamente in base all'impressione che i libri fanno a me, senza riguardo per le convenzioni intellettuali generali né per quelle delle edizioni Einaudi in particolare – d'altra parte ci sono molti libri che, indipendentemente dal loro soggetto e dal loro valore, a priori non fanno per voi. [...] mi sembra giusto dirti bene anche della Shirley Jackson, benché scriva la solita prosa pulita e anonima, abbia il solito senso istintivo per i tagli giusti e le solite possibilità di resa plastica di centinaia, forse migliaia, di ottimi scrittori americani. [...] ma se c'è qualche pezzo di stoffa stimolante, o perfino bello, o soltanto combinato bene con altri pezzi di stoffa, cosa si fa? [...] Per cavarmela, formulo quello che ho da dirti di questo libro nel modo seguente: per essere una "Medusa", è eccezionalmente buono; ha un soggetto non logoro; ha la giusta coerenza, la giusta evidenza e la giusta profondità [...]; ha un'economia intelligente; e certi episodi riescono a turbare anche un lettore piuttosto smaliziato. *Non ci basta? (il male è che non ci basta!)* [...] Non è un romanzo fantastico o "iniziatico", come tematica è più Einaudi che Bocca, e quasi tutti i fatti uncanny sono tenuti in un'ambiguità per

⁶⁶⁹ C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit. p. 363.

⁶⁷⁰ Ibidem.

⁶⁷¹ Ibidem.

⁶⁷² Ibidem.

⁶⁷³ M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. XLIII.

cui potrebbero essere benissimo anche soltanto frutto della suggestione di persone ipersensibilizzate – ed è veramente spannend, effektiv e convincente. Ma *quella certa anonimìa rimane*; forse per vedere se mettere la Jackson al di qua o al di là dello spartiacque, sarebbe bene dare un'occhiata a qualche altro suo libro [...] intanto fa leggere il libro a Fonzi – è un tema suo⁶⁷⁴.

Qui si condensano, dunque, tutti gli elementi che il consulente triestino cerca di tenere in considerazione nei suoi pareri. In primo luogo, una percezione della casa editrice che nel caso di Einaudi appare ben definita, per quanto – ed è un aspetto rilevante per comprendere come anche all'interno di un microcosmo, quale la casa torinese che ha alcune posizioni costanti, si insinuino più sfumature intorno alle decisioni ultime – questa intuizione complessiva della politica einaudiana non sembri in grado di modulare coerentemente i suggerimenti bazleniani che spesso non troveranno posto nel catalogo.

Inoltre, Bazlen ha creato un suo personale sistema di rapporti, anche grazie alla ormai lunga esperienza di consulente, tra le diverse case editrici: una consapevolezza che gli permette di dire che la tematica di un libro è «più Einaudi che Bocca», dove, nella proporzione, alla seconda corrisponde il «romanzo fantastico o “iniziativo”», e alla prima la scelta di tenere «i fatti uncanny [...] in un'ambiguità per cui potrebbero essere benissimo anche soltanto frutto della suggestione di persone ipersensibilizzate», ma certo non in uno sfondo irreal.

Infine, il triestino opera la stessa classificazione che abbiamo visto in Cases: se il testo è intrinsecamente “bello”, ricco di qualità che lo rendono scorrevole e piacevole alla lettura, costruito con intelligenza e con economia, questo insieme di caratteristiche «non [...] basta!» all'Einaudi. Un libro scritto così bene sarebbe, dunque, ottimo come “Medusa” mondadoriana, per la leggibilità. È un libro, però, in cui, sotto la superficie della linearità formale, «rimane una certa anonimìa» che non si adatta certo al catalogo di un editore come Einaudi.

Se, dunque, Cases, parlando di *Die Goldquelle* di Alfred Neumann, sostiene che «sarebbe un'ottima “Medusa”, perché il lettore si divertirebbe moltissimo, ma poi, svanita l'ebbrezza e tornato ai suoi austeri studi, sprofonderebbe dalla vergogna» e non sembra ammettere, dunque, nelle stanze einaudiane «la letteratura di mero intrattenimento»⁶⁷⁵, soprattutto nelle sue collane più ambiziose, così Bazlen individua l'incompatibilità di una scrittura piacevole e lineare con l'impronta culturale dell'editore torinese.

A questo sistema di scambi bisogna fare riferimento per gli ultimi due autori su cui si confrontano i pareri dei consulenti e che vogliamo considerare per la loro capacità di esprimere un quadro emblematico della contrapposizione tra Einaudi e Adelphi.

Il primo degli autori è Alfred Kubin, già incontrato nel confronto tra la casa fondata da Foà e Il Saggiatore di Alberto Mondadori. Il caso di Kubin è rilevante proprio per descrivere una diversa idea della scrittura in uno spazio di relazioni.

La prima volta che Bazlen suggerisce *Die andere Seite*, il romanzo autobiografico dello scrittore boemo, a Foà siamo all'inizio degli anni Cinquanta. Trascorso diverso tempo senza una decisione definitiva sulla sua pubblicazione, il consulente triestino torna a scrivere a proposito del libro nel 1959. Probabilmente in seguito a questo secondo tentativo di Bazlen, il volume viene affidato in lettura a Cases.

Il parere del germanista arriverà con una lettera a Foà del 19 febbraio 1960:

Il libro ricorda sia Kafka che gli scrittori della decadenza austriaca, ma lo stile è come i sogni di Kubin: preciso e un po' antiquato anche nel descrivere i particolari più assurdi. Si legge tutto piuttosto volentieri, salvo forse la parte centrale. Prima c'è una lunga autobiografia, simpatica ma superflua. Se si potesse fare una specie di stenna coi disegni si potrebbe

⁶⁷⁴ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 2 aprile 1960, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen. Corsivo mio.

⁶⁷⁵ M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. XLII.

magari anche tradurlo, approfittando della relativa popolarità di cui questo genere di letteratura gode da noi⁶⁷⁶.

Per quanto Cases non dia un giudizio negativo e non ne precluda la pubblicazione, il romanzo autobiografico *L'altra parte* è rivalutato più per un probabile successo commerciale che non per un'effettiva e complessiva qualità e, soprattutto, utilità dell'opera. Il legame con Kafka diventa un aspetto fondamentale per la ricezione dell'autore e ad esso si affianca il rinvio al periodo della decadenza austriaca, particolarmente caro a Bazlen. Si intrecciano, nel suo giudizio su Kubin, l'impostazione ideologica e la consapevolezza del rapporto tra qualità e leggibilità del testo, una riflessione sulla sua collocazione ideale e il dialogo con l'industria culturale.

In primo luogo, l'impostazione ideologica della letteratura non può prevedere evidentemente una posizione di grande rilievo per il Kubin, per la sua chiara ascendenza all'universo fantastico, dichiarata fin dal sottotitolo, *ein phantastischer Roman*. Una dimensione che lo stesso Bazlen ha riconosciuto come incompatibile con il progetto generale della Einaudi. Il libro di Kubin viene relegato, quindi, all'orizzonte di letteratura di intrattenimento, soprattutto, per la «popolarità» di cui gode presso il pubblico italiano.

Confrontando il giudizio su Kubin con quello su altri autori, si riconosce il sistema di Cases che definisce il rapporto tra la piacevolezza di un testo e il suo valore: *Die andere Seite* si legge «piuttosto volentieri», proprio come *Die Goldquelle* di Alfred Neumann, ma non può assurgere a spazi centrali nella politica della casa, la sua collocazione potrebbe piuttosto essere quella di una collana senza grandi pretese culturali ma che risponde a un consolidato gusto del pubblico e può contare su un probabile successo commerciale.

Dello stesso parere sembrano gli altri collaboratori einaudiani che discutono il giudizio di Cases nel consiglio del 26 febbraio 1960. Solmi vi riconosce un «fantastico non narrativo» che «forse va meglio nei “Nst”» dal momento che è «un po' pesantino», mentre Einaudi suggerisce l'«“Universale” appoggiato da Bollati⁶⁷⁷». Anche la collana dei “Narratori stranieri tradotti” è giudicata da Cases secondaria rispetto alle due collane principali, “Coralli” e “Supercoralli”. Agli “Nst” sono affidati di solito autori classici, che hanno un «puro valore culturale»⁶⁷⁸: nella stessa collana il germanista consiglia libri piacevoli che ritiene «utile far conoscere in Italia»⁶⁷⁹.

Dall'altro lato, l'«“Universale” risponde chiaramente a intenti divulgativi e ambisce a incontrare un'ampia diffusione in termini di pubblico. La concessione che Cases fa alla pubblicazione si approssima quindi a quelle che in più occasioni ha riconosciuto come delle “ottime Meduse”.

Nella visione bazleniana, invece, il Kubin si deve collocare all'intersezione dei tre punti principali del suo pensiero: un interesse per l'ambito “viola”, la simpatia per la scrittura autobiografica di stampo fantastico e la riscoperta del filone mitteleuropeo. È in questo quadro, sostanzialmente differente, che rientra l'insistenza di Bazlen sull'autore boemo e soprattutto sul romanzo fantastico *Die andere Seite*. Il giudizio su quest'ultimo sembra, dunque, allontanarsi da un suo avvicinamento al fronte delle “Meduse” per rientrare più stabilmente nell'insieme di opere di qualità, funzionali a sostenere un piano di ampio respiro, un'impronta letteraria e una direzione ideale. È quanto meno curioso, dunque, osservare che, per quanto entrambi i consulenti concordino nel considerare la collana mondadoriana una destinazione adatta a libri caratterizzati da una piacevole esperienza di lettura ma senza eccessive pretese formali e culturali, i due abbiano posizioni divergenti su quali libri corrispondano effettivamente a questa definizione.

Se in considerazione della posizione di Cases, che non è, in linea di massima, contrario alla pubblicazione, tra le pieghe di due pareri, entrambi positivi, si possono intravedere i principi di una

⁶⁷⁶ Parere accluso alla lettera a Luciano Foà del 19 febbraio 1960, riportato in C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 290.

⁶⁷⁷ T. Munari, *I verbali del mercoledì*, cit., p. 372.

⁶⁷⁸ C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 32.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 112.

dicotomia non solo ideologica, ma anche di una percezione diversa della scrittura, la scelta adelphiana di collocare il Kubin come primo numero della propria collana principale, una collana che avrebbe segnato l'indirizzo dell'intera casa, dichiara la distanza delle due posizioni e la volatilità del concetto di valore di un libro, sempre soggetto al filtro percettivo del marchio.

La "Biblioteca Adelphi", che prende il Kubin a emblema di una propria visione della letteratura e lo colloca a primo rappresentante del suo progetto, molto si discosta dalle possibilità concessegli da Cases di diventare un romanzo di intrattenimento e di piacevole lettura. Il testo, che ripagherà l'investimento della casa milanese con un successo di pubblico e che verrà assunto a manifesto della posizione adelphiana, acquisisce, infine, un suo specifico valore, grazie alla collocazione editoriale. Il rilievo del libro sarà confermato dal primato concessogli dal catalogo storico che ne esalta il valore sia in termini formali, sottolineando la capacità della psiche di creare il mondo, sia dal punto di vista del contenuto, insistendo sull'intreccio tra immagini e parole che rappresentano l'opera completa di Kubin, allontanandolo chiaramente dalla prospettiva della "strenna" a cui sembra averlo relegato Cases:

l'organizzazione della nostra psiche, che ha creato lo spettacolo del mondo, ha per così dire giurato a se stessa di non riconoscersi mai sotto le maschere che ha assunto, affinché non vada perso il piacere del gioco infinito che nasce dall'imprevisto. Nel mio romanzo *L'altra parte*, scritto già nel 1908 e comprensivo di mie illustrazioni, io stesso ho additato nessi significativi, pertinenti a tale ambito. Si potrebbe anzi utilizzare propriamente questo libro come una sorta di Baedeker per quelle contrade solo in parte conosciute. In ogni caso fu per una sorta di coazione se mi sentii obbligato a riempire di disegni fogli su fogli e a scrivere il libro – e oggi è qui l'intera opera artistica della mia vita, e forse, più di tutti, lascia stupefatto proprio me⁶⁸⁰.

Una sorte analoga coinvolge Georg Groddeck e il suo *Libro dell'ES*. Anche quest'ultimo viene dato in visione a entrambi i consulenti. Arriva prima il parere di Bazlen dove emergono una serie di tratti che da soli dovrebbero far comprendere l'opinione favorevole sull'opera e sull'autore: «infornalmente intuitivo, asistematico, attorico, amorale, spregiudicato [...] personalissimo e con tutta la suggestione [...] di chi intuisce una legge per la prima volta». I connotati dello psicanalista tedesco sono una garanzia, in termini bazleniani, della sua qualità. Il parere continua concentrandosi sul *Libro dell'Es*:

a suo tempo, – l'ho letto subito dopo uscito – era un libro sconvolgente, divertentissimo, non sempre accettabile, e d'una pornografia sublime. L'ho riletto [...] e non so rendermi conto dell'impressione che possa fare su chi lo avrà in mano ora per la prima volta – probabilmente meno sconvolgente e più accettabile, abbastanza divertente, e d'un'oscenità molto più terre-à-terre⁶⁸¹.

Nonostante le riserve sulla possibile reazione del pubblico, Bazlen ritiene che il libro vada in ogni caso tradotto. Anzi, si tratta, a suo modo di vedere, «indipendentemente da ogni altra considerazione» di «uno dei 4 o 5 classici della psico-terapia moderna»⁶⁸². Anche qui, come per il Kubin, è la centralità del testo in un programma editoriale e in una concezione della cultura ad essere rilevante: agli occhi di chi ne giudica il valore, se l'autore è un classico, rappresenta un riferimento necessario da trasmettere al pubblico.

Di un altro tenore il responso di Cases. Quest'ultimo non chiude, certo, totalmente le porte a una pubblicazione ma l'analisi evidenzia due differenti piani di riflessione. Il primo è quello scientifico-contentutistico. Qui Cases osserva che l'autore tedesco riconduce ogni malattia, anche la «carie

⁶⁸⁰ *Adelphiana. 1963-2013*, Adelphi, Milano, 2013, p. 47.

⁶⁸¹ Lettera di Roberto Bazlen a Daniele Ponchiroli, 8 novembre 1961, riportata anche in R. Bazlen, *Scritti*, Milano, Adelphi, 2019, p. 315.

⁶⁸² *Ibidem*.

dentaria», a origini psichiche⁶⁸³. Questo comporta una certa dose di idee estreme: «di tutto il resto se ne frega completamente: per es. sostiene che l'aborto è dovuto all'odio dell'Es verso i figli e non si preoccupa minimamente delle cause sociali. È follia, ma, come dice l'autore con Polonio, c'è del metodo in essa»⁶⁸⁴.

La contrapposizione qui è tra due differenti branche del sapere: le cause sociali rappresentative dell'analisi storico-sociologica si confrontano con la follia di un approccio tutto focalizzato sull'ES come estremizzazione della conoscenza psicanalitica e dello studio dell'inconscio. La follia tematica, quindi, di Groddeck potrebbe essere da sola la causa di un suo rifiuto, se la decisione fosse demandata unicamente alle motivazioni programmatiche dell'Einaudi: «certo non si può raccomandare dal punto di vista ideologico: è la forma di irrazionalismo più estremo che sia immaginabile»⁶⁸⁵. Ma all'approccio ideologico il consulente affianca, con la solita competenza editoriale, una certa sensibilità stilistica: «personalmente devo dire che è il libro di psicanalisi più affascinante che abbia mai letto e che Freud di fronte a costui diventa un pedante»⁶⁸⁶.

Considerati i pareri di entrambi i consulenti, il consiglio einaudiano decide di acquistare i diritti dell'opera nella riunione editoriale del 7 marzo 1962⁶⁸⁷. Ciononostante, il libro non comparirà per i tipi dell'editore torinese, ma proprio nella "Biblioteca Adelphi" a indicare forse che, alla fine, «il punto di vista ideologico» ha prevalso sul "fascino" della trattazione psicoanalitica. Mentre nella casa milanese è proprio sulla forza ispiratrice della fascinazione irrazionale che si punta per porsi come massimo oppositore della chiusura ideologica. L'analogia di visioni sulla forma stilistica dell'opera dà adito, dunque, a due differenti risultati editoriali. Cases, come Bazlen, insiste, infatti, sulla bellezza della scrittura e sull'importanza culturale del testo:

Il libro è un vero capolavoro letterario perché scritto in un magnifico stile epistolare, pieno d'intelligenza, di calore e d'ironia. Ma è anche un documento fondamentale della psicanalisi perché l'autore, nemico della scienza ufficiale, racconta queste cose in tono di fiaba, senza pretese scientifiche, ciò che gli permette di arrivare alle conseguenze più folli e assurde senza indignare il lettore⁶⁸⁸.

Ciononostante, la posizione favorevole del germanista da un punto di vista stilistico non ne avrebbe certo permesso l'accesso in una delle collane einaudiane principali. Aspetto che la mancata pubblicazione del testo ha senz'altro confermato. La qualità del *libro dell'Es* adelphiano è sostenuta, dunque, dal contesto in cui emerge la scelta di pubblicare un libro con un certo «grado di pornografia»⁶⁸⁹: il volume, in quel momento storico della società culturale italiana, diventa così espressione di un atteggiamento indipendente e coraggioso.

Allo stesso tempo, si rivela il canale per far emergere quell'ultima repulsione che Adelphi e soprattutto Calasso avranno verso una specifica caratteristica del collettivo einaudiano: il suo rapporto con l'accademia. La critica calassiana all'influenza universitaria sull'editoria è esplicita nella scelta del trattato di Groddeck e nella sua presentazione:

diffidava delle teorie troppo rigide, era insofferente di ogni gergo tecnico e mai avrebbe rinunciato alla sua fantasiosa ironia. È naturale perciò che la sua opera più nota, *Il libro dell'Es*, pubblicato per la prima volta a Vienna nel 1923, sia il meno accademico, il meno ortodosso

⁶⁸³ C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 373.

⁶⁸⁴ Ibidem.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 374.

⁶⁸⁶ Ibidem.

⁶⁸⁷ Cfr. T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Torino, Einaudi, 2013, p. 558.

⁶⁸⁸ C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 373.

⁶⁸⁹ Ibidem.

fra i testi salienti della psicoanalisi, quello che sfugge a ogni classificazione, anche perché frutto di una rara felicità di scrittura⁶⁹⁰.

Groddeck si conferma autore rappresentativo della costellazione adelphiana anche in un confronto con la coeva impresa delle opere complete di Freud e Jung portata avanti da Boringhieri. Quest'ultimo, come abbiamo visto, si fa promotore della ricerca di un linguaggio specialistico e scientifico per divulgare in modo corretto le idee dei due psicanalisti. Su tutt'altro fronte si muove il linguaggio provocatorio, anti-accademico e anti-ortodosso dell'inclassificabile Groddeck adelphiano.

Insofferenza al gergo tecnico in nome di una costruzione ironica, opposizione all'accademia e all'ortodossia, rifiuto della classificazione in favore di una «felicità di scrittura», unico aspetto veramente rilevante, diventano caratteristiche di una qualità e di un'identità che non possono essere che relative e costantemente ridiscusse.

Nel serrato confronto bazleniano con rappresentanti influenti dell'universo einaudiano, e in particolare con due accademici – o quanto meno, in quegli anni, impegnati a perseguire una carriera universitaria –, Cases e de Martino, e un intellettuale-scrittore di successo, Calvino, si ravvisa l'importanza di sfuggire all'astrattezza concettuale a cui spesso si è fatto riferimento e di restituire una dimensione materiale e concreta al binomio Einaudi-Adelphi. Le analogie e le differenze, le corrispondenze e le divergenze, la sovrapposizione e l'allontanamento si vengono realizzando sui diversi progetti e sulle diverse collane, sugli autori e sui testi seguendo il modo e le forme con cui si realizzano i libri.

2.d.4. *Tra Repubblica e monarchia editoriale: Foà ed Einaudi dalla collaborazione alla separazione*

A questa fase embrionale di una futura rivendicata contrapposizione tra le due case editrici si viene ad aggiungere un secondo momento dove a fare da discriminare è la reazione del pubblico. Occorre ricostruire in che modo le due strategie, quella einaudiana e quella adelphiana, dialogano con l'immaginario. Sulla diversa percezione che si viene a creare tra Einaudi e Adelphi è stato scritto molto⁶⁹¹. Quello che ci interessa qui è proprio dimostrare come tra le scelte delle due case editrici, la risposta del pubblico a quelle decisioni e la definitiva narrazione autobiografica di Calasso esiste un rapporto fondato sul recupero o sulla censura, sul racconto o sulla reticenza, sulla necessità di riportare un aspetto alla luce e l'esigenza invece di nascondere altri. Per questo, utilizzando il materiale critico presente, i dati relativi al riscontro di pubblico da parte delle due imprese editoriali

⁶⁹⁰ Risolto a G. Groddeck, *Il libro dell'Es. Lettere di psicoanalisi a una vita*, Milano, Adelphi, 1966.

⁶⁹¹ La bibliografia su questo aspetto è molto vasta e varia. La diversità di materiali costringe a una selezione dei titoli di riferimento e ricorderemo dunque solo i contributi essenziali in cui ritornano molti dei motivi esistenti all'interno di tanti altri studi: S. Guerriero, *Adelphi al paragone*, in «Belfagor», vol. 57, n. 3, 2002, pp. 346–358, www.jstor.org/stable/26148635; A. Banfi, *Nietzsche, Colli, Foà: l'azzardo di un'edizione critica e di una nuova casa editrice*, in P. Soddu (a cura di), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Olschki, Firenze, 2015; *Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francesco Rico*, in «Ecdotica», n. 10, p. 179-203, 2013; accenna allo stesso motivo anche Luisa Mangoni in L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 756-758; l'aspetto viene richiamato anche in T. Munari, *I verbali del mercoledì. 1953-1963*, Einaudi, Torino, 2013, p. 533. Ad essi si possono aggiungere capitoli che rientrano in studi di carattere sintetico o complessivo: G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit. Oppure studi dedicati all'editoria degli anni Sessanta: F. Brioschi (a cura di), *Gli anni Sessanta: Intellettuali e editoria*, atti del convegno (7-8 maggio 1984, Milano), Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1987.

e informazioni inedite cercheremo di mostrare come, ancora una volta, sia stata la memoria creativa dell'autore-editore a stabilire cosa effettivamente sancisce questa opposizione ideale.

È Luciano Foà il fulcro intorno al quale si svilupperà inizialmente il processo di costruzione della dicotomia Einaudi-Adelphi. Della stessa generazione, Einaudi e Foà hanno seguito percorsi diversi nel loro avvicinamento all'editoria e nella loro partecipazione culturale.

Il primo, nato a Torino e figlio dell'influente politico ed economista futuro Presidente della Repubblica, dopo un periodo formativo caratterizzato «da scarso impegno e profitto»⁶⁹² negli anni liceali e da un incompiuto e discontinuo percorso universitario⁶⁹³, ha intrapreso il suo apprendistato editoriale con la gestione della «Riforma sociale», la rivista diretta dal padre, arrivando a fondare nel 1933 la sua casa editrice, aperta dalla serie «Cultura». Riuscendo a coinvolgere nell'impresa molti vecchi compagni di scuola, allievi del professore Augusto Monti, si distingue nei primi due decenni di attività per la sua posizione antifascista, di ascendenza gobettiana. Il periodo della guerra è, tuttavia, caratterizzato da momenti tragici e difficili non solo per la casa editrice, ma anche a livello personale per tutto il gruppo che vi collabora. All'indomani dell'8 settembre 1943 l'editore torinese si rifugia in Svizzera dove continua a seguire l'attività della casa. Rientrato in Italia alla fine della guerra, «dal 1945 la biografia e la personalità di Einaudi vennero coincidendo sempre più [...] con la storia della casa editrice»⁶⁹⁴. Quest'ultima, che ha acquisito un certo prestigio grazie all'importanza dei suoi collaboratori, all'impegno politico dichiaratamente antifascista e all'impronta culturale di alto livello che ha portato a pubblicare alcuni dei maggiori autori italiani del periodo e ha tradotto molti autori internazionali di valore, trasferisce sul suo fondatore il riconoscimento di cui è investita. All'incontro con gli anni '50, Einaudi arriva quindi provvisto di un consolidato capitale simbolico e di una casa editrice avviata e di non scarsa esperienza, per quanto ancora basata su un'organizzazione artigianale e con difficoltà strutturali che si sarebbero rivelate nel corso del decennio. Si può, inoltre, avvalere di un nucleo di collaboratori di ampio respiro, di grande prestigio in Italia e a livello internazionale, che coinvolge diversi campi del sapere. Grazie ad essi ha costruito un fondo di autori e opere cospicuo, di successo non solo di critica ma, in alcuni casi, anche di pubblico. Arricchisce la sua sfera di influenza una fitta rete di relazioni con altri protagonisti del mondo editoriale, culturale, economico e politico – per questi ultimi fondamentali sono il rapporto intenso con il PCI e l'amicizia del banchiere Raffaele Mattioli. Inoltre, per quanto l'editore si avvalga di una redazione ampia che racchiude un microcosmo variegato di esperienze, all'inizio degli anni '50 gli viene attribuita una certa propensione all'accentramento delle decisioni ultime della casa editrice tradotta nel ritratto di Gian Carlo Ferretti in «aristocrazia intellettuale» e a cui si possono ricondurre le accuse di «scoperto narcisismo, megalomania imprenditoriale e avventurismo finanziario»⁶⁹⁵.

Foà, dal canto suo, milanese e figlio del fondatore dell'Agencia Letteraria Internazionale, ha portato a termine il suo percorso di studi in Legge nel 1937. Durante gli anni universitari è entrato in contatto con il mondo dell'editoria grazie all'impresa del padre, dove ha messo a frutto la sua formazione accademica nonché le sue competenze linguistiche in qualità di traduttore o revisore di traduzioni, acquisendo importanti competenze editoriali. Nel suo periodo all'ALI si occuperà soprattutto di curare i diritti di autori stranieri presso gli editori italiani. A cavallo tra gli anni '30 e '40 tenterà con Adriano Olivetti e l'amico Bobi Bazlen, conosciuto nel 1937, di dare vita anche lui a una propria casa editrice, prima con l'esperienza delle Nuove Edizioni Ivrea e successivamente con le Edizioni di Comunità, che però avranno vita breve e un'influenza limitata sul panorama culturale italiano. Dopo l'8 settembre 1943 riparerà in Svizzera, da dove rientrerà alla fine del conflitto. Al suo rientro in Italia, parallelamente al breve tentativo delle Edizioni di Comunità, intensificherà la sua

⁶⁹² G. C. Ferretti, *Giulio Einaudi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-einaudi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-einaudi_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 25/02/2022).

⁶⁹³ Ibidem.

⁶⁹⁴ Ibidem.

⁶⁹⁵ Ibidem.

attività presso l'agenzia Letteraria Internazionale. In quegli anni vi entra a far parte anche Erich Linder con cui stringerà, al di là del rapporto professionale, anche un'intensa amicizia. Quando nel 1951, inizia la sua collaborazione con Einaudi, anche Foà è, dunque, in possesso di un certo prestigio nel mondo editoriale, sostenuto da una fitta rete di relazioni – per quanto differente e più circoscritta rispetto alla grande e diffusa influenza e presenza pubblica dell'editore torinese. Il suo ingresso in casa editrice in qualità di segretario di redazione è segnato così da due aspetti significativi. In primo luogo, Foà diventa l'interlocutore dei principali collaboratori esterni: molte lettere dei consulenti e i pareri dei lettori sono indirizzati a lui ed è senz'altro il principale tramite delle proposte dei futuri adelphiani, Bazlen e Colli. Inoltre, Foà coincide con un momento di riorganizzazione della struttura della casa editrice, di cui si fa a sua volta promotore, in virtù probabilmente della sua precedente esperienza organizzativa all'agenzia Letteraria.

Mentre, però, Foà acquisisce progressivamente un ruolo rilevante nelle dinamiche strutturali di casa Einaudi, non c'è un riscontro effettivo, in termini di libri pubblicati, delle sue preferenze. I progetti per i quali si spende maggiormente, quelli di Bazlen, come abbiamo visto, non trovano la risposta sperata e l'intellettuale milanese percepisce sempre più la distanza tra le sue posizioni, in linea con quelle bazleniana e colliana, e la dominante culturale della casa torinese.

In questo senso, sviluppa una certa capacità nel prevedere l'opposizione dei consulenti einaudiani alle proposte dei collaboratori esterni. Se, come abbiamo visto, per il progetto di una collana di studi etnologici, religiosi e mitologici di impronta bazleniana Foà ravvisa immediatamente il contrasto con la collana *princeps* in questo ambito diretta da de Martino, in occasione del parere negativo di Calvino alle due collezioni pianificate da Bazlen, è proprio il futuro fondatore di Adelphi a suggerire un'eventuale fusione in un'unica collana in cui si possa conservare un certo tratto comune alle varie opere proposte dall'amico, ovvero il carattere autobiografico dei testi:

La collana dell'“io” è rimasta fluttuante nell'aria. Einaudi avrebbe desiderato avere una tua presa di posizione di fronte alle idee espresse da Calvino. Intanto la De Beauvoir esce nei “Supercoralli” (cioè la collana di narrativa) e tutto il resto (Gosse ecc.) è accantonato all'anno prossimo. Io insisto perché preferirei che la collana iniziasse su una buona base di convinzione di Einaudi e degli altri, in particolar modo di Calvino che, mi sembra, ha dimostrato un interesse più vivo di qualsiasi altra persona qui per questa iniziativa⁶⁹⁶.

La congiunzione sotto un unico disegno, la “collana dell'io”, le difficoltà per alcuni specifici autori particolarmente apprezzati da Bazlen, e l'insistenza affinché l'iniziativa prenda piede su una «buona base di convinzione» di larga parte della redazione, sono gli aspetti che dimostrano da un lato la coincidenza tra l'impronta culturale bazleniana e le idee di Foà, dall'altro, il desiderio di quest'ultimo di tradurre le tante e disparate suggestioni dell'amico in un progetto davvero realizzabile. Al desiderio di risultati concreti, il futuro editore milanese affianca istanze culturali ed esigenze del mercato.

Condividendo con Bazlen l'interesse per le pratiche Zen, è ancora Foà a suggerire un titolo nella riunione editoriale del 18 novembre 1959: si tratta probabilmente di *Zen comes West* di Christmas Humphreys. È possibile indicare in Foà il promotore di questo titolo perché nel momento in cui Lucentini propone di affidarlo a Cases, l'allora segretario di redazione reagisce convinto: «tu me lo vuoi fare bocciare»⁶⁹⁷. Inoltre, solo in seguito a quella riunione si deciderà di affidarlo in visione a Bazlen il cui parere arriverà nel novembre del 1960. Dunque, è facile supporre che la proposta sia partita da Foà. Ma il confronto di quest'ultimo con gli altri consulenti einaudiani tradisce una distanza di interessi: il punto nevralgico risiede nel fatto che il libro non è un testo esplicito e critico sulle pratiche Zen, ma è piuttosto lo scritto di «uno che ci crede, e il pubblico a cui si rivolge è quello che si interessa di neopositivismo». Un approccio che non può non suscitare la presa di posizione netta

⁶⁹⁶ Lettera di Luciano Foà a Roberto Bazlen, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Autori italiani, Incartamento Bazlen, riportata anche in V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 268.

⁶⁹⁷ T. Munari, *I verbali del mercoledì*, cit., p. 321.

di Serini che si fa portavoce di un'istanza collettiva – «noi siamo anti-Zen» – con il conseguente rifiuto del libro⁶⁹⁸. La conferma del carattere non scientifico e “personale” del testo viene anche dal parere di Bazlen che esprime tutta la sua simpatia per questo tipo di scritti:

Mi piace moltissimo, lo farei senz'altro, ma temo sia troppo fuori del Vostro giro. Non tratta del buddismo Zen, delle scuole Zen, dei rituali Zen – tratta esclusivamente e semplicemente di Zen, e dunque non ha da fare nulla con la “cultura”. Inoltre, per evitare che vi compromettiate, vi avviso che non soltanto parla con molta venerazione delle “Mahatma Letters to A. P. Sinnett” che furono dettate telepaticamente e che infuriano tutti coloro che non le hanno mai avute in mano e non sanno di cosa si tratti, ma ciò che è più grave, vede quelle che c'è di positivo perfino nella Blavatsku, nella quale è di rigore vedere soltanto i lati più confusi e pasticciati.

Indipendentemente da questo è un gran bel libro, umanissimo e consolante⁶⁹⁹.

Foà ha in qualche modo previsto l'incompatibilità del libro con il progetto einaudiano, ma, per realizzarlo, ha voluto comunque provare a collocarlo all'interno di un suo interesse generale più ampio.

Su questo piano, il connubio tra gusto personale e convinzione che sia possibile ricondurre a un progetto unitario anche opere sostanzialmente distanti si esplicita ulteriormente nella sua analisi di un progetto di collana avanzato da Renato Solmi: “Nuova Libreria”. Il piano della collezione a cui Solmi lavora già dal 1958 prevede come elemento caratterizzante un'«ampia introduzione, quasi “un'operetta a sé”, [...] tale da rappresentare “una piccola storia della letteratura e del pensiero in questione, delle sue principali fasi e correnti, dei suoi diversi sviluppi [...] L'introduzione, insomma, dovrebbe acquistare una sua autonomia ed essere quasi un'operetta a sé. Questa è appunto la formula della collana”»⁷⁰⁰. Il progetto è particolarmente ambizioso e sembra abbracciare una vasta area, in termini cronologici e geografici, di possibili opere pubblicabili suddivise in «vere e proprie sezioni, affidate a consulenti specifici»⁷⁰¹. Il fine di un così ampio disegno è chiarito nel prospetto della collana:

“Nuova Libreria” è una collezione destinata a formare la biblioteca essenziale di ogni lettore. Offre opere fondamentali di letteratura e di pensiero d'ogni età e d'ogni paese, ricercando la propria coerenza non in ripartizioni astratte di epoche, generi, discipline, ma nella necessità e vitalità attuale d'ogni testo pubblicato, sia esso poetico o scientifico, economico, storico, di riflessione morale, autobiografico. “Nuova Libreria” cerca la propria unità nell'unità del lettore, quell'unità che precede idealmente la specializzazione e fa dell'uomo un uomo intero, in cui l'intelligenza, l'immaginazione, la riflessione, il senso morale, l'impegno a conoscere e a fare costituiscono un unicum difficilmente separabile⁷⁰².

Una collezione che prima di tutto ricerchi testi che, indipendentemente dalla loro provenienza storico-geografica, risultino attuali. Allo stesso tempo, un insieme di opere che possano ritrovare una propria unità, un proprio legame nel lettore ideale a cui si rivolgono. A questo obiettivo si collegano le caratteristiche di uno spazio editoriale senza distinzioni relative alla scrittura o all'autore:

“Nuova Libreria” non esiterà dunque a porre accanto al libro del poeta il libro dello scienziato, purché sia un libro che oltre a documentare l'apertura d'un nuovo orizzonte alla

⁶⁹⁸ Ibidem.

⁶⁹⁹ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 20 novembre 1960, Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen.

⁷⁰⁰ L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 882.

⁷⁰¹ Ibidem.

⁷⁰² Progetto per la creazione di una nuova collana dal titolo provvisorio di “Nuova Libreria”, Fondo Luciano Foà, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Cartella 6, Fascicolo 64.

conoscenza scientifica, rechi viva l'impronta dell'esperienza morale, della visione del mondo - anche poetica - da cui è nata, allo stesso modo che la grande poesia parla anche all'intelletto teorico⁷⁰³.

Una collana a tutti gli effetti di classici per lettori non specialistici, ma colti e desiderosi di allargare le proprie conoscenze:

“Nuova libreria” sarà prima di tutto una collezione di classici, intendendo per classici i capolavori consacrati dalla tradizione, ma anche altre opere “maggiori” o “minori” che sono parte necessaria d'un nostro concetto di “civiltà” - e tra queste - le pagine dei maestri della riflessione storica, critica, scientifica⁷⁰⁴.

La vastità del piano è confermata anche dal prospetto dei primi tre anni di pubblicazione in cui si va dai classici greci e latini, alla *Chanson de Roland* e al *Decameron*, fino ai *Promessi sposi* e al *Canzoniere* di Saba, passando per i *Rerum italicarum* di Muratori, le prose e le poesie di Leopardi, la *Storia del Regno di Napoli* di Croce e una grande varietà di autori.

Le “osservazioni generali” sulla collana che seguono questo prospetto, tra le carte del fondo Foà, chiariscono bene la posizione del fondatore di Adelphi sulla realizzazione di una collezione con queste caratteristiche. Vengono individuati tre criteri fondamentali: quello della novità, quello della notorietà e quello della narrativa. Sui titoli avanzati per i primi tre anni, Foà propone il taglio di Saba, Boccaccio, dei *Promessi sposi* e di Montesquieu perché privi di tratti innovativi; mentre vengono suggeriti, perché conformi al criterio della novità o della notorietà, tra gli altri, testi come *Lo scimmiotto*, le *Poesie* di Brecht, lo *Stendhal* di *Roma, Napoli, Firenze*, le *Lettere* di Nietzsche nella raccolta di Barbara Allason, i *Racconti* di Balzac, l'*America* di Kafka e le *Lettere* di Van Gogh. In considerazione del terzo criterio, inoltre, viene proposto un necessario allargamento delle opere di carattere narrativo, poco rappresentato nell'insieme di titoli proposto e invece ritenuto cruciale in una collana di questo tipo:

Le sole opere di narrativa che appaiono nel programma sono: Boccaccio “Decamerone”, Manzoni “I promessi sposi”, Voltaire “Romanzi e racconti”, Nievo “Confessioni”. Mi sembra un po' poco su un centinaio di titoli e per una collana fondamentale di classici e di “lettura”! Si ha un po' l'aria di voler gabellare per libri di lettura troppi che non lo sono né potrebbero esserlo. Il mio parere personale è che pur volendo lasciare alla collana il carattere prevalente di “classici del pensiero e della moralità”, sarebbe pericoloso, e inopportuno, un ostracismo così radicale nei riguardi della narrativa. L'armonia della collana, come iniziativa autonoma, ne soffrirebbe⁷⁰⁵.

In una collana in cui l'elemento unificante deve essere garantito dal valore che il pubblico è in grado di riconoscere nelle opere e negli autori e che quindi responsabilizza il lettore affidandogli un ruolo rilevante, è la narrativa a connotarsi come perno stabile: faciliterebbe, così, l'incontro proprio tra i lettori e la collezione nel suo insieme. L'interesse dichiarato di Foà e Bazlen per alcuni dei titoli suggeriti, la connotazione generale della collana, con la risemantizzazione del concetto di “classico”, riscontrabile nella parallela *Enciclopedia di Colli* portata avanti per Boringhieri, la centralità di alcuni di questi autori e testi nel progetto adelphiano, dove tra i primi titoli appariranno lo *Stendhal* diaristico e *Lo scimmiotto*, e dove un posto primario è accordato alla *Corrispondenza* di Nietzsche, lasciano trasparire come, alla fine degli anni Cinquanta, nei tentativi di progetti dei tre principali ispiratori di Adelphi stesse maturando già un disegno ben preciso di cui quei tratti sarebbero stati i fondamentali criteri guida.

⁷⁰³ Ibidem.

⁷⁰⁴ Ibidem.

⁷⁰⁵ Ibidem.

La ricerca della novità di opere e autori sconosciuti sarebbe stata affiancata da figure e testi già consacrati dalla tradizione; così come l'idea di "classico" si sarebbe ritrovata in «uno di coloro la cui espressione ha raggiunto un'eccellenza non effimera nel campo della grandezza umana»⁷⁰⁶ e alla narrativa si sarebbe riservato uno spazio più ampio per la sua capacità di spaziare tra diversi orizzonti e creare collegamenti attraverso l'esperienza della lettura. Una posizione intellettuale che mira quindi a invertire il senso della funzione editoriale: i libri non più percepiti come oggetti pedagogici conclusi una volta immessi sul mercato, ma protagonisti del processo graduale di creazione di un marchio.

È verso la fine degli anni '50, in concomitanza con i tentativi editoriali falliti di diversi futuri adelphiani per i tipi di Einaudi, che si consumano anche i momenti di maggior attrito tra Foà e l'editore torinese. Il carteggio tra i due permette di individuare non solo le ragioni pratiche della fine della collaborazione ma anche la distanza ormai acquisita tra i punti di vista. Einaudi registra il desiderio di Foà «di un lavoro editoriale autonomo» ma non vede «come questo possa inserirsi nel quadro del programma editoriale della Casa editrice, avendo questa [...] una nota gelosia di mestiere»⁷⁰⁷. A queste osservazioni di carattere generale su possibili future collaborazioni si affiancano le considerazioni di Einaudi sui filoni di maggior interesse per l'allora segretario di redazione della sua casa:

D'altro canto alcune delle tue idee hanno già, sia pure con un ritmo condizionato ad interessi che oggi seguiamo con maggiore attenzione (letteratura, classici presentati storicamente o filologicamente) uno stabile domicilio presso la Casa editrice: l'unico settore, oggi inserito nelle diverse collezioni, quello biografico e memorialistico, potrebbe forse costituire collezione a sé⁷⁰⁸.

Confrontando le aree individuate da Einaudi come quelle più conformi alle idee di Foà e i suggerimenti avanzati da quest'ultimo è facile riconoscere il quadro generale di un progetto che ha connotati già ben definiti e che anche ad una rapida occhiata si possono ritrovare nei primi passi del catalogo Adelphi.

La collana dei classici è in questo senso emblematica. Tra i nove titoli pubblicati nei primi due anni di esistenza della collezione ritroviamo: le opere letterarie di tre autori italiani, di cui due classici come Tommaseo e Machiavelli; le novelle in due volumi di Keller, associato al realismo svizzero ottocentesco; un classico della letteratura inglese come *La vita e le avventure di Robinson Crusoe*; la produzione a carattere memorialistico di Stendhal; e le *Opere* teatrali di Büchner corredate di tutta la sua produzione scritta e delle lettere. Considerando poi che *Fede e Bellezza* di Tommaseo è presentata come una delle opere «della nostra narrativa» che non meritano «affatto di restare nell'ombra in cui sono tenute»⁷⁰⁹, che nella raccolta di testi machiavelliani rientrano «tutte le opere propriamente letterarie dell'autore»⁷¹⁰ e che nel lungo diario il Dossi «poteva trovare quella possibilità di definirsi compiutamente che nelle opere di narrativa da lui pubblicate era riuscita solo in parte a realizzarsi»⁷¹¹; e osservando, infine, che ognuno dei volumi presenta accurati apparati paratestuali e filologici; si può ritrovare in queste azioni il minimo comune denominatore di quel disegno che Foà ha maturato già negli ultimi anni einaudiani. Se, però, Einaudi sostiene di aver dato ampio seguito e di aver dedicato una grande attenzione ai maggiori interessi di Foà, che recano nelle sue ultime disattese proposte alla casa editrice torinese i semi più evidenti delle prime iniziative adelphiane, non si può evitare di

⁷⁰⁶ G. Colli, *Per un'enciclopedia di autori classici*, Adelphi, Milano, p. 147.

⁷⁰⁷ Lettera di Giulio Einaudi a Luciano Foà, 7 giugno 1961, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, cartella 6 fasc. 64, "Fine rapporto con Einaudi e studi per Adelphi".

⁷⁰⁸ Ibidem.

⁷⁰⁹ Risvolto a N. Tommaseo, *Fede e Bellezza*, Adelphi, Milano, 1963.

⁷¹⁰ Risvolto a N. Machiavelli, *Opere letterarie*, Adelphi, Milano, 1964.

⁷¹¹ Risvolto a C. Dossi, *Note azzurre*, Adelphi, Milano, 1964.

ricercare anche in altri percorsi le ragioni più profonde della “lacerazione” che il futuro editore milanese ritiene figlia di «una realtà più complessa»⁷¹².

In una lettera riassuntiva dei vari passaggi del distacco definitivo, Foà ricostruisce la storia del suo allontanamento suddividendola in tre “crisi” consumatesi tra l’inizio del 1959 e le dimissioni del 1961. Mentre la prima “crisi”, essendo di natura puramente economica, è stata facilmente risolta senza ulteriori attriti, la seconda coinvolge un ampio ordine di fattori e ci restituisce la diversa visione imprenditoriale dei due editori:

Nei primi mesi del ‘60 vi fu la seconda “crisi”. Essa [...] verteva [...] anche sull’organizzazione del lavoro redazionale - problema sentito non solo da me - e quindi su una più chiara definizione dei miei compiti e delle mie responsabilità. In una situazione di maggiore tranquillità finanziaria, con vari progetti di sviluppo davanti a noi, mi sembrava fosse divenuta ormai urgente l’esigenza di una più razionale organizzazione del lavoro che, attraverso un decentramento di compiti particolari, lasciasse a me la possibilità di esercitare funzioni di maggiore responsabilità, un controllo effettivo sull’esecuzione del lavoro redazionale, da esercitarsi sotto la tua direzione⁷¹³.

Il desiderio di ridiscutere la struttura organizzativa della casa editrice mostra l’opposizione di due visioni diverse di imprenditoria culturale. Quella einaudiana contraddistinta, fino a quel momento, da una certa collegialità decisionale e che in parte si scontra con le nuove esigenze di mercato, perché non sempre capace di assecondare la velocità e l’espansione dei processi produttivi moderni; quella di Foà, maturata nell’efficiente e sempre più prestigiosa ALI e grazie alla vicinanza di un mediatore culturale come Erich Linder, che auspica una maggiore razionalizzazione organizzativa con una divisione del lavoro e dei compiti più chiara e definita, e una redistribuzione delle responsabilità.

Nella sua ricostruzione Foà ricorda come anche Calvino, avverta «l’esigenza di riorganizzare il lavoro»⁷¹⁴. A questa necessità complessiva fanno seguito delle riunioni che tuttavia lasciano estremamente deluso il fondatore di Adelphi che ne critica il criterio di fondo:

Ma l’impostazione di queste riunioni era, secondo me, errata (come allora ti feci osservare) perché non si organizza nulla chiamando a discutere tutte le persone che devono essere organizzate, tanto più quando si tratta di persone, come nel caso nostro, abituate da lungo tempo a far quello che meglio pareva loro di fare. Era senz’altro opportuno sentire l’opinione di ciascuno singolarmente perché tu ti rendessi conto più esattamente dei problemi, ma la discussione, per essere conclusiva, avrebbe dovuto svolgersi tra te, Bollati, Calvino e me. Quelle riunioni dunque non approdarono a nulla, finché un giorno tu chiamasti nel tuo ufficio Bollati e me e abbozzasti una divisione di compiti [...] senza tuttavia arrivare a nessuna deliberazione definitiva⁷¹⁵.

Emerge, qui, infine uno dei tratti di maggior forza e di maggior contrapposizione tra le due case editrici, un’opposizione che non è stata puramente intellettuale, ma fondata anche su una diversa visione dell’imprenditorialità culturale e della sua organizzazione in un contesto storico-sociale profondamente mutato, che impone una rivalutazione dei processi produttivi.

Ed è qui che si verrà stabilendo una differente percezione dell’immagine tra le due case. Il microcosmo einaudiano, nella sua traiettoria più indipendente fino all’inizio degli anni ’80, non perderà mai una propria componente multiforme e collegiale: a titolo di esempio, si può osservare come all’Einaudi si continueranno a svolgere le “riunioni del mercoledì” a cui si aggiungeranno anche

⁷¹² Lettera di Luciano Foà a Giulio Einaudi, 13 giugno 1961, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 6 fasc. 64.

⁷¹³ Ibidem.

⁷¹⁴ Lettera di Luciano Foà a Giulio Einaudi, 13 giugno 1961, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Foà, Cartella 6 fasc. 64.

⁷¹⁵ Ibidem.

le “riunioni di Rhêmes”; le collane continueranno a essere frutto dell’iniziativa di singoli collaboratori – “Centopagine” sarà avviata da Calvino nel 1971 e da lui diretta fino alla sua morte nel 1985 – che prenderanno in costante considerazione suggerimenti di colleghi e consulenti, affidando alla discussione la decisione finale; e lo stesso editore torinese ricorderà, nell’intervista a Severino Cesari, che esistevano due riunioni consecutive per arrivare alla decisione ultima, quella del mercoledì e quella del giovedì, segnalando l’ampio spettro di opinioni da considerare⁷¹⁶. L’organizzazione di Adelphi, invece, rimarcherà sempre, anche attraverso i suoi principali protagonisti e portavoce, tra cui spicca senz’altro Calasso, gli aspetti fondanti la propria fisionomia: una “affinità” di intenti, che sottolinea un atteggiamento di gusto condiviso, al di là, come lo stesso Calasso ricorderà, di dichiarazioni programmatiche «in termini di “filoni”, “aperture”, “linee di tendenza”, “politica culturale”»⁷¹⁷; la necessità di individuare in Bobi Bazlen la figura unica di ispiratore fondamentale e punto di riferimento costante per l’insieme complessivo delle opere che ha così nell’unità del singolo un principio operativo; e una conseguente e costante volontà di accentrare gli aspetti decisionali, come testimonia nel 1980 lo stesso Foà, osservando che, pur «sommersi dai manoscritti», tutti i testi vengono esaminati da soli tre collaboratori interni «in virtù d’un principio a cui una casa editrice [come Adelphi] non può né deve rinunciare: [...] non [fare] ricorso a lettori esterni e occasionali come avviene invece, [...] nelle case editrici più grandi»⁷¹⁸. Un desiderio, quello adelphiano, di concentrare l’organizzazione con una razionale e chiara suddivisione del lavoro, che non solo contrasta con il modello Einaudi, ma si andrà intensificando nei due decenni di maggior successo della casa milanese anche a causa di una sempre più esplicita e accentratrice identificazione con la figura di Calasso.

Accanto agli aspetti embrionali del progetto culturale, dunque, nella visione di Foà si vengono definendo i principi operativi per la sua realizzazione. La seconda “crisi” con Einaudi non verrà, infatti, superata:

Malgrado le promesse poco incoraggianti, io persi del tutto la speranza che in autunno la questione sarebbe stata riaffrontata. Invece, tu non ne parlasti mai più. Io aspettai ancora, con una speranza che andava affievolendosi ogni giorno di più, che tu ti decidessi a fare qualcosa, a prendere qualche decisione. Invece, dovetti accorgermi, proprio ogni giorno di più, che le decisioni importanti venivano prese senza mai sentire il mio parere [...] che le riunioni del lunedì (unica sede in cui si potesse talora accennare anche a qualche problema più generale) si facevano sempre più rade, fino a scomparire. [...] Ecco quel che ha portato alla terza “crisi”, la quale non è altro, in realtà, che la coda della seconda giacché io [...] avevo [...] inteso, l’anno scorso, condizionare la mia permanenza alla Casa editrice [...] anche a una riorganizzazione del lavoro editoriale. E in questo ero mosso [...] dal senso di un preciso dovere verso la casa editrice e verso di te di far valere con la maggiore energia l’istanza di un miglioramento del lavoro comune⁷¹⁹.

Con la “coda della seconda crisi” le possibilità di continuare la collaborazione tra i due sembrano ormai sfumate. Perse le speranze per una riorganizzazione concreta e strutturale della casa, Foà lascia l’Einaudi con un fondo cospicuo di proposte, accumulate negli anni, con un progetto dai contorni indefiniti ma con buone basi – Montinari è già a Weimar – e con una visione organizzativa ben precisa caratterizzata da un approccio in negativo: evitare il sistema Einaudi. Un atteggiamento anti-einaudiano che diventerà il fulcro, come vedremo, di un immaginario e il terreno fertile dell’autorappresentazione del suo primo sostenitore: Roberto Calasso.

⁷¹⁶ S. Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., pp. 101-102.

⁷¹⁷ *Filologia editoriale, Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francesco Rico*, in «Ecdotica», n. 10, 2013, p. 179-203.

⁷¹⁸ L. Foà, *I manoscritti ci sommergono*, in «Tuttolibri» della «Stampa», 28 giugno 1980.

⁷¹⁹ Lettera di Luciano Foà a Giulio Einaudi, 13 giugno 1961, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 6 fasc. 64.

2.d.5. L'affermazione di un "Saggio sacro": le dispute tra Calasso e gli einaudiani

Per comprendere la seconda fase di analisi della dicotomia Einaudi-Adelphi si prenderà in considerazione la ricezione delle due case in un confronto tripartito: in primo luogo, il giudizio riscontrabile dei collaboratori einaudiani sul progetto adelphiano; successivamente, la contrapposizione tra due modi di realizzare i libri e lo scontro tra Calasso e gli intellettuali della casa torinese; infine, la percezione del pubblico come causa e conseguenza delle due precedenti istanze.

Una delle prime reazioni all'iniziativa di Foà viene proprio da Einaudi. L'editore milanese deve aver mostrato una certa insofferenza per la pubblicazione del *Robinson Crusoe* da parte del collega nel 1963, dato che il titolo figura per lo stesso anno anche nel catalogo Adelphi. Einaudi reagisce osservando come le due pubblicazioni si rivolgono in realtà «a due pubblici differenti, e [...], in particolare la [sua] edizione si rivolge a un pubblico giovanile»⁷²⁰.

L'editore torinese, spiegando al suo ex-segretario generale che eventi di quel tipo si sarebbero verificati con frequenza nel corso della sua attività, differenzia il proprio lettore da quello adelphiano sulla base dell'immagine restituita da due autori: «i Classici Adelphi si caratterizzano soprattutto per un Keller o un Tommaseo, con libri che difficilmente rientrano nei nostri Millenni. Ed il pubblico tuo si caratterizzerà dalle scelte che tu effettuerai, nella misura cioè in cui seguirà le tue scelte venendosi così automaticamente a distinguere da quello dei Millenni»⁷²¹. In altre parole, la collana adelphiana appare, agli occhi di Einaudi, già connotata fin dal suo primo anno in un senso specifico: da un lato, quello segnato da uno degli autori italiani dell'Ottocento più immersi nella ricerca di una vena mistico-visionaria, in cui l'elemento autobiografico e intimo «s'intreccia alla storia narrata giungendo ad appassionata confessione» e in cui Contini ravvisa tendenze, nella rappresentazione del corpo femminile, che lo rendono un baudeleriano *ante litteram*⁷²²; dall'altro, caratterizzato da una raccolta integrale di novelle in due volumi di «uno dei massimi scrittori epici del XIX secolo»⁷²³, contraddistinto dall'ambizione di realismo.

Due autori in un certo senso accomunati principalmente dal periodo storico in cui scrivono, ma che Einaudi vede come rappresentanti di un'immagine editoriale che solo con il tempo si andrà definendo. I "Millenni", la collana ideata da Pavese nel 1947 dedicata ai classici di ogni tempo e in grado di accogliere, come primo titolo, *I quarantanove racconti* di Hemingway e giusto un anno dopo *Le tragedie* sofoclee, hanno ormai un pubblico consolidato e tra il 1962 e il 1963, sono usciti oltre al *Robinson Crusoe*, vicino a due capolavori di Tolstoj, le *Fiabe norvegesi* di Asbjørnsen e Moe, *I viaggi di Gulliver* e *L'isola del tesoro*. Titoli che tradiscono, per il 1963, l'indirizzo verso i classici per ragazzi, mostrando l'eterogeneità ormai raggiunta dalla collezione di ispirazione pavesiana, e differente dalle velleità di alta specializzazione e di ambizione culturale che invece Einaudi ravvisa nelle prime uscite adelphiane⁷²⁴.

Me se l'editore torinese percepisce fin da subito il percorso editoriale parallelo tra la sua casa e l'Adelphi, sarà Cesare Cases a scorgervi un definitivo distacco quando ormai la casa milanese inizia a coincidere con un'immagine ben riconoscibile. Il germanista, però, com'è solito fare, non si affida a un'analisi univoca ed esclusivamente ideologica, ma accetta di prendere in considerazione i diversi elementi su cui si fonda il marchio Adelphi.

⁷²⁰ Lettera di Giulio Einaudi a Luciano Foà, 5 dicembre 1963, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 6 fasc. 64.

⁷²¹ Ibidem.

⁷²² Risvolto a N. Tommaseo, *Fede e Bellezza*, cit.

⁷²³ Risvolto a G. Keller, *Tutte le novelle*, Adelphi, Milano, 1963, v. I.

⁷²⁴ La bibliografia su casa Einaudi è molto vasta e in parte vi abbiamo accennato nel corso del nostro studio. Qui ricordiamo soltanto: L. Mangoni, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1991; G. Turi, *Casa Einaudi: libri, uomini e idee oltre il fascismo*, il Mulino, Bologna, 1990.

Siamo all'inizio degli anni Settanta, quando «esaurita la stagione del '68, Cases vede ancora una volta sfilacciarsi quella comunità di riferimento che è indispensabile all'elaborazione di idee che non siano settoriali e specialistiche»⁷²⁵. «Nella crisi generale»⁷²⁶, in cui è piombata la società, il consulente descrive anche la più circoscritta crisi interna alla sua casa editrice. L'analisi restituisce il momento di passaggio cruciale dell'intera editoria italiana, ormai sulla soglia di una fase dominata dall'"iperconcentrazione" dei gruppi e dal dominio delle nuove logiche economico-industriali a scapito di ogni velleità di tipo politico-culturale⁷²⁷.

Nella disgregazione di una comunità politica a cui appoggiarsi e nella generale insoddisfazione per l'evoluzione della società italiana, Cases rivolge la sua attenzione sull'Adelphi e la piccola editoria di allora, facendo i suoi complimenti all'impresa dell'amico Foà che, nonostante tutto, riesce a mantenere una certa coerenza:

grazie del *Wirrwarr*, felicemente arrivato in porto (ma chi lo capirà?), e dell'ultimo Nietzsche, e devo ringraziarti anche di altri Nietzsche e dell'*Adelphiana*. Dato il casino universale di cui Einaudi è diventato solo un anello, e nemmeno il più importante, fa piacere seguire le case editrici piccole e coerenti anche se non si è d'accordo con l'ideologia che le anima, poiché l'irrazionalismo di Bazlen era tanto simpatico e spumeggiante quanto quello odierno, compreso il tuo Calasso, è plumbeo, dogmatico e pieno di livori. Quindi se da una parte sono felice che ci sia finalmente qualcuno che ha avuto il coraggio di tradurre Karl Kraus, temo che Calasso riuscirà (come ha già fatto nel suo saggio) a trasformarlo in un santone atemporale, riducendolo proprio ai suoi aspetti peggiori⁷²⁸.

All'apprezzamento per la coerenza intellettuale segue, quindi, la critica dell'impostazione culturale che denuncia quel progressivo distacco da Adelphi, il cui principio, per quanto ancora non così marcato, risale ai tempi dei pareri congiunti con Bazlen per l'Einaudi e si va definitivamente affermando nel suo serrato confronto con Calasso.

L'apprezzamento qui è rivolto soprattutto a quel coraggio editoriale che permette di imbarcarsi in imprese che non prevedono un sicuro successo di pubblico: quale lettore potrebbe, infatti, capire *Der Wirrwarr*, se, come aveva scritto in un parere di dodici anni prima, neanche lui ha capito «un'acca» del «significato simbolico, che evidentemente è l'essenziale»⁷²⁹? E chi si sarebbe assunto il rischio di pubblicare Karl Kraus, molto apprezzato da Cases che tuttavia è consapevole di tutte le difficoltà di una sua traduzione e della fredda accoglienza che il pubblico italiano avrebbe potuto riservare alle sue opere?

Cases ha un'idea precisa della casa editrice milanese che si viene concretizzando anche nei suoi suggerimenti all'amico Foà: tra i titoli consigliati dal germanista per la "Biblioteca Adelphi" ci sono un «classico della repressione» come l'*Anton Reiser* di Karl Philip Moritz, un libro «un po' dello stesso genere» come l'autobiografia di Solomon Maimon e lo *Zenobi* di Efraim Frisch, apprezzato nel 1960 sia da Cases che da Bazlen.

Il consulente einaudiano disegna, poi, con volumi rappresentanti per sineddoche diverse stagioni culturali, una linea di demarcazione che tradisce la ricezione nel mondo intellettuale dell'immagine adelphiana:

Nei tuoi recuperi della stagione espressionista andrebbe bene, peccato che sia un po' corto. Le fiabe di Musäus, tradotte dallo stesso Pinelli, sono invece un po' troppo illuministiche per

⁷²⁵ M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. LXIX.

⁷²⁶ Ivi, p. LXXI.

⁷²⁷ Lettera di Cesare Cases a Sebastiano Timpanaro, 27 gennaio 1970, citata da M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. LXIX.

⁷²⁸ Lettera di Cesare Cases a Luciano Foà, 15 gennaio 1972, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, cartella 8 fasc. 111.

⁷²⁹ C. Cases, *Scegliendo e scartando*, cit., p. 310.

i gusti dei tuoi lettori. Altrettanto non può certo dirsi delle “Nachtwachen” di Bonaventura, che sono la passione della Porena, che mi ha detto di avvertete invano offerte. Fai male, perché è un testo fondamentale del nichilismo romantico, che piacerebbe, nonché a Calasso, anche a Manganelli, Ceronetti e tutti quanti⁷³⁰.

Il recupero dell'impressionismo e l'importanza di pubblicare «un testo fondamentale del nichilismo romantico» si oppongono alle «troppo illuministiche» fiabe del Musäus tracciando i confini di pubblicabilità del catalogo Adelphi.

Sui tre livelli che abbiamo visto protagonisti dei pareri di Cases, ideologico, qualitativo ed editoriale, si sviluppa quindi la sua analisi della casa milanese e, allo stesso tempo, il dibattito in corso in quegli stessi anni con Calasso.

Il riconoscimento di un prestigio crescente nel mondo editoriale e intellettuale italiano per la produzione di Adelphi si affianca alle non poche antipatie per un'ostentata impronta aristocratica e irrazionale che Cases non manca di rimarcare a Foà: «del resto non credo che nessuna di queste proposte ti giunga nuova, volevano soltanto dimostrarti che ti seguono e ti apprezzano nonostante l'irrazionalismo galoppante»⁷³¹.

Nel confronto tra il germanista e Calasso riaffiorano le traiettorie individuali e le diverse posizioni assunte in quel momento. Se Cases, all'inizio degli anni Settanta, ormai professore universitario, si trova privo di una comunità di riferimento e denuncia il fallimento della precedente stagione ideologica, Calasso, di una ventina di anni più giovane, proveniente da una famiglia dell'ambiente intellettuale fiorentino e profondamente influenzato dalla conoscenza di Bazlen, collabora con Adelphi fin dalla sua fondazione, occupandosi principalmente della stesura dei testi di presentazione dei volumi. A questa attività affianca presto il suo impegno nella curatela dei libri e si interessa direttamente anche alla traduzione delle opere di Nietzsche.

Interesse per gli aspetti promozionali come la stesura dei risvolti, cura dei volumi e delle traduzioni sono le prime attività di una partecipazione diretta dell'intellettuale fiorentino all'universo culturale ed editoriale. Si aggiungeranno, poi, nuove iniziative che andranno a completare la sua figura poliedrica e a incrementare non solo la sua responsabilità all'interno della casa editrice, ma anche la sua presenza nel dibattito pubblico. All'inizio degli anni Settanta, si ravvisa un suo crescente contributo alle relazioni commerciali della casa milanese. Risale al 1972 la prima lettera dell'ALI rivolta a Calasso che diventerà sempre più l'interlocutore privilegiato dell'Agenzia Letteraria Internazionale presso Adelphi, parallelamente a Luciano Foà.

È all'altezza di queste posizioni che risale lo scontro tra l'intellettuale fiorentino e Cases. A suscitare le prime reazioni infastidite di quest'ultimo, come abbiamo visto, è stata proprio la prefazione ai *Detti e contraddetti* di Kraus. È facile ricostruire le ragioni della critica dell'antagonista einaudiano a quel saggio che segna una distanza troppo netta tra le due dimensioni ideologiche su alcune delle tematiche più care ad entrambi: dalla questione delle origini fino al dibattito sulla parola e sul linguaggio e alla condanna del progresso.

Più stratificato, per i diversi livelli di analisi coinvolti, è il dibattito intorno alla prefazione di Luciano Zagari al volume contenente *Romanzo del fenotipo e Il tolemaico* di Gottfried Benn, cruciale punto di confronto che fa emergere la distanza crescente tra Adelphi ed Einaudi sulle implicazioni nei giudizi di valore di un libro.

È Calasso a reagire per primo alla prefazione con un articolo sull'«Espresso» in cui ritornano tutti i motivi della sua postura intellettuale e tutta la sua competenza del mercato editoriale. La critica si innesta su una prima disamina della “ragione” come «fantasma che, se fosse presente, terrorizzerebbe quei bravi umanisti che tanti italiani continuano a essere» e che «viene difesa con un cerimoniale meticoloso di ricatti, insinuazioni, slanci patetici che culmina nel gesto del “mettere in guardia”»⁷³².

⁷³⁰ Lettera di Cesare Cases a Luciano Foà, 15 gennaio 1972, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Fondo Foà, cartella 8 fasc. 111.

⁷³¹ Ibidem.

⁷³² R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 195.

La ragione come consolante illusione diventa il tramite per una critica di Calasso all'ambiente intellettuale in senso lato: non solo agli accademici, quegli umanisti italiani ironicamente derisi, che contribuiscono all'insegnamento di terribili atrocità nelle scuole; ma anche a quelle personalità che collaborano attivamente con l'editoria attraverso pratiche che tuttavia non combaciano minimamente con la concezione calassiana della mediazione editoriale.

Il principale obiettivo della condanna di Calasso all'operazione di Zagari risiede proprio nell'impostazione accademica di quest'ultimo che si riflette sull'editoria: «ma sì, il Tao e Adenauer – non sapevate che ordivano la stessa congiura? Ci voleva proprio l'università italiana per scoprirlo». La superfluità dell'intervento dello studioso si sovrappone alla limitatezza di una ricerca razionale, e la libertà concettuale, acquisita da Calasso nella sua crescente parabola attraverso i canali meno collusi con l'accademia e più segnati dall'agire pratico dell'industria culturale, svela le ragioni dell'idiosincrasia e la formazione non solo di una postura ben precisa ma della consapevolezza di una necessaria distinzione da accentuare. Il connubio tra l'accademia e l'editoria rappresentata da Einaudi diventa, infatti, palese:

Bisogna dire che in questo caso il perbenismo universitario sembra essersi unito col fermo ethos della casa editrice Einaudi, che, seppure ultimamente più duttile, anche per necessità dei tempi, è stata sempre fautrice del “mettere in guardia”, persino da certi autori della Casa, come dimostrano ricchi precedenti⁷³³.

Perbenismo universitario ed ethos di casa Einaudi si condensano in un'unica formazione ideale da cui distaccarsi. Ma è un'altra l'osservazione che sembra sancire sotterraneamente la sconfitta di questo modello: la duttilità dell'Einaudi diventa una necessità dei tempi, il fallimento del suo progetto sembra la conferma della sua incompatibilità con l'attuale realtà, l'abbandono di una politica editoriale rigida è la consacrazione a una nuova industria culturale, dove sono altri i mezzi che determinano il successo e altre le case editrici che li possiedono.

L'imprenditore culturale, consapevole del cambiamento ormai in larga parte avvenuto, e partecipante attivo alle sue modalità attraverso le trattative sui diritti degli autori della casa e le trattative sui suoi stessi libri, avverte lo scarto rispetto alla precedente stagione: l'abbandono di una concezione dell'editoria come guida culturale con la conseguente conservazione di una funzione dell'editore come garante della sola qualità di un testo.

Il terzo piano, infine, è proprio quella “qualità” che cerca di estraniarsi dai discorsi precedenti ed esaltarsi nella sua capacità di essere il risultato di istanze relative al solo linguaggio e alla letteratura:

Certo, si può, si deve anche attaccare Benn. Karl Kraus, per esempio [...] lo fece al momento giusto, nel 1933, quando vide che un'orrenda obnubilazione politica aveva avvolto il “geognostico” Benn, allineandolo con gli “Untergangster dell'Occidente”. Avido della incombente “svolta del destino”, non si accorgeva di essere circondato da palle di sterco. Quella obnubilazione fu raccapricciante e breve [...] e Benn entrò in quel mutismo letargico da cui sarebbero gorgogliati, musica mai udita, i paragrafi del *Romanzo del fenotipo*. E allora l'atroce errore politico lasciò il posto a un'atroce saggezza [...]. Per concludere: in queste pagine il contesto socioculturale tedesco-federale risprofonda, attraverso la cosmesi, nel cosmo, le ere si accavallano nell'ultimo galop del nichilismo, assistiamo all'apparire di forme soffiate da un prodigioso “soffiatore di vetro” - e si tace “respirando queste raffiche che vengono dal Nirvana”⁷³⁴.

La contestualizzazione ideologica diventa rarefatta e tende a scomparire in un effetto di dissolvenza tipico della scrittura calassiana: il distacco di Benn dall'errore di valutazione, che lo ha avvicinato al nazismo, passa attraverso il mutismo, a cui segue la parola, «musica mai udita», che sgorga autonoma nella scrittura.

⁷³³ Ibidem.

⁷³⁴ Ivi, pp. 196-197.

Calasso segue, infine, il processo di assimilazione dell'oggetto di cui scrive nella forma del saggio in cui ne parla e, liberando, anche lui, la parola dalle connessioni analitiche più stringenti, si affida alla capacità evocativa delle immagini e del procedimento analogico: eliminato il contesto storico-sociale, la parola è restituita all'atavica forza di un'origine assoluta come il Nirvana.

La reazione di Cases alla disamina di Calasso arriva nel luglio 1973 sulla rivista in cui maggiormente ritrova la sua comunità di riferimento in quel periodo, «Quaderni piacentini». Alla stregua dell'intellettuale fiorentino che ha adottato un processo demolitorio della prefazione di Zagari su tre diversi livelli concentrici in cui identificare l'errore del prefatore – quello ideologico, quello editoriale e quello interpretativo –, Cases organizza la sua risposta lungo un'asse che parte dalla consapevolezza dell'attuale contesto culturale per arrivare alla derisione di alcuni atteggiamenti intellettuali tipici della posizione adelphiana, per svelare, infine, il tentativo, ai suoi occhi, propagandistico di Calasso di un'utilizzo acritico degli autori nel suo catalogo.

Nelle circostanze dell'industria culturale, il germanista instaura la distinzione tra “Saggi laici” e “Saggi sacri”. Differenza rilevante se si pensa che i primi, «perbenisti» e “biechi progressisti”, sono assimilabili ai «giornalisti che li reclutano per averne lumi». Ma Cases non manca di osservare che le velleità progressiste di queste figure sono ormai datate e la loro categoria è innocua. Il consulente einaudiano, deluso dalla stagione del '68 e con la consapevolezza di un deterioramento del contesto culturale ed editoriale, non può fare a meno di osservare la semplicità dell'atteggiamento calassiano intento a colpire una retroguardia intellettuale, di per sé già sconfitta dall'evoluzione storico-sociale:

Arroccato sulla presunzione di chi sta seduto sull'Origine, Calasso potrebbe tranquillamente ignorare i *rari nantes* che affogano nel pelago progressista e che non hanno ancora capito che l'umanità, avendo [...] dimenticato l'Origine, ha come meta la sicura perdizione. Le sbandate retroguardie dell'esercito in rotta delle magnifiche sorti e progressive non fanno paura a nessuno. Né fanno paura a Calasso ma egli sente irresistibile il bisogno di scagliar sassi dietro a quegli sciagurati superstiti, colpevoli se non altro di aver manifestato riserve di fronte ai sacri dormienti⁷³⁵.

L'irrealizzabilità dell'utopia è svelata nell'«infamia progressiva dell'esistente»⁷³⁶ e se le vie per i “Saggi” restano due, politicizzarsi, «aggregandosi alle forze esistenti [...] ovvero creandone di nuove», o disdegnare la politica, aspettando «nella caverna [...] il compiersi del destino», allora, secondo Cases, chi sceglie la seconda via dovrebbe «cessare di scocciarci col mito, visto che non serve più a nulla»⁷³⁷.

Nella disamina del contesto storico la posizione di Calasso è descritta come la più semplice tra quelle allora possibili. Dalla visione d'insieme Cases passa a un più accurato sguardo sui collaboratori più stretti di Adelphi. A farne le spese sono Zolla e Ceronetti. Il primo è il risultato più immediato ed emblematico del momento di passaggio e dell'ingresso negli anni '70 favorevole alla strategia adelphiana: «la sua denuncia dell'eclissi dell'intellettuale era stata in realtà una geniale operazione per riproporre il chierico tradizionale contro l'intellettuale impegnato e quello integrato; l'eclissi dell'intellettuale era l'aurora del Saggio»⁷³⁸.

Nell'evidente impossibilità dell'impegno al cospetto delle nuove circostanze storiche, che porteranno Pasolini a parlare di mutazione antropologica, la fine dell'intellettuale diventa il germoglio del “Saggio”, indipendente da ogni coinvolgimento esterno alla sua area di intervento che sia la letteratura, la cultura o il pensiero, autonomo nella sua azione, auto-proclamatosi detentore di un sapere specifico a cui solo lui ha accesso e, dunque, legittimato ad esistere.

Se per Cases Zolla è esponente di questo nuovo sentimento intellettuale fondato sul rifiuto del precedente principio della partecipazione politica e sulla ricerca di eccentricità, peculiarità ed

⁷³⁵ Ivi, p. 131.

⁷³⁶ Ivi, p. 136.

⁷³⁷ Ibidem.

⁷³⁸ Ivi, p. 129.

erudizione che possono ormai garantire un più alto grado di legittimazione, Ceronetti è il ponte tra questa dimensione “sacralizzata” e la sua esigenza di comunicazione:

Ceronetti esce dal Pentateuco [...] I testi sacri non sono per lui scoperte di biblioteca, elementi privilegiati di una cultura ecumenica, bensì sostrato naturale, lingua madre, che la sapienza filologica e l’arte del traduttore non fanno che ribadire come tale e di fronte a cui l’attualità non è altro che la notte in cui riluce inestinguibile. Senonché in Ceronetti il pendolo comincia a oscillare dall’altra parte: come prima l’odio dei mercati sospingeva l’intellettuale più impegnato nel presente verso la posizione del Saggio, così, ora che questa si è assisa sulla salda roccia del verbo classico-biblico, l’esigenza profetica – e non soltanto quella economica – sospinge l’intellettuale meno impegnato verso la comunicazione⁷³⁹.

Tra l’orizzonte sacrale del nuovo “Saggio” e l’esigenza di comunicare l’importanza e, allo stesso tempo, la lontananza di questa sacralità si instaura un dialogo proficuo che ha nel lettore dei giornali e, dunque, nel pubblico ad ampio spettro il suo principale interlocutore. Mentre Adelphi oscilla, agli occhi di Cases, tra Zolla e Ceronetti, è in Calasso che si manifesta l’azione più evidente della casa editrice:

egli si erge altissimo sui mercati, su cui atterra divino e terribile, con uno schianto inversamente proporzionale alla frequenza delle sue epifanie: qualche introduzione o postfazione, e sull’Espresso un paio di articoli l’anno. A queste altezze sia l’inquietudine culturale di Zolla, che quella umana di Ceronetti appaiono colpe imperdonabili, concessioni al mercato⁷⁴⁰.

Ed è in Calasso che si sdoppia la visione di Cases su Adelphi già presente nella sua lettera a Foà in cui esprime il suo fastidio per il saggio calassiano nel volume di Karl Kraus.

I meriti editoriali sono ampiamente riconosciuti:

Questo gli ha permesso di offrirci un’edizione degli aforismi di Kraus davvero esemplare sia per l’impegno della traduzione che per il corredo di note, che per la prima volta forniscono non solo spiegazioni, ma ampie concordanze con passi analoghi in altri scritti krausiani. Il grande merito di questi cultori della parola originaria [...] è di recuperare una filologia sacra che non disdegna i sussidi di quella profana⁷⁴¹.

Ma se all’accuratezza filologica sono riservati grandi onori, l’impianto metodologico dell’azione editoriale subisce la più dura condanna di unilateralità al punto che Cases la assimila più che all’«artigianale ed esoterica» Adelphi, di cui, come confessato a Foà, ammira la coerenza, alla «dutilissima Suhrkamp, che buttò fuori il “Kursbuch” quando [...] si permise di criticare un autore della casa».

La difesa incondizionata degli autori in catalogo diventa il nucleo di una strategia accentratrice e acritica a sostegno di un “irrazionale” inattaccabile. L’ambizione a «maggiormente diffondere il culto dei suoi autori» tradisce l’esigenza di un successo in un ampio pubblico dove ogni lettore possa celebrare «il rito secondo il suo cetto e i suoi mezzi: da chi in una lussuosa pagoda chi con due candele davanti all’altarino domestico». Il terrorismo ideologico del “mito” si affianca alla fascinazione dell’industria culturale. L’azione calassiana si copre, così, nella disamina di Cases, delle colpe del momento e delle previsioni per l’avvenire dell’editoria.

Se sarà l’Adelphi di Calasso il nuovo archetipo intellettuale, grazie alla capacità di percorrere territori della conoscenza non immediatamente accessibili, sostituendo con essi le antiche prerogative dell’impegno, e se quell’archetipo, fondato sui tre punti di una difesa incondizionata del proprio

⁷³⁹ Ivi, pp. 129-130.

⁷⁴⁰ Ivi, p. 130.

⁷⁴¹ Ibidem.

catalogo, di un'ambizione a un largo consenso e di un'integrazione profonda con l'industria culturale, conquisterà non solo gli *happy fews* dei primi anni ma anche un ampio e variegato pubblico, allora non solo si potrà dire definitivamente tramontata l'utopia editoriale incarnata in Einaudi, ma l'editoria stessa, nel senso generale di campo di produzione della letteratura.

Quest'ultima ricercherà nuovi criteri per la propria legittimazione e sopravvivenza. Criteri che saranno riconosciuti e valorizzati dalle nuove generazioni di lettori, nati tra gli anni Sessanta e Settanta: essi non avranno vissuto la politica editoriale einaudiana nel momento del suo massimo prestigio, ma, nati in circostanze sociali nuove e avendo maturato una differente attitudine alla lettura, segnata anche dalla diffusione su larga scala di nuove forme di intrattenimento, una su tutte la televisione, non solo individueranno in Adelphi il rappresentante di un alto livello editoriale e di grande indipendenza, ma contribuiranno, con il loro interesse per la casa editrice milanese, ad alimentarlo.

La risposta di Calasso alla critica di Cases segna ulteriormente la distanza intellettuale tra i due, sostenendo il passaggio di consegne a cui abbiamo accennato. Anche l'allora direttore editoriale di Adelphi parte da un'analisi del contesto storico-sociale, tutta rivolta a quell'ambiente intellettuale di sinistra, in cui colloca il consulente einaudiano, sfilacciatosi nella deriva post-sessantottina:

Un grave pathos è al fondo della sua furia: quello di chi, per lunghi e noiosissimi anni, era stato uno dei più vivaci rappresentanti della sinistra ortodossa e da qualche tempo, invece, pur bisognoso come sempre di ortodossia, non sa più dove situarla. Da una parte vede i comunisti esortati dai loro capi a riscoprire la "pulizia dei sentimenti"; dall'altro i perversi amici extraparlamentari pronti a frugare le piaghe dei loro tutori, e intorno stuoli di "Saggi laici", instancabili propinatori di opinioni dagli schermi televisivi o sulle colonne dei giornali. Spettacolo desolante⁷⁴².

Le tre traiettorie della sinistra ortodossa sono descritte con impietoso schematismo: il loro fallimento è silenziosamente attribuito all'incompatibilità con la realtà e all'incoerenza di cui sono accusati.

Alla disamina storico-sociale segue un gesto di compiaciuta autoconsapevolezza. Calasso rigetta le qualità che animano i rappresentanti dei precedenti gruppi militanti. Il "Senso Storico" che ritrova nella visione di Cases è accusato di aver scatenato «tanti flagelli [...] su ogni forma di vita»; il "Senso critico" «consiste soprattutto nel sottoporre gli scrittori alle umiliazioni del servizio universitario obbligatorio, da cui escono tutti come rottami per tesi»; l'«ossequio alla Ragione» e «un certo Laicismo» è prerogativa «della rude schiatta dei Liberi Pensatori».

Allontanate da sé le possibili attribuzioni ideologiche e liberatosi dalle implicazioni politiche, Calasso proietta la stessa operazione sui suoi autori: «lo "sbocco" di Rimbaud o di Daumal, di Nietzsche o di Benn, di Pound o di Artaud "sul piano politico", infatti, non solo non è "naturale" ma fino a questo momento semplicemente non esiste»⁷⁴³.

Alla liberazione politica corrisponde una concentrazione sulla testualità e così, mentre i criteri ideologici cadono sotto l'accusa di irrilevanza per la lettura e l'analisi, per via negativa, il solo elemento che persiste, l'«unico argomento inconfutabile», è la «fisiologia», la sola manifestazione dell'opera: «quella che si riconosce ovunque nei loro testi, dei quali Cases non sembra occuparsi molto, tanto è assorbito dalle ridicole conseguenze che tali testi possono aver avuto su ridicoli scrittori, negati appunto per ragioni di fisiologia a capire autori di quella specie»⁷⁴⁴.

Se la critica alla prefazione di Zagari si è instaurata su un piano ideologico-editoriale, qui siamo su un piano esclusivamente ideologico, dove più che le «ridicole conseguenze» si valorizza la percezione intrinseca della qualità di un'opera.

⁷⁴² R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 199.

⁷⁴³ Ivi, p. 203.

⁷⁴⁴ Ibidem.

All'inizio degli anni Settanta, dunque, mentre «Adelphi concurrence la position symboliquement dominante d'Einaudi dans le champ éditorial»⁷⁴⁵, e mentre Foà non manca di rappresentare un punto di riferimento costante per la galassia di intellettuali einaudiani, Calasso, in un momento cruciale della sua carriera, ben inserito nell'industria culturale e in via di consacrazione, con un accesso privilegiato ai giornali di larga diffusione che fungono da notevole cassa di risonanza per la sua visione, dà avvio a una politica di distinzione ideale dalla casa editrice torinese.

Se l'inizio è segnato dalla contrapposizione con Cases, il processo continua lungo tutti gli anni Settanta investendo altri collaboratori einaudiani. Certo non possono non suscitare delle rimozioni due degli autori più rappresentativi del bacino filosofico adelphiano: Nietzsche e Heidegger. Ed è ancora Calasso a servirsene per sancire il distacco dalla prospettiva einaudiana nel 1976. Al momento della morte del secondo, il direttore editoriale di Adelphi ricostruisce nuovamente una dicotomia tra le reazioni degli intellettuali italiani: da un lato, «un rosario di scemenze [...] a cui per decenni eravamo stati abituati dalla cultura genericamente marxista» e i «loro più laidi corrispettivi laico-umanistici»; dall'altro, l'azione «purificatrice» di Massimo Cacciari che spazza via quelle «scemenze» e permette di avvicinarsi ad Heidegger.

Anche in questo caso, come era avvenuto per Benn, è un procedimento per coppie parallele che guida l'intervento di Calasso. Ad Heidegger prima di tutto bisogna contrapporre Adorno. Autore di rilievo nel catalogo einaudiano, poco apprezzato da Bazlen e dallo stesso Calasso, lo scrittore di *Minima moralia* diventa un «accorto cane da tartufi» a caccia di «quei tesori di banalità profonde che hanno nutrito la Germania fin dagli anni del Biedermeier»⁷⁴⁶.

Alla superficialità adorniana fa da contrappunto il «portentoso virtuosismo» heideggeriano che percorre tutta la storia del pensiero, riconoscendo in Nietzsche l'«ultimo pensatore e sigillo della metafisica». Se però i due filosofi diventano emblema di due impostazioni ideologico-editoriali – la teoria critica che si contrappone alla metafisica, lo studio storico-sociale di una casa editrice fondata sul concetto illuministico di educare il pubblico e la predilezione di un giovane intellettuale, insofferente all'insegnamento accademico e impegnato nelle forme più varie di partecipazione al dibattito culturale – nella disamina di Calasso i due punti vengono infine a sovrapporsi nell'unico «grande imbuto del pensiero occidentale»: il nichilismo.

«Più si avvicina al suo sbocco, più gli elementi incompatibili sono costretti a mescolarsi. Questo può dare un senso di vertigine. Ma senza quella vertigine, ormai, non è dato pensare»⁷⁴⁷: nei primi anni del postmoderno, la contaminazione tra cultura alta, l'impianto filosofico, e cultura bassa, la sua applicazione ai «fondamenti della bottiglia di coca-cola»⁷⁴⁸, titolo dell'articolo, la fiducia in una visione nichilistica come sola interpretazione del reale che sarà al centro del movimento del 1977, l'impianto ironico e citazionistico che crea il ponte tra critica culturale e ambizioni di pubblico, manifestano le intenzioni di Calasso di decretare la fine di un modello precedente e i pilastri di un nuovo paradigma, indipendente e disincantato, che ha in Adelphi e nella sua filosofia il punto di riferimento.

A reagire al manifesto calassiano è questa volta un einaudiano della prima ora: Norberto Bobbio. Nato nel 1909, di formazione anti-fascista, diventerà membro del Partito d'Azione e svilupperà «quel che in Gobetti era rimasto solo intuizione o programma di ricerca, proponendo un coerente 'profilo ideologico del Novecento'»⁷⁴⁹.

⁷⁴⁵ A. Baldini, «*La recherche des racines*»: *Primo Levi et l'importation de la culture juive d'Europe Centrale et orientale en Italie*, in A. Boschetti (ed.), *L'espace culturel transnational*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2010, p. 488.

⁷⁴⁶ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 317.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 320.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 315.

⁷⁴⁹ P. P. Portinaro, *Bobbio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-einaudi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-einaudi_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 25/02/2022).

Accademico di lungo corso e con una lunga militanza politica alle spalle, Bobbio si trova negli anni Settanta impegnato nella sua critica ai partiti, anche lui disilluso, come Cases, dallo sviluppo degli avvenimenti storico-sociali e dal progressivo fallimento delle esperienze politiche a cui si sente maggiormente legato. Niente di più lontano, dunque, dalla posizione combattiva del giovane Calasso. E anche lui, come Cases, riconosce nel direttore editoriale einaudiano un rappresentante dei tempi e della nuova generazione di professionisti editoriali e intellettuali.

Come l'ex-collega tra le stanze dell'Einaudi, Bobbio effettua una distinzione rivolta soprattutto all'Opera di Nietzsche, alla cui vicenda ha parzialmente partecipato: «ma altro è la filologia (a proposito di Nietzsche), altro la filosofia. Dei due curatori ammiro la prima, [...] un po' meno la seconda»⁷⁵⁰.

Tracciata la distinzione, che riecheggia la posizione di Cantimori, quando sostiene l'importanza di tradurre Nietzsche in «una edizione quasi completa, ben tradotta dal tedesco, su testi sicuri e controllati»⁷⁵¹ che sarebbe stata utile a una sua più accurata critica, Bobbio crea a sua volta una dicotomia tra la sua posizione, considerandosi «molto più vicino a coloro che continuano a dire [...] “scemenze” o addirittura cose “laide”», e Calasso, che vede immerso in un «giovanile [...] “égarement”»⁷⁵².

Ben spiegabile da un punto di vista biografico la contrapposizione tra i due, Bobbio individua nell'allora direttore editoriale di Adelphi la forza sovversiva del nuovo entrante. Le posizioni calassiane rappresentano nuovi criteri di valore e sono determinate da un nuovo contesto sociale.

2.d.6. Una posizione di pubblico dominio: dalle iniziative editoriali agli interventi di Calasso

Certo è che, in quegli stessi anni in cui si fronteggiano alcuni protagonisti delle due case, le iniziative editoriali disegnano percorsi, in cui, come spesso succede, non è ravvisabile una distinzione netta, ma vi si possono trovare gli elementi utili a una differente postura editoriale.

La fine degli anni Sessanta, contraddistinta evidentemente dalla contestazione studentesca, registra nel catalogo Einaudi la nascita di tre collane in un certo senso identificative: “La ricerca critica”, progettata nel 1967 e aperta da *Letteratura come sistema e come funzione* di Guido Guglielmi, una raccolta di saggi che «si propone [...] di verificare e arricchire i dati della riflessione storica, di tradizione marxista, con i nuovi contributi offerti dalle scienze umane, con particolare riguardo alla linguistica e allo strutturalismo»⁷⁵³; “Serie politica”, «sorta nel 1968 all'insegna del movimento degli studenti» per affrontare «sia i temi della contestazione e della “rivoluzione culturale” sia quelli della realtà sociale, dalla condizione di fabbrica all'emarginazione»⁷⁵⁴, avviata con *La contestazione cinese* di Edoarda Masi; “Einaudi Paperbacks”, dedicata alla saggistica, che accoglie tra i primi autori il Kuhn della *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*, testo rifiutato dall'Adelphi probabilmente a causa di un parere molto negativo, risalente al 1963, di Bobi Bazlen che, insistendo sulla banalità dell'autore e delle sue riflessioni, spera di evitare all'Adelphi l'errore di pubblicare «una simile lavatura di piatti!»⁷⁵⁵.

⁷⁵⁰ Lettera di Norberto Bobbio a Luciano Foà, 2 novembre 1976, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 115.

⁷⁵¹ D. Cantimori, *Conversando di storia*, Laterza, Bari, 1967, p. 92.

⁷⁵² Lettera di Norberto Bobbio a Luciano Foà, 2 novembre 1976, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 115.

⁷⁵³ Quarta di copertina G. Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino, 1967.

⁷⁵⁴ *Le edizioni Einaudi. 1933-2018*, Catalogo storico della casa Editrice, Einaudi, Torino, 2018, p. 1269.

⁷⁵⁵ R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 344.

Dal canto suo, la casa editrice milanese alla fine degli anni Sessanta si viene sempre più identificando con due collane rappresentative del proprio marchio: per quanto le prime due collezioni, i “Saggi” e i “Classici” riflettessero, come abbiamo visto, gli interessi iniziali maturati da Luciano Foà, sono le “Opere complete di Friedrich Nietzsche”, di cui i volumi cominciano a uscire con una certa regolarità e a cui si verrà poi affiancando la collana dedicata alla corrispondenza del filosofo, e la neonata “Biblioteca Adelphi”, vera ammiraglia del catalogo, a determinare il marchio della casa editrice.

Tra i numeri di quest’ultima nel 1969 vedono la luce le opere di Alfred Jarry. L’autore è particolarmente caro a Bazlen che vi vede un rappresentante illustre della più sconcertante tradizione gotica francese:

Il problema è che tutti e tre [Alfred Jarry, Max Elskamp e Jean de Boschère] appartengono all’altra letteratura francese [...] quella che per noi è la più viva – e che era stata messa completamente in ombra dalla *clarté latine*, dalla *ville lumière* (pensa che orrore) con tutta la sua letteratura empirico-aulica, e dalla parte più superficiale, più surriscaldata a vuoto, più ornamentale e meno inquietante del romanticismo con tutti i suoi postumi. [...] una tradizione gotico-iniziatico-alchimistico-religiosa ininterrotta, di cui però, dall’impero in poi, non potevano accorgersi che la provincia e i «mal adattati»⁷⁵⁶.

Al surrealismo e al teatro dell’assurdo di Jarry si affianca il «canovaccio metafisico»⁷⁵⁷ dell’*Eliogabalo* di Antonin Artaud. L’autore francese è già rientrato nei primi numeri della “Biblioteca” con *Al paese dei Tarahumara* avverando uno specifico desiderio di Bazlen e una linea ideale che rileva la presenza della spregiudicatezza surrealista nel catalogo della casa editrice. Un’impronta, dal punto di vista cronologico, editoriale e ideologico, ben lontana da quella di una collana che colga «le istanze nuove che stavano emergendo e che si occupasse dei problemi posti dalla realtà contemporanea: gli Stati Uniti e i neri d’America, il Vietnam, la Cina, il Medio Oriente, Cuba, il Giappone, l’Africa e il Sud Africa, gli operai, gli studenti»⁷⁵⁸, con cui si concludono, invece, gli anni Sessanta einaudiani.

Ora, questo distacco e l’enfasi posta successivamente sulla diversa impostazione tra le due case vanno messi in relazione con la varietà che contraddistingue in quegli anni il catalogo Einaudi. Se le tre collane che abbiamo indicato sembrano individuare uno specifico approccio alla realtà contemporanea, un’altra collana fortemente rappresentativa dell’*habitus* della casa editrice pubblica nel 1969 i suoi primi numeri con due titoli e due autori che non possono certo apparire contrapposti alla fisiologia di Adelphi: *Teste-morte* di Samuel Beckett e *L’azzurro del cielo* di George Bataille. La collana in questione è “Einaudi Letteratura”.

Lo stesso procedimento si può osservare negli anni Settanta, quando si accentua il carattere anti-einaudiano di Calasso.

Einaudi allora intraprende due iniziative che confermano lo iato tra le posizioni ideologiche delle case editrici: la collana “Reprints Einaudi” e l’Enciclopedia. La prima si apre con *Dialettica dell’illuminismo* di Horkheimer e Adorno, *Il problema storico dell’arretratezza economica* di Gerschenkron e *Politica e cultura* di Bobbio: testi e autori che non suscitano le simpatie calassiane. La seconda apparirà come il centro di una grande idiosincrasia del direttore editoriale di Adelphi. L’Enciclopedia nasce dal desiderio di «“dimostrare quali sono i concetti fondamentali che animano i discorsi contemporanei, che organizzano la cultura oggi” lasciando cadere tutto ciò che è nozionistico e abolendo gli ‘ismi’»⁷⁵⁹. Partendo dal modello dell’*Encyclopædia Universalis*, l’iniziativa Einaudi

⁷⁵⁶ Ivi, p. 286.

⁷⁵⁷ Risolto a A. Artaud, *Eliogabalo o l’anarchico incoronato*, Adelphi, Milano, 1969.

⁷⁵⁸ L. Zanette, *Sulla serie politica Einaudi. Intervista a Luca Baranelli*, in «L’ospite ingrato», 15 novembre 2007, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/sulla-serie-politica-einaudi/> (ultima consultazione 02/03/2022).

⁷⁵⁹ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 292.

propone «non [...] un'ideologia ma una metodologia»⁷⁶⁰: un'impostazione che susciterà la reazione indignata di Calasso.

Al di là di questi due progetti, tuttavia, l'inizio degli anni Settanta vede l'avvio di altre importanti collane dove il senso della dicotomia Einaudi-Adelphi è molto più affievolito. Nel 1970 prendono avvio "Gli struzzi", collana dall'offerta variegata tra classici, narrativa, poesia e teatro; nel 1971 i "Nuovi Coralli" si aprono con *La morte a Venezia* di Mann e *Le piccole vacanze* di Arbasino, certo non opere opposte alla fisionomia adelphiana; infine, nello stesso anno, Calvino fonda "Centopagine", collezione di ampio spettro ma con un denominatore comune in quell'aspirazione alla brevità che ha affascinato anche Bazlen⁷⁶¹.

La varietà del catalogo Einaudi mostra, dunque, da un lato, l'impossibilità di fondare su una suddivisione dicotomica il suo rapporto con Adelphi, dall'altro, l'esigenza distintiva e posturale non solo della casa editrice milanese rispetto al suo modello, ma anche del suo più riconosciuto rappresentante, quel Calasso che pubblica il suo primo libro nel 1974.

Dietro questo confronto vi è l'atto di fondazione di un immaginario editoriale scaturito da un prisma retrospettivo: nell'impossibilità di istaurare una contrapposizione in senso assoluto, in virtù del carattere ibrido dell'editoria e di quello multiforme del catalogo Einaudi, la selezione dei tratti rappresentativi di un marchio, a loro volta frutto di un immaginario precedentemente costituito, è il seme di una mitobiografia che riduce ai minimi termini i caratteri della casa editrice torinese, negandone la varietà.

Così, mentre gli anni Settanta si chiudono con la consacrazione di Adelphi da parte del collettivo einaudiano, notificata da Ponchiroli a Foà

a proposito delle Adelphi edizioni, ti dirò che a Rhêmes - nella discussione circa i punti programmatici della futura linea dello Struzzo - esse sono state tirate in ballo parecchie volte al giorno, per lo più positivamente, come esempio di coerenza e qualità editoriale. Cosa che mi pare fosse condivisa dalla grande maggioranza del consesso (mentre il pomo d'Adamo del Capo gli stantuffava nel collo)⁷⁶²,

e mentre gli anni Ottanta si aprono per Einaudi con la crisi peggiore della sua storia, che avrebbe portato al commissariamento e al definitivo acquisto da parte della Mondadori a metà del decennio successivo, Calasso svilupperà la sua posizione fondata sulla lontananza dalla casa torinese e l'Adelphi avvierà importanti trattative che porteranno all'accordo parasociale con il gruppo Fabbri e, in passaggi successivi, all'operazione Fabbri-RCS, con la cessione crescente di quote societarie e la garanzia, ciononostante, di preservare l'indipendenza del marchio⁷⁶³.

I primi indizi, in questo senso, di una più esplicita disposizione calassiana sono da ricercare nei suoi interventi a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. La dicotomia si fa sempre più accentuata. Nel

⁷⁶⁰ Ibidem.

⁷⁶¹ Cfr. V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit.

⁷⁶² Lettera di Daniele Ponchiroli a Luciano Foà, 5 gennaio 1977, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 2 fasc. 28.

⁷⁶³ In merito alla cessione delle quote a cui fa da contrappunto il tentativo adelphiano di conservare una propria autonomia decisionale in materia di libri da pubblicare cfr. I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 306; ma interessanti e utili alla comprensione dei rapporti tra Adelphi e i gruppi societari di cui è parte sono anche gli scambi epistolari tra Foà, Mario Andreose e Antonella Fossati del gruppo editoriale Fabbri risalenti al 1988. Dalle lettere emerge come il gruppo Fabbri, che detiene allora una quota maggioritaria di casa Adelphi, tenti di imporre alcune sue decisioni alla casa milanese, mentre quest'ultima si batte per conservare una sua prerogativa sulla scelta definitiva in merito agli autori e ai libri da pubblicare. Cfr. Lettera di Mario Andreose a Luciano Foà, 11 ottobre 1988, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 124; Lettera di Antonella Fossati a Luciano Foà, 5 maggio 1988, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 124.

suo saggio sull'*Unico* l'analisi si sofferma sullo studio di Kuno Fischer dedicato al libro di Max Stirner:

esaspera il riso sinistro che Stirner attribuisce all'unico – e allora [Kuno Fischer] non può trattenersi da una deprecazione che tradisce la sua solenne vacuità: “Il riso è un atto che è possibile in genere soltanto per lo spirito, solo il soggetto compiuto, *razionale*, identico con l'essenza del mondo può realmente ridere, il riso è la dissoluzione dell'egoismo e lo sconvolgimento dell'individuo, con esso vi siete irrevocabilmente consegnati al mondo degli spiriti”. Con questa davvero eccessiva pretesa che si possa ridere solo da una cattedra, Kuno Fischer sbatteva la porta del collegio dietro l'indegno insegnante Max Stirner. D'ora in poi, questi non avrebbe più trovato la sua compagnia tra i filosofi al caffè, ma nella prigione per debiti, fra i delinquenti, i truffatori e gli straccioni dello spirito e della vita. Eppure il suo riso non è mai cessato⁷⁶⁴.

Le forti simpatie per un autore, invisibile ai professori «che sembrano paventare una caduta del loro rango, a occuparsi di Stirner» e apprezzato soprattutto da «autodidatti e [...] farneticanti»⁷⁶⁵, tradiscono il desiderio di Calasso di una critica al rigido mondo accademico, contro cui si era già scagliato al momento della recensione del libro di Benn curato da Zagari.

L'insofferenza, dunque, verso l'ambiente universitario si traduce in quella critica al connubio sempre più stretto tra importanti esponenti dell'Università e casa Einaudi. Posizione che si approfondisce nei passi successivi in cui si precisa l'inconsistenza dell'«italietta speculativa» che accoglie Stirner «secondo il modello che già si stava applicando per Nietzsche: totale incapacità di cogliere il nucleo del pensiero», e denunciando, quindi, di nuovo l'inadeguatezza della critica italiana che, spiega Calasso, «continua ad essere tutt'oggi fiorente»⁷⁶⁶.

Difficile non riconoscere in questo sguardo, la condanna verso alcuni degli interpreti più influenti di allora, membri della cellula einaudiana e con cui il direttore editoriale di Adelphi intrattiene a distanza un acceso confronto.

Alla visione globale su due diversi percorsi formativi, universitario e istituzionalizzato uno, da autodidatta e individualizzante l'altro, segue un sistema di coppie oppostive in cui Stirner è un punto fisso e, dall'altro lato dell'equazione, si avvicendano alcuni dei maggiori filosofi otto-novecenteschi. Il «profondo, torbido, violento legame fra Marx e Stirner» si trova coinvolto in comiche derive paradossali, come la difficoltà della collocazione di quest'ultimo, «per eccellenza *estremo*», da inserire «più a sinistra» dello stesso Marx.

Il filosofo tedesco si trova implicato nella difficile ricezione dell'autore dell'*Unico* a causa della «morsa del disprezzo» in cui l'ha relegato l'*Ideologia tedesca* ed è costretto ingiustamente, secondo Calasso, a posizioni marginali come nella *Storia del marxismo* a cura di Hobsbawm e nella prefazione di Cesare Luporini al testo di Marx ed Engels⁷⁶⁷.

È su Lukács, infine, con il ricorso alla retorica sarcastica e alla reticenza che si concentra l'analisi a puntualizzare la distanza tra uno dei massimi rappresentanti della fisiologia einaudiana e un esponente particolarmente caro a Calasso come perno dell'immagine fondativa di Adelphi:

è oscuro perché Stirner non abbia un suo luogo accanto agli altri delinquenti del pensiero a cui è dedicata *La distruzione della ragione*. Forse perché sarebbe stato troppo facile ingiuriarlo? o perché non gli si concede neppure la dignità di filosofo corruttore? o per quale altra più recondita ragione? Forse perché Lukács voleva solo dei delinquenti “per bene”? Ma non era stato Nietzsche a celebrare Prado, il “criminale rispettabile”?⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 389.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 371.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 408.

⁷⁶⁷ Cfr. ivi, p. 412.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 417.

L'esistenzialismo stirneriano, elogiato da Calasso come antesignano e precursore di quello sartriano, e la sua iscrizione nel registro dei «maestri della *décadence*», per cui l'intellettuale adelphiano ha un debole dichiarato, diventano, infine, *pars construens* di un manifesto programmatico: eliminati per sottrazione e in negativo gli antagonisti, si riconosce l'innesto su un filone ideale che si rivela fertile per il delinearci identificativo del marchio Adelphi.

All'inizio degli anni Ottanta, con lo stesso procedimento, Calasso investe altri autori: uno rappresentativo del suo catalogo, Karl Kraus, gli altri rivalutati in una sua costruzione ideale che rifiuta una forma di impegno ideologico in favore di un'indipendenza incontrovertibile dell'"Arte".

Un secondo saggio su Kraus accompagna *Gli ultimi giorni dell'umanità* pubblicato nel 1980. Qui il confronto è costruito sul rapporto Kraus-Brecht:

fatalmente danneggiato da una lettura percettiva degli *Ultimi giorni dell'umanità* sarà Bertolt Brecht. [...] si troverà costretto a un confronto diretto, che lo schiaccia. Kraus si abbandona alla forza della lingua senza ritegno, da invasato, senza alcuna *arrière-pensée* di pedagogia sociale – e raggiunge punte quasi insostenibili di comicità e raccapriccio⁷⁶⁹.

Il fallimento critico di Brecht sull'opera di Kraus non è fine a se stesso, ma si estende subito a una più ampia opposizione di concetti: la «forza della lingua», indipendente e atemporale, espressione che precede il pensiero, sovrasta la «pedagogia sociale», *arrière-pensée* privo di mordente sulla realtà. Sulla spinta della macro-distinzione, Calasso approfondisce quelli che sono, ai suoi occhi, i limiti di Brecht, perfettamente consapevole del suo rilievo nel catalogo einaudiano e di uno dei suoi più importanti sostenitori editoriali, Cesare Cases.

Nello sguardo calassiano sull'autore tedesco si proietta quell'insieme di sciagurate costruzioni che il direttore editoriale di Adelphi recrimina negli stessi anni all'Einaudi:

Brecht, da bravo spirito germanico, invece di mettere "l'arte al servizio del commerciante" la mette al servizio della Causa, il che non sempre è meglio. Già il didattismo in sé è una sciagura per la forma, ma oltre tutto questo didattismo capzioso e ricattatorio, questo tentativo di trasfigurazione estetica del sovietismo finisce per provocare un certo ribrezzo. Con Brecht succederà forse quello che è avvenuto con Voltaire: una perfetta separazione chimica fra i testi, nel corso del tempo. Da una parte, si leggeranno molte sue liriche come quelle del massimo poeta cinese del secolo; dall'altra si tenderà sempre più a dimenticare il suo abusato teatro. [...] il teatro di Brecht appartiene in gran parte a quelle invenzioni letterarie che sposano per amore il lato mediocre dell'intellettualità di un'epoca, e con essa colano a picco⁷⁷⁰.

Nel gioco delle coppie mobili di concetti e nel sistema delle maiuscole che deificano le idee, ritroviamo tutto l'armamentario di criteri e strutture a cui Calasso ricorre nel suo disegno della dicotomia Einaudi-Adelphi e nella caratterizzazione della sua casa.

L'arte, per ora minuscola, di Brecht rifiuta il commercio in nome della Causa: l'ideologia si contrappone al successo commerciale e ne esce sconfitta per la pesantezza di cui grava la "forma".

Il "didattismo", altro connotato intrinseco del progetto einaudiano agli occhi di Calasso, partecipa a sua volta alla gravosità formale. Presentandosi, inoltre, l'atteggiamento didattico nella sua veste di maggiore capziosità, esso si erge a «trasfigurazione estetica del sovietismo»: le due concrezioni ideali, l'estetica e il didattismo, sono incompatibili nel sistema analitico calassiano.

E l'ultima coppia oppositiva si gioca all'interno della produzione letteraria brechtiana tra le poesie, rivalutate per la loro ricercatezza formale, e il teatro, pubblicato integralmente per i tipi di Einaudi, "invenzione letteraria" che sposa «il lato mediocre dell'intellettualità di un'epoca, e con essa cola a picco».

⁷⁶⁹ Ivi, p. 457.

⁷⁷⁰ Ivi, pp. 457-458.

Terminata la stagione in cui la politica rappresenta un criterio di valore dirimente nel sistema letterario nel suo rapporto con la qualità dei testi, sostituita ormai da almeno due decenni da valutazioni di carattere commerciale, quel lato della produzione di Brecht mostra la sua mediocrità e la mediocrità di chi l'ha condiviso e sostenuto.

Kraus, dall'altro lato delle barricate di questo scontro ideale, è il campione della ricerca formale, l'espressione di una rivalutazione del testo nella sua qualità intrinseca, il rappresentante dell'indipendenza del linguaggio, della scrittura e dell'arte.

Da un lato, ideologia, didattismo e loro trasfigurazione estetica, che "colano a picco", dall'altro forma, testi e arte disinteressati, disimpegnati e indipendenti.

Accanto ai saggi nei volumi per Adelphi, Calasso porta avanti sui quotidiani il suo discorso in favore dell'autonomia formale. Ed è il Flaubert di *Bouvard et Pécuchet* a disegnare un ulteriore tratto della sua mitobiografia. Non un tratto irrilevante se si considera che qui l'analisi è tutta dedicata all'"Arte", questa volta sì con la maiuscola, per quanto «patetica»⁷⁷¹.

Il gioco delle maiuscole ora è persino più evidente che nei saggi precedenti e diventerà marchio stilistico in tutta l'opera calassiana.

Con la maiuscola nell'articolo su Flaubert troviamo, tra gli altri, termini come "Eroi Fondatori", l'appellativo rivolto a Bouvard e Pécuchet, "Sapere", "Scienze", "Arti", "Scrittura", "Stupidità". Ma è soprattutto il paragone tra la maiuscola di Arte e quella di Stupidità, esplicitato nell'analisi di Calasso, a ricoprire un ruolo rilevante:

Se quella specie di «Arte» che Flaubert nominava sempre, anche nelle lettere alla nipotina, aveva un qualche carattere inaudito rispetto all'arte di cui avevano parlato Orazio e Pope, la Stupidità che è l'oggetto di *Bouvard e Pécuchet* era anch'essa un fenomeno inaudito e grandioso. Anch'essa esige la maiuscola. Ma perché mai proprio ora quella primordiale caratteristica dell'uomo avanzava tante pretese? [...] Verso l'inizio del secolo XIX si assiste a una doppia emersione: della Stupidità e del *Kitsch*. Entrambe sono potenze perenni, di cui potremmo riconoscere le tracce ovunque e in ogni tempo: ma in un preciso punto della storia esse svelano il loro volto di Medusa. Da allora ogni cosa al mondo nasce accompagnata da un suo Doppio degradato. Non solo ogni soprammobile ma ogni idea⁷⁷².

Secondo un procedimento analitico consolidato, Calasso deifica e antropomorfizza i due concetti: non solo rappresentano dei criteri assoluti di classificazione, indefinibili e chiari di per sé, ma diventano emblema della contaminazione tra "alto" e "basso" e conseguente rivalutazione di ogni genere di espressione creativa: «non solo ogni soprammobile ma ogni idea».

Dal rifiuto di una suddivisione gerarchica discende la critica al "Sapere", ancora una volta con la maiuscola. Il "Sapere" è contrapposto alla "Sapienza": il primo emerge quando la seconda è scomparsa. Ma se per accedere alla "Sapienza" c'è bisogno di un'iniziazione che confermi l'importanza della sacralità come metro di giudizio, per il "Sapere" il processo iniziatico non è necessario e chiunque vi si rapporti, soprattutto i filosofi, si troverà nella posizione di Bouvard e Pécuchet.

Oltre alla costruzione per immagini e concetti, si legge ancora una volta l'attacco nichilistico alle modalità moderne di accesso alla conoscenza: se il sacro è garantito da una condivisione radicale, frutto di un rito che stabilisce i principi di inclusione o esclusione dei nuovi iniziati, lo studio moderno, con le sue tecniche, le sue teorie, le sue impalcature storiche, sociali e ideologiche, rappresenta, secondo Calasso, il nulla «sempre troppo pesante» contro cui si schianta «ogni ramo» del «grande albero del Sapere»⁷⁷³.

⁷⁷¹ Ivi, p. 421.

⁷⁷² Ivi, p. 423.

⁷⁷³ Ivi, p. 424.

L'atteggiamento nichilistico è poco dopo confermato dallo sforzo di Flaubert nel raccontare un'*Odissea* «senza un'Itaca a cui approdare» dove l'unico antidoto sembra essere l'"Arte" capace di riconoscere la "Stupidità" e accettarla nella sua semplicità.

Se i «capolavori sono stupidi; hanno un'aria tranquilla, come le produzioni stesse della natura, come i grandi animali e le montagne», sembra dire Calasso, e se lo sforzo del "Sapere" è un irrilevante nulla, allora bisogna considerare i capolavori nella loro indipendenza, nella loro assoluta autonomia di opere d'arte.

A concludere l'operazione di distacco anti-ideologico, non solo autoriale ma anche editoriale, di Adelphi e del suo direttore, all'inizio degli anni Ottanta, è un autore che presenta i rischi di un'ambiguità congenita: Walter Benjamin.

Anche con Benjamin il "sacro" torna ad essere uno dei due fattori della proporzione: si affrontano qui la teologia e il "materialismo storico". Il fine, tuttavia, non è far prevalere l'una o l'altro, ma mostrare come l'autore, dopo aver commesso una «debolezza evidente» – quella di non riconoscere che «in Marx l'immagine messianica, secolarizzandosi, era venuta a confondersi con quella di un dopolavoro generalizzato» –, rinsavisce e «ristabilisce astrali distanze», parlando in nome di un «"materialismo storico" [...] totalmente svuotato dall'interno»⁷⁷⁴.

Il passaggio all'autonomia formale avviene ancora attraverso lo scarto in negativo da uno schema ideologico e storico-sociale che preserva il sacro in quanto assoluto e autolegittimato, rinnega l'applicazione del sapere moderno, in quanto inconcludente, ed estrae dalla superficie delle interpretazioni simboliche il sostrato dei testi, essenziali e autosufficienti.

Il rapporto ermeneutico così si capovolge: Benjamin è prima di tutto «un prodigioso allegorista» che «col pretesto di presentarci una sequenza speculativa» ci offre «una ghirlanda di immagini»⁷⁷⁵. L'interesse dell'autore risiede nell'estensione delle possibilità di senso delle sue metafore, prestate facilmente alla deriva analogica, più che nella comprensione del loro significato o scopo. Un approccio ben distante dalla posizione espressa da Cases nelle prefazioni e postfazioni ai libri di Benjamin pubblicati da Einaudi negli anni Settanta.

2.d.7. *Il sorpasso: l'affermazione di Adelphi e la crisi di Einaudi*

Individuati i punti di maggior tensione distintiva, ripercorsa la postura calassiana che si viene progressivamente amalgamando a quella adelphiana, resta un ultimo passaggio utile a delimitare quel terreno ideale su cui si impianta il lavoro creativo della memoria di Calasso: la ricezione di Adelphi da parte del pubblico e l'affermazione della casa editrice milanese su quella torinese.

Non si tratterà di ricostruire la reazione del pubblico nella sua interezza a cui sarà riservata una parte successiva, ma di valutare gli elementi relativi al suo rapporto con Einaudi.

Ci affideremo a un duplice percorso: da una parte, la risposta dell'opinione pubblica⁷⁷⁶, dall'altra, studi, ricerche e testimonianze del mondo editoriale o accademico. In entrambi i casi si avverte una differenza tra gli interventi dedicati alla casa editrice nel suo complesso e quelli dedicati ai singoli collaboratori.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 429.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 426.

⁷⁷⁶ L'analisi sulla ricezione di Adelphi è stata effettuata su un campione di 200 articoli tratti da tre dei principali quotidiani italiani a diffusione nazionale: «La Repubblica», «Il Corriere della Sera», «La Stampa». Gli articoli analizzati sono stati in parte ritrovati nel volume di Budani e Timoteo, *Adelphi. Editoria dall'altra parte*, Oblique, 2016. I contributi vanno dal 1964 al 1999 e sono stati selezionati in uno spoglio che prendeva in considerazione un'esplicita analisi sul lavoro della casa editrice da parte dell'autore: quindi, le semplici recensioni ai titoli pubblicati, dove non venisse consapevolmente attribuito un merito specifico all'attività di Adelphi non sono state considerate, laddove sono stati considerati gli articoli con chiari riferimenti all'operato di uno dei principali consulenti adelphiani o della casa editrice nel suo complesso.

Mentre alla fine degli anni Sessanta si vengono delineando i confini di un immaginario bazleniano e i fili che lo ricongiungono ad Adelphi, già in occasione dei primi dieci anni di attività della casa editrice e della pubblicazione di un suo primo manifesto programmatico, *Adelphiana*⁷⁷⁷, si avverte con più evidenza lo sforzo distintivo rispetto a un approccio culturale, non dichiaratamente anti-einaudiano ma ben riconoscibile.

È Foà a parlarne, prima di tutti, in un'intervista del 1972. In quell'occasione, dopo aver ripercorso la propria esperienza personale e professionale, attraverso l'agenzia del padre, le iniziative di Olivetti e il decennio alla Einaudi, l'editore esprime le proprie preferenze letterarie ed editoriali, evidenziando due punti cruciali del proprio pensiero e del progetto Adelphi.

In primo luogo, spiega, ricordando la sua iscrizione al PCI e il suo abbandono del partito dopo la crisi ungherese, di non «essere lontano dalle posizioni politiche» ma di non condividere «l'idea che il marxismo sia un mezzo insostituibile per interpretare la realtà: è la filosofia o la metafisica del Pci che non condivido»⁷⁷⁸. A livello ideologico, dunque, l'idiosincrasia è rivolta all'unilateralità dell'approccio marxista. Foà riporta poi su un piano più strettamente editoriale questa sua insofferenza, ribadendo l'ispirazione bazleniana e sostenendo che l'obiettivo primario di Adelphi fosse quello di «rompere la monotonia dell'ideologismo editoriale di sinistra, per scegliere autori che uscissero fuori dai binari codificati di una visione del mondo esosa in senso deteriore. Così, qui, pubblichiamo i libri che più ci piacciono, solo quelli, con rischi e soddisfazioni»⁷⁷⁹.

Uno dei primi interventi di Foà sulla posizione di Adelphi sarebbe diventato un archetipo ricorrente in quegli anni Settanta che vedono l'ascesa di Calasso e la sua contrapposizione con gli einaudiani. Questi sono due processi paralleli che si alimentano vicendevolmente. Mentre Foà non nomina direttamente Einaudi come suo riferimento antagonista, ma si richiama a stagioni, filoni e tendenze culturali e politiche ampie, la presenza pubblica, dall'altro lato, del direttore editoriale permette di creare il collegamento necessario per il marchio Adelphi.

Tornando nel '76 sulle pubblicazioni dei primi anni, l'editore diventa più specifico e al persistente accenno bazleniano aggiunge caratteri fino ad allora solo allusivi. Foà descrive con connotati più definiti «l'idea di Bazlen, totalmente irrazionale, che i libri sono come le persone alcuni danno un buon suono e altri no. Volevamo dei libri unici, che fossero il risultato di un'esperienza di vita, un'intera vita». Allo stesso tempo, l'editore rinvia a una reazione rispetto a una stagione culturale passata: «intendevamo reagire all'aria del tempo, che era tutta politicizzata e ideologica: naturalmente, altri ci vennero dietro, ci tolsero l'esclusiva». Anche Nietzsche è ricondotto a un quadro più congeniale, a un'immagine unica fondata sull'asistematicità: «Nietzsche, un pensatore così asistematico, così mistificato, si confaceva a noi».

Infine, Calasso diventa il più naturale «seguace» di Bazlen: il direttore editoriale eredita i tratti dell'«eminenza grigia della cultura italiana», l'inafferrabilità del consulente misterioso e contraddittorio, di quel mito che si è ulteriormente consolidato con la pubblicazione del *Capitano di lungo corso* nel 1974, salutato come «la ricerca senza sosta dell'ignoto e dell'immensurabile»⁷⁸⁰.

La consacrazione di Calasso a erede dell'ispiratore di Adelphi lo rende anche il nuovo principale riferimento letterario e ideologico della casa editrice. Riannodando i ricordi di Foà agli interventi dell'intellettuale fiorentino tra il '75 e il '76, dove si ritrovano la critica all'ideologia del «Politecnico», l'attacco a *Brecht il censore*⁷⁸¹, le annotazioni su *Minima e moralia* di Adorno e la rivendicazione dell'importanza di Heidegger e Nietzsche, e collegando i punti tra le prese di posizione dello stesso Foà e quelle sempre più insistenti di Calasso, l'immaginario e la memoria collettiva si

⁷⁷⁷ *Adelphiana 1971*, Adelphi, Milano, 1971.

⁷⁷⁸ E. Siciliano, *Gli editori leggono Adelphi*, cit., p. 18.

⁷⁷⁹ Ibidem.

⁷⁸⁰ L. Mondo, *L'ultima rotta di Odisseo*, in «La Stampa», 25 gennaio 1974.

⁷⁸¹ R. Calasso, *Brecht il censore*, in «Il Corriere della Sera», 21 marzo 1976, in R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., pp. 291-296.

vengono gradualmente amalgamando intorno ai pilastri della casa editrice milanese in via di legittimazione.

Gli anni '70 appaiono come il terreno fertile di uno scontro che solo nei due decenni successivi deciderà finalmente di mostrarsi. Nei primi quindici anni di vita di Adelphi, Calasso sembra impegnato nella strenua difesa di autori già cari alla sua casa. Una difesa in cui Cases, come abbiamo visto, ha ravvisato un'impostazione unilaterale senza possibilità di dissentire.

È una visione di insieme che si rispecchia nelle reazioni di pubblico sempre più propenso a riconoscere quella tendenza tutta adelphiana a «prediligere le zone d'ombra»⁷⁸², a creare veri e propri «prodigi editoriali»⁷⁸³, a rivelarsi bacino di «sempre più raffinati *repêchages*»⁷⁸⁴.

Ad Adelphi dunque nei primi due decenni di attività sono attribuiti i tratti assimilati tipicamente alla produzione ristretta: un ciclo lungo che ambisce a opere destinate a durare nel tempo, testimoniato dall'assenza dei titoli dalle classifiche dei best-seller; dalla propensione alla traduzione e al recupero di opere lontane storicamente dall'attualità; dal ricorso a generi letterari non sempre tra i più apprezzati dal pubblico.

Nei discorsi orbitanti intorno alla casa editrice nel corso degli anni Settanta, l'idea di un'editoria di qualità è ricondotta principalmente al concetto di riscoperta: l'opera rara, di epoca remota è assimilata a coraggio editoriale. Ciononostante, in questi anni l'accento a un legame con Einaudi è sempre rinviato più a un evento storico che a una contrapposizione ideologica: la nascita di Adelphi come costola einaudiana è un fatto assodato, ampiamente riconosciuto e accettato in quanto tale.

Persino le responsabilità dell'operazione Nietzsche nell'abbandono di Foà della casa torinese non è enfatizzato da condizioni ideologiche ma da un insieme di ragioni politico-editoriali. È con gli anni Ottanta che il legame tra le due case sembra ricorrere con maggiore insistenza, parallelamente alla consacrazione mitologica di Bazlen, all'individuazione di un marchio Adelphi e all'affermazione di Calasso come autore.

Per l'editoria gli anni Ottanta si aprono con la crisi della produzione intrecciata a vario titolo alla stagione di lotte politiche della fine del decennio precedente, con la crisi di molti marchi di antica data e soprattutto con la notizia, divenuta di dominio pubblico, «che l'Einaudi è sull'orlo del fallimento»⁷⁸⁵.

Il microcosmo adelphiano in un simile quadro sembra rappresentare un'anomalia di sistema.

Per quanto non rappresenti di per sé il simbolo di un cambiamento sostanziale della casa milanese, è significativo l'allargamento del pubblico. L'ampliamento del bacino di lettori rispecchia gli sviluppi dell'informazione libraria e la progressiva formazione di un marchio, dovuta anche alla maggiore diffusione dei testi, come nel caso del primo best-seller della casa, quel *Siddhartha* che diventerà oggetto di culto di una determinata generazione di lettori degli anni Settanta e viatico di una diffusione dei libri adelphiani ben oltre i ristretti confini raffinati.

Il giro di boa, come vedremo meglio successivamente, è la pubblicazione di un titolo che diventerà emblema del successo, culturale e commerciale, della casa milanese: *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera. Il riconoscimento di valore del testo abbandona ogni remora sulla vendibilità: la qualità non è più un discorso indipendente dalle vendite, queste ultime ne sono invece la necessaria conferma.

Al successo di Kundera si affianca quello della Mitteleuropa che vede nuovamente confrontarsi Calasso e Cases sulla giusta impostazione da dare a quell'immaginario storico-geografico.

Il primo, che riscontra il successo sempre più esteso e variegato degli autori del suo catalogo, ritorna sulla loro essenzialità: «perché li scegliemmo? Per la ragione più naturale perché ci

⁷⁸² L. Mondo, *Libro come avventura*, in «La Stampa», 7 aprile 1976.

⁷⁸³ O. Guerrieri, *Prodigio editoriale*, in «La Stampa», 13 febbraio 1977.

⁷⁸⁴ A. Paolini, *Ecco i venti milionari*, in «Il Corriere della Sera», 13 gennaio 1974.

⁷⁸⁵ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 333.

sembravano essenziali, e ci sembrava anche essenziale presentarli uno accanto all'altro»⁷⁸⁶. Il secondo rivela l'assimilazione della realtà a mito: «la Mitteleuropa è una realtà che è diventata mito e che, come mito, ha perso molti contatti con la realtà»⁷⁸⁷. Nel corso degli anni '80, dunque, due anime adelphiane sembrano ben distinguersi e rivelarsi nelle prese di posizioni dei suoi collaboratori: un riconoscimento su larga scala di una certa qualità editoriale ormai assodata; la possibilità che quel riconoscimento, in passato tutto simbolico, sia calcolabile anche in termini di un successo economico-commerciale.

Mentre l'editoria vive una soglia storica, segnata dal crescente peso di nuove risorse economiche e tecnologiche, la casa milanese mette a frutto quella politica a ciclo lungo che rappresenta l'«héritage symbolique [...] des éditeurs, leur image»⁷⁸⁸, e, adattandosi alle mutate condizioni sociali della lettura, sempre più influenzata dalla forza ipnotizzante dei nuovi media e dalla loro capacità di diffusione capillare dell'informazione, converte il prestigio culturale accumulato nei decenni precedenti in successo commerciale.

Affermandosi come nuovo riferimento della cultura libraria, la casa editrice può ammettere la naturale compresenza di un duplice successo: le vendite non inficiano la qualità editoriale, ma la confermano in un mutato assetto della gerarchia di valori.

Bisogna intrecciare, quindi, i passi adelphiani con il travagliato percorso einaudiano di quegli anni. Con il commissariamento della casa torinese, sono diverse le voci della cultura che si levano a difesa dello storico catalogo o che manifestano un certo nostalgico rammarico per la fine di un'epoca editoriale. Ma nell'ambito di un confronto con Adelphi si iniziano anche a intravedere le prime osservazioni sull'atto "scissionista" di Foà. Mentre alcuni esprimono i propri dubbi sull'effettiva utilità nel salvare il catalogo Einaudi, altri osservano che «ci fu un periodo – il più fecondo nella storia della nostra editoria di questo dopoguerra – in cui nulla di innovativo si faceva in Italia, che non fosse “contro il catalogo Einaudi”» e che «per finalmente pubblicare Nietzsche se ne andò Foà e creò nientemeno l'Adelphi; in fatto di tedeschi, fosse per il “catalogo Einaudi”, saremo fermi al triangolo Mann-Brecht-Lukàcs»⁷⁸⁹.

La fine degli anni '80, che segna il trionfo simbolico-economico di Adelphi e la definitiva chiusura di una stagione di casa Einaudi, fa emergere in modo più esplicito il distacco tra le due politiche editoriali a cui seguirà una chiara posizione dello stesso Calasso nel decennio successivo.

Un importante momento di confronto verrà dalla trattativa intorno alla pubblicazione delle opere di Benedetto Croce. Qui è nell'impostazione editoriale che si individua il distacco.

Finalizzata a una ricostruzione ampia del pensiero e dell'opera del filosofo è il progetto einaudiano, che vuole offrire ai lettori i testi presentati con «prefazioni forti cioè firmate da studiosi come Contini, Dionisotti, Ginzburg»⁷⁹⁰. A questo piano, che non andrà in porto, si sostituirà la nota storica a cura di Giuseppe Galasso dei volumi adelphiani.

Ma l'interesse per l'operazione Croce risiede nella difesa calassiana dell'impostazione Adelphi: «accanto a ogni testo vogliamo dare tutti gli elementi sulla genesi dell'opera, sulla sua fortuna e sulla sua importanza nella biografia dell'autore. Intendiamo offrire, a chi si avvicina a Croce, dei punti d'appoggio, e non una lettura già preordinata. Ogni nuovo lettore, insomma, è invitato a scoprirsi il suo Croce»⁷⁹¹.

Dopo una lunga riflessione sull'ingiustificato desiderio di recuperare Croce in qualità di militante della cultura, Calasso esalta invece i meriti del filosofo per il suo contributo alla lingua italiana. L'approccio di Einaudi appare compromesso dalle condizioni della casa e dalle sue scelte: l'idea

⁷⁸⁶ G. Ceronetti, *Mitteleuropa, dopo il boom, i convegni. Intervengono Calasso e Cases*, in «La Stampa», 20 aprile 1985.

⁷⁸⁷ Ibidem.

⁷⁸⁸ G. Sapiro (ed.), *Translatio*, cit., p. 202.

⁷⁸⁹ V. Riva, *Reliquie dello Struzzo*, in «Il Corriere della Sera», 3 luglio 1988.

⁷⁹⁰ P. Mauri, *E Croce fa le valigie*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1988.

⁷⁹¹ N. Ajello, *La crociata*, in «La Repubblica», 28 dicembre 1988.

organizzativa dei volumi, secondo il direttore editoriale di Adelphi, sembra precludere un accesso reale ai testi più grandi e importanti dell'intellettuale napoletano.

Non la politica, ma l'altezza della sua estetica deve essere rivalutata; non il pensiero in quanto tale, ma il pensiero in relazione alla sua espressione; non lo schematico conformarsi delle idee ma il vivo senso artistico del loro sviluppo.

Dopo i confronti serrati degli anni Settanta con i diversi intellettuali einaudiani, la stagione della svolta si chiude con un altro successo della casa milanese sull'ormai rimodulata immagine, privata per di più del suo fondatore, di quella torinese.

È la porta di accesso a quella definitiva presa di posizione di Calasso rispetto a quel corpo da cui la costola adelphiana si è staccata ma a cui ritiene di non dover pagare nessun debito: sono gli anni Novanta così il ponte verso la visione definitiva non solo dell'autore-editore ma del gruppo di lettori, sempre più ampio, che si va raccogliendo intorno al magnetico marchio adelphiano. La fiducia, o potremmo dire la "fede", di quei lettori nella garanzia qualitativa del marchio consolidato – tra le leggende dei padri fondatori, uno su tutti Bazlen, i "prodigi editoriali" di imprese e riscoperte, anche negli Stati Uniti in quegli anni viene pubblicata l'edizione di Colli e Montinari del Nietzsche, e la diffusione su larga scala, con la presenza costante dei suoi collaboratori e dei libri della casa nelle classifiche dei best-seller, nelle trasmissioni televisive e sui giornali a diffusione nazionale – può coincidere con l'ultimo atto identitario rispetto alla derivazione einaudiana delle origini: il distacco da Einaudi deve diventare esplicito per essere anche identitario.

Gli anni Novanta rappresentano in questo senso il terreno più fertile. La rivendicazione di Calasso, fino ad allora solo accennata mai pronunciata, diventa esplicita: «siamo nati da un impianto che era tutto l'opposto dell'Einaudi. Ho una grande stima per entrambi gli editori ma trovo comico (e anche un po' patetico) rivendicare meriti che non ci sono. Se la tradizione fosse la stessa, mi dice perché Einaudi avrebbe pubblicato Asor Rosa?»⁷⁹².

La rievocazione si colora di una certa simbologia rappresentativa dei due cataloghi: la prima delle operazioni einaudiane a farne le spese è la monumentale iniziativa della *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa, certo la più vicina ed emblematica espressione di una tradizione einaudiana. Un impianto storicistico di immense dimensioni che avrebbe raccolto i contributi di alcuni dei maggiori accademici italiani allo scopo di restituire «una materia che ha rappresentato per lunghi secoli l'asse portante della nostra cultura e uno dei segni caratteristici più notevoli per la costituzione dell'identità nazionale italiana».

Parole che certo stridono con la costruzione di un'immagine adelphiana, fondata sulla *décadence*, l'asistematicità, la dissoluzione nichilistica del concetto di canone attraverso la riscoperta di autori minori o dimenticati e l'accostamento democratico tra figure consacrate e sotterranei ignoti.

Dal rifiuto categorico dello storicismo assunto a connotato caratteristico al pari dello struzzo, l'impianto anti-einaudiano solca poi altri orizzonti basandosi sulla cristallina capacità di rappresentazione semiotica della tradizione: dal magma complesso del passato emergono semplici immagini definite.

Alla *Letteratura italiana* di Asor Rosa segue lo scontro per una "Viola", la collana diretta da Cesare Pavese ed Ernesto de Martino. È uno scontro prolungato con un ex-einaudiano su uno dei testi che più hanno segnato il destino della collezione di studi etnologici e religiosi: *Egitto magico e religioso* di Leo Frobenius.

Di antica ispirazione bazleniana, come abbiamo visto, il volume pubblicato da Boringhieri porta nuovamente Calasso a intervenire sulle origini della casa fondata da Foà: «la linea dell'Adelphi, il "modo di trattare quei temi e quegli autori", "è l'opposto di quello praticato a quei tempi da Einaudi"»⁷⁹³. Ma l'intellettuale adelphiano ci mostra di padroneggiare anche il funzionamento stesso

⁷⁹² M. Baudino, *Adelphi, quanti "antipatizzanti". E Calasso passa al contrattacco*, in «La Stampa», 23 maggio 1992

⁷⁹³ Id., *Editori contro per una Viola*, in «La Stampa», 19 ottobre 1992.

dell'immaginario: «ora l'idea che a distanza di quarant'anni si prenda proprio la collana Viola come base dell'ideologia einaudiana è assurdo»⁷⁹⁴.

All'indomani della pubblicazione della corrispondenza tra i due condirettori della collana, uscita nel 1991 a cura di Piero Angelini, che Calasso dimostra di aver letto, citando alcune lettere riguardanti autori come Mircea Eliade, la ricostruzione del peso della collezione nella storia di Einaudi rivela una contraddizione, dal suo punto di vista, tra realtà e immaginario.

Calasso insiste sull'estraneità di quei testi nel progetto einaudiano: «è una collana magnifica, ma era già fin dall'inizio una specie di corpo estraneo nell'Einaudi. Era rifiutata, osteggiata»⁷⁹⁵.

L'autore-editore denuncia, inoltre, il tentativo paratestuale di riportare autori e opere a una più rassicurante collocazione: «Muscetta e i marxisti einaudiani non ne volevano sapere. Bisognava aggirarli con prefazioni anatema». Da qui fa discendere il rifiuto di ogni forma di filiazione nei confronti dell'editore torinese, bollandola come un'«assurdità».

La “viola” appare più conforme non solo alla linea ideale di Adelphi, sempre più identificata in positivo e non più in negativo rispetto a Einaudi, ma anche alla sua linea editoriale che già con Croce ha mostrato maggiori possibilità di successo: nessuna prefazione “anatema”, solo un quadro, un contesto e un panorama utili al lettore, libero nel suo accesso al testo e in possesso del solo bagaglio culturale personale.

Un'ultima azione resta, infine, a sancire il completamento del distacco e l'inizio di un'identità autonoma: il posizionamento ideologico. Già in passato Foà ha individuato nella refrattarietà rispetto a un'interpretazione politica della cultura un cardine fondamentale della storia di Adelphi. Fino a quel momento, però, l'approccio ideologico sembra un connotato caratteristico di un'intera stagione culturale: non si sofferma, per quanto fosse sottinteso e facilmente intuibile ad alcuni lettori, sul contributo decisivo in questo senso dell'editore torinese.

L'impostazione adelphiana, dunque, è sempre stata apolitica, manifestatamente contraria a ogni accusa di una visione ideologica, ma non si trova una totale sovrapposizione tra lo struzzo e la cultura politicizzata.

Negli anni Novanta, invece, quando ormai già da un decennio l'industria culturale e l'informazione libraria hanno sancito la fine e la sconfitta, sul fronte ampio della grande diffusione, di esperienze editoriali dall'impianto fortemente ideologizzato, mentre il disgelo da Guerra fredda vede affievolirsi il peso delle narrazioni politiche sulla cultura, il ritorno di antiche critiche non solo tiene aperta una discussione che Calasso porta avanti da quando il suo ruolo in casa editrice è diventato sempre più centrale, ma ripresenta quella stessa discussione in un momento in cui Adelphi domina il mercato.

È, in altre parole, un momento propizio alla casa milanese per confermare il successo delle proprie scelte: lo stato del campo è una prova evidente dell'inapplicabilità di un programma politico e la testimonianza viva e immediatamente riconoscibile da parte di un pubblico vasto, variegato, composito e diffuso su scala nazionale, della solidità del progetto adelphiano.

A parti invertite, Adelphi può far valere la propria centralità come prova indiscutibile di successo. Mentre la mitologia einaudiana appare una prerogativa del passato, da studiare come fondo archivistico di una grande stagione culturale incapace, però, di parlare al presente, la mitologia adelphiana è nel pieno della sua vivacità e in un momento di ulteriore consolidamento: aumentano i best-seller in classifica, sia di narrativa italiana sia soprattutto straniera; aumenta anche la permanenza dei suoi libri nelle classifiche; infine, persino la riconoscibilità della grafica ritorna nelle recensioni di quegli anni come caratteristica che vale da sola l'acquisto del libro.

Nello stesso periodo, Calasso vede riemergere i giudizi sulla vera fisionomia della sua casa, discorsi che avrebbero nutrito ulteriormente il suo percorso. Tra questi appare centrale il tentativo di ricalibrare il contesto culturale italiano tra gli anni Cinquanta e Ottanta e liberarsi dell'espressione di dittatura culturale della sinistra, in favore di uno sguardo che ora può reggersi su riferimenti più concreti e pratici: «il termine non mi piace. È vero che la sinistra marxista ha avuto una posizione

⁷⁹⁴ Ibidem.

⁷⁹⁵ Ibidem.

dominante dagli anni Cinquanta agli Ottanta, ma anche perché gli avversari hanno lasciato il campo troppo sgombro. E poi si viveva tranquillamente, nessuno è stato deportato»⁷⁹⁶.

A questo sistema aderisce in modo esplicito una seconda tipologia di materiali: i convegni e gli interventi di ambito scientifico-accademico. Questi ultimi sembrano seguire la stessa parabola narrativa. Ripercorrere la fisionomia di Adelphi coincide con il tratteggio di una storia arricchita da persone ed eventi che diventano figurazione di un'idea della letteratura. Al di là dell'importante vicenda della ricezione critica dell'Opera omnia di Nietzsche, un momento cruciale coincide con la svolta degli anni Ottanta e il convegno dedicato agli intellettuali e agli editori dei due decenni precedenti.

In quell'occasione gli elementi ricorrenti ricalcano chiaramente una narrazione condivisa: la mitologia bazleniana che ricorre con maggiore o minore insistenza a intervalli regolari; la costruzione di un marchio in cui dialogano un'idea di qualità dei testi e un'idea della qualità della loro presentazione al lettore; la corrispondenza tra la casa editrice e una percezione di riscoperta e di ricerca che viene assimilata alle piccole esperienze editoriali prive di grandi capitali economico-finanziari.

Gli interventi accademici denotano una progressiva tendenza a sottolineare il carattere irrazionale del catalogo e i possibili legami politici di una simile impostazione. L'irrazionale di Adelphi che negli anni Novanta viene individuato e criticato da Ernesto Galli della Loggia in *Intervista sulla destra*⁷⁹⁷ trova immediatamente un riscontro politico che si appoggia a una riflessione sulla democrazia. L'aspetto irrazionale è riconducibile a un tentativo di analisi formale del pensiero: lo sforzo di decostruire un mito e restituirlo a una fisionomia riconoscibile in un linguaggio condiviso, che appartenga a una precisa categoria concettuale e culturale. L'applicazione di quel principio negli anni Novanta a un altrettanto riconoscibile spazio ideologico si offre nuovamente a Calasso come spunto per sottolineare la prova reale del suo successo:

Per quanto mi riguarda, la democrazia formale è il più desiderabile sistema politico oggi. E considero una vera iattura (fra le numerose del nostro tempo) che essa incontri tanto gravi ostacoli per attuarsi. Esiste perciò almeno una persona – e cioè io stesso – su cui i libri Adelphi hanno avuto un effetto del tutto opposto a quello ipotizzato da Galli della Loggia. [...] In editoria credo si debbano avere poche regole, ma inflessibili. La prima (almeno per me) è quella di non considerare mai i propri lettori degli sciocchi⁷⁹⁸.

La congiuntura di tempo e discorso, immagine e narrazione appare particolarmente favorevole: l'archetipo rassicurante di Einaudi, confinato nel suo passato mitico, si rivela un'importante sentinella a difesa dei confini della funzione editoriale; la sua sconfitta, consumatasi nel corso degli anni Ottanta, apre il dominio culturale del marchio Adelphi.

I primi anni duemila vedono Calasso impegnato nella rivisitazione della discendenza einaudiana e nella rivendicazione di un'identità tutta adelphiana: non più costola, come nelle prime ricostruzioni delle origini della casa, non più "anti-", come nei tentativi esterni di definire i confini di un progetto Adelphi nel corso degli anni Settanta e Ottanta, ma un'immagine propria, unica e inclassificabile se non nella prospettiva mitica, evocativa e analogica della narrazione mnemonica.

2.e Il caso Nietzsche: dal rifiuto einaudiano al successo internazionale

⁷⁹⁶ M. Baudino, *Calasso scomunicato a destra*, in «La Stampa», 31 agosto 1993.

⁷⁹⁷ E. Galli della Loggia, *Intervista sulla destra*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

⁷⁹⁸ R. Calasso, *Ma i lettori non sono sciocchi*, in «La Stampa», 2 agosto 1994.

Tracciati i confini dei confronti che hanno animato il percorso della casa editrice e hanno contribuito alle traiettorie dei suoi principali consulenti, occorre senz'altro soffermarsi sull'impresa più celebre di Adelphi.

La pubblicazione delle *Opere complete* di Nietzsche sarà qui analizzata non tanto nelle vesti di elemento che ha portato alla separazione da Einaudi e alla nascita della casa milanese, ma soprattutto come evento editoriale europeo che ha dato un grande impulso alla definizione del marchio adelphiano: è in questo secondo orizzonte, non sempre affrontato approfonditamente, che ci concentreremo perché è ad esso che Calasso si richiama quando sostiene nelle sue memorie che «Nietzsche era quasi una giusta ovvietà»⁷⁹⁹.

Fondamentale premessa al caso Nietzsche è il pregresso orizzonte degli studi sul filosofo tedesco. Non ci proponiamo di sovvertire l'indagine che è stata ampiamente condotta su una questione editoriale che partecipa in pieno al momento di passaggio dello scettro simbolico da Einaudi ad Adelphi. L'obiettivo di questa sezione consiste, invece, nel comprendere, non le ragioni – effettivamente scontate – ma le modalità del suo recupero nel racconto di Calasso. In altre parole, nell'ineluttabilità dell'accenno a Nietzsche cercheremo di scorgere ancora una volta il canale di definizione di una traiettoria di autore-editore.

2.e.1 Dal rifiuto einaudiano alla coedizione Adelphi-Gallimard

Gli albori della vicenda nietzschiana sono stati indagati ampiamente e da diverse angolature⁸⁰⁰. A seconda delle circostanze e delle finalità degli studi si è posto un maggiore o minore accento su alcuni aspetti dell'edizione. Quello che appare, ciononostante, comune a tutte le analisi è la necessità di tracciare una linea e suddividere due macro-aree di interesse: una dedicata a identificare il gioco di posizioni intellettuali di diverse case editrici e diversi mediatori culturali del periodo; l'altra di impronta eminentemente editoriale in cui confluiscono questioni preparatorie e organizzative, aspetti economico-pratici e varie diramazioni del progetto.

Nella prima area un posto di rilievo assume il passaggio di Colli e Foà da Einaudi alla neonata Adelphi. Un passaggio i cui motivi risalgono a un periodo di alcuni anni precedente alla fondazione della casa milanese.

Giuliano Campioni rimanda l'interesse di Colli per Nietzsche a un periodo lucchese, dove si inizia a formare il primo gruppo di collaboratori alla futura edizione, e segue, poi, il progressivo viaggio di Montinari dalla città toscana a Weimar. Banfi e Mangoni restringono un po' il campo, ricercando nell'ascesa di Colli all'interno del collettivo einaudiano più concreti riferimenti alla proposta editoriale. Si può, ciononostante, facilmente concordare sul peso che la formazione e le traiettorie dei due curatori hanno avuto sulla formulazione del piano Nietzsche.

Nato nel 1917 da genitori facoltosi – la madre figlia del proprietario di un Hotel torinese mentre il padre occupa fin da giovane una posizione di rilievo nel quotidiano «La Stampa» – Colli si forma al

⁷⁹⁹ Ibidem.

⁸⁰⁰ Si riportano qui solo alcuni dei maggiori studi sulle vicende editoriali intorno alla pubblicazione delle *Opere complete* di Friedrich Nietzsche: G. Campioni, *Leggere Nietzsche, Alle origini dell'edizione critica Colli-Montinari*, ETS, Pisa, 1992; Id., «La passione rabbiosa per la verità»: lettere a Giorgio Colli, in «Belfagor», vol. 42, n. 3, 1987, pp. 313-334; A. Banfi, *Nietzsche, Colli, Foà: l'azzardo di un'edizione critica e di una nuova casa editrice*, in P. Soddu (a cura di), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Olschki, Firenze, 2015; accenni consistenti alla questione nietzschiana si ritrovano anche in L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 756-766; e in S. Guerriero, *Adelphi al paragone*, cit., p. 348; altri riferimenti utili, per quanto frammentari, a ricostruire lo sviluppo dell'edizione sono gli scritti dei due curatori, in particolare G. Colli, *La ragione errabonda*, Adelphi, Milano, 1982; Id., *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1969; Id., *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1980; M. Montinari, *Su Nietzsche*, Editori Riuniti, Roma, 1981.

liceo D'Azeglio di Torino, dove avrà come insegnante Leone Ginzburg⁸⁰¹. Nonostante la laurea in giurisprudenza, ottenuta nel 1939, ha fin da subito manifestato un certo interesse per gli studi filosofici e a cavallo tra gli anni '30 e '40 entra in contatto con casa Einaudi con un primo tentativo di proporre la sua tesi proprio per il tramite di Ginzburg⁸⁰².

Fin da quel primo contatto si possono individuare i semi di un diverso approccio alla filosofia nietzschiana: mentre lo studio di Colli rivaluta la filosofia presocratica traendo spunti dalle indagini su Nietzsche, il consulente einaudiano osserva come il lavoro colliano «si riallacci a tradizioni di cultura assai diverse del nostro storicismo, per esempio a certe correnti tedesche degli ultimi anni, in cui l'esaltazione del 'pensiero' nietzschiano è stata il preludio di atteggiamenti mentali prettamente antistoricistici»⁸⁰³. Un primo consistente spartiacque tra due visioni, che non mancherà di tornare a più riprese, pur dispiegandosi senza un'eccessiva nettezza di confini.

Montinari, dal canto suo, nato circa una decina di anni dopo Colli, al liceo si è formato sull'insegnamento di quest'ultimo, entrando poi alla Normale di Pisa dove si è, invece, arricchito dello scambio proficuo con Giorgio Pasquali e Delio Cantimori. È in Cantimori in particolare che Montinari riconosce il suo maestro e da cui ricava una maggiore propensione alle indagini storiche più che filosofiche⁸⁰⁴. La dichiarata adesione «allo studio della storia»⁸⁰⁵ viene a coincidere, sempre su ispirazione cantimoriana, con una più ampia partecipazione alla militanza politica, che si declina nel pensiero marxista e in un attivo sostegno al PCI.

Colli, dunque, insegna in un liceo di Lucca, quando entra all'Einaudi, ma il suo percorso non tarda a indirizzarsi verso la carriera accademica quando nel 1948 gli viene conferito l'incarico per l'insegnamento di Storia della filosofia antica all'Università di Pisa⁸⁰⁶. Nell'arco di tempo che precede il suo ingresso all'università, il filosofo sviluppa però un maggiore interesse per le possibilità concessegli dall'editoria.

Dopo il primo tentativo non andato a buon fine di pubblicare la sua tesi, Einaudi gli affida la traduzione di alcune opere. Escono, tradotte da Colli, tra il 1947 e il 1953: *Platone. La lotta dello spirito per la potenza* di Kurt Hildebrandt, *Da Hegel a Nietzsche* di Karl Löwith e *Storia della filosofia moderna* di Ernst Cassirer. A queste traduzioni si aggiunge una delle principali imprese colliane per la casa editrice torinese: la curatela e la traduzione dell'*Organon* di Aristotele. Propostagli da Balbo nel 1949, il testo verrà completato da Colli nel 1953 e pubblicato nel 1955 ricevendo i complimenti di tutta la redazione che riconosce il grande valore dell'opera.

Alle traduzioni si affianca presto un'intensa attività di consulenza favorita dal «contrasto di fondo tra Bobbio e Balbo» nel settore filosofico delle pubblicazioni einaudiane e di conseguenza dello «stato di paralisi al quale la programmazione della Biblioteca di cultura filosofica e di riflesso i Classici della filosofia erano giunti»⁸⁰⁷. Si può registrare, quindi, l'ascesa di Colli nella considerazione della casa torinese dove occupa ormai una posizione di grande rilievo: riesce, infatti, «ad allargare gli spazi di sua competenza»⁸⁰⁸ diventando, nel 1952, condirettore proprio con Balbo e Bobbio, dei «Classici della filosofia» nonché consulente di spicco della «Biblioteca di cultura filosofica». Una posizione, quella colliana, tutt'altro che marginale nel collettivo einaudiano. Dal suo privilegiato punto di vista da poco conquistato, Colli dà avvio alle prime proposte per la pubblicazione delle opere di Nietzsche. Sembrano fin da subito chiare le ragioni di fondo del suo progetto: la presenza massiccia di materiali

⁸⁰¹ *Biografia di Giorgio Colli*, in Archivio Giorgio Colli, <http://www.giorgiocolli.it/it/biografia/biografia> (ultima consultazione 19/05/2022).

⁸⁰² Cfr. A. Banfi, *L'azzardo di un'edizione critica e di una nuova casa editrice*, cit., pp. 275-276.

⁸⁰³ Lettera di Leone Ginzburg a Giorgio Colli, 13 agosto 1939, in Ivi, p. 276.

⁸⁰⁴ Cfr. G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 27.

⁸⁰⁵ Ivi, p. 28.

⁸⁰⁶ Cfr. *Biografia di Giorgio Colli*, in Archivio Giorgio Colli, <http://www.giorgiocolli.it/it/biografia/biografia> (ultima consultazione 19/05/2022).

⁸⁰⁷ L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 756.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 759.

inediti, fa sì che i testi del filosofo tedesco siano stati fino ad allora travisati e abbiano in questo modo alimentato delle interpretazioni strumentali spesso avallate dalla sorella di Nietzsche e dallo stesso *Nietzsche-Archiv*. Simili circostanze giustificano le ragioni filosofiche e filologiche che guidano l'interesse di Colli per il filosofo tedesco: per il consulente einaudiano, certo «perfettamente consapevole delle gravi pecche filologiche nella pubblicazione dei postumi perpetrate» dall'archivio, Nietzsche «è una delle chiavi fondamentali [...] per la comprensione della crisi della filosofia»⁸⁰⁹. Una prima organica proposta di un insieme di opere si può far risalire al '49-'50. Nella riunione editoriale dell'11 ottobre 1950, infatti, si legge a margine:

Giorgio Colli ha proposto la pubblicazione delle opere postume di Nietzsche. Poiché non si può pensare alla pubblicazione integrale delle “postume” che constano di otto volumi, si pensa di fare una scelta dei primi due volumi che BOBBIO ritiene siano i più importanti. Si prega BOBBIO di preparare per la prossima riunione un pezzo illustrativo dell'opera in modo da poter prendere una decisione⁸¹⁰.

Le due aree di indagine che abbiamo individuato appaiono subito inscindibili: le posizioni intellettuali degli einaudiani verso Nietzsche si intersecano a valutazioni prettamente editoriali che già identificano la complessità dell'impresa. L'impegno necessario alla pubblicazione di opere postume in otto volumi si rivela subito eccessivo per le risorse della casa editrice allora disponibili. Già in questo primo tentativo si avverte una propensione a ridimensionare un disegno monumentale che mira a una rivalutazione integrale dell'opera nietzschiana. La via per la pubblicazione di quest'ultima deve passare, secondo le prospettive degli einaudiani, da una selezione massiccia degli scritti.

L'intreccio tra ragioni intellettuali ed editoriali torna in tutta la sua evidenza al momento dell'effettiva relazione di Balbo sulla proposta colliana. In questo secondo passaggio si avverte anche la polarizzazione nel collettivo einaudiano tra le posizioni della redazione torinese e quelle della redazione romana. Sono Cantimori, Giolitti e Muscetta a chiedere maggiori chiarimenti sulla reale necessità di pubblicare degli scritti giovanili di Nietzsche⁸¹¹.

Neanche una prefazione chiarificatrice e giustificatoria, che pure è una strategia editoriale ampiamente adottata da casa Einaudi quando si tratta di proporre autori non proprio in linea con la posizione politica dei suoi esponenti, come accade per esempio per la collana viola, può ammettere a livello intellettuale un impegno tanto ampio per le opere nietzschiane.

Nonostante il veto dei tre consulenti romani, la visione di massima della casa editrice non sembra negativa e non si avverte una totale chiusura verso la proposta di una ridotta selezione dei testi del filosofo tedesco. Ritornando infatti sulla relazione di Balbo in una riunione successiva, «il Consiglio osserva che dal verbale non risulta siano stati portati argomenti sfavorevoli alla pubblicazione di una scelta degli scritti giovanili di Nietzsche e neppure che sia stato commentato l'appunto che BOBBIO aveva consegnato a Balbo in merito a questa pubblicazione»⁸¹². Proprio dall'appunto di Bobbio si identifica come possibile soluzione quella di ridimensionare la proposta degli otto volumi postumi, irrealizzabile per «ovvie ragioni», e di scegliere dai due volumi più importanti «le opere [...] significative e meno frammentarie in modo da formare un solo volume di 400 o 500 pagine»⁸¹³. I suggerimenti dell'allora direttore della “Biblioteca filosofica” non vengono però accettati da Colli che rimane fermo nella sua idea di «fare le opere giovanili integrali e non una antologia»⁸¹⁴.

⁸⁰⁹ A. Banfi, *L'azzardo di un'edizione critica e di una nuova casa editrice*, cit., p. 278.

⁸¹⁰ Riunione editoriale dell'11 ottobre 1950 in T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, cit., p. 174.

⁸¹¹ Ivi, p. 177.

⁸¹² Ivi, p. 180.

⁸¹³ Appunto non datato di Bobbio riportato in Ivi, pp. 182-183.

⁸¹⁴ Ivi, p. 184.

Si viene progressivamente allargando il divario in entrambi i domini, intellettuale ed editoriale, tra la proposta colliana e una sua effettiva realizzabilità presso l'editore torinese, al punto da ritenere, già nella riunione del 31 ottobre 1950, la questione archiviata e il 5 novembre successivo si decide di lasciar cadere del tutto il progetto.

Sono gli albori di una polarizzazione, intellettual-editoriale, che verrà concretizzandosi in effettivo scontro alcuni anni dopo, quando però le circostanze appaiono profondamente mutate. Nel '54 Nietzsche riaffiora nelle discussioni degli einaudiani attraverso il filtro di Lukács di cui si decide di pubblicare *Die Zerstörung der Vernunft, La distruzione della ragione* che uscirà, significativamente e manifestando il distacco tra il laboratorio Einaudi e la proposta colliana, nel 1959.

Sempre nel '54 Cantimori non manca di allertare i suoi corrispondenti in casa editrice sulle posizioni dei «lucchesi», a lui ben note, essendo stato il maestro di alcuni di loro come Montinari e Pasquanelli, di cui loda le competenze in fatto di traduzione e filologia «ma per il resto, Dio ne guardi»⁸¹⁵. Il redattore romano si conferma fin da subito uno dei principali esponenti di quella linea che già all'inizio degli anni '50 ha mostrato le sue remore verso un disegno complessivo dei postumi nietzschiani.

Il progetto di una rivalutazione di Nietzsche sembra, però, riaffiorare nel '56 in un periodo critico a livello economico e politico per casa Einaudi: non solo le difficoltà finanziarie portano alla cessione di una parte di catalogo, particolarmente cara all'editore, che confluirà nella futura Boringhieri, ma la questione ungherese smuove allo stesso tempo il rapporto della casa torinese con il PCI.

Nel '57, inoltre, la posizione di Colli appare ormai di assoluto rilievo sia in casa Einaudi sia in casa Boringhieri. Mentre quest'ultima gli affida la direzione individuale di una delle collane di maggior prestigio della casa, l'"Enciclopedia di autori classici", Einaudi scrive al filosofo fiorentino, l'8 novembre del '57, le nuove basi su cui sarebbe stata impostata la collaborazione futura⁸¹⁶.

Probabilmente incoraggiato dalla sua posizione privilegiata, Colli riprende i suoi tentativi volti a introdurre nella cultura italiana una nuova lettura di Nietzsche. Quando per i tipi di Boringhieri esce come primo numero della sua collana, e dunque programmatico in un certo senso, *Schopenhauer come educatore*, quando Foà, ormai segretario all'Einaudi, lo informa della possibilità di far uscire nel 1958 «oltre ai *Presocratici* e allo Spinoza anche il [...] Nietzsche (in autunno), soprattutto per rialzare il tono di vendita della collana», Colli torna a sottoporre all'amico l'idea di una pubblicazione integrale dei postumi. Le ragioni della riproposta riecheggiano i motivi che hanno portato il filosofo a rifiutare la selezione a cui lo ha invitato Bobbio all'inizio del decennio:

A tutt'oggi, manca un'edizione critica completa delle opere di Nietzsche. E manca non solo nel senso di un'edizione filologicamente rigorosa, ma in un senso assai più sostanziale, in quanto è lecito supporre che il Nietzsche a noi noto – postumo o no – abbia presentato poco più della metà del materiale manoscritto originale. Dell'entità del materiale inedito non si può tuttavia dare una notizia precisa, in quanto i manoscritti si trovano nel "Nietzsche-Archiv", a Weimar, e dopo la guerra nessuno ha potuto studiarli⁸¹⁷.

Ritorna, dunque, il motivo fondamentale della necessità di pubblicare i postumi nietzschiani secondo Colli: cercare di instaurare un testo filologicamente accurato e affidabile per confutare una precedente superficiale lettura che anche le operazioni filologiche più lodevoli non sono riuscite a ricalibrare. Per quanto in quell'appunto emergano ancora la sensibilità editoriale del filosofo, le sue considerazioni in termini economici dell'operazione e le ragioni di carattere prettamente ideologico, Foà gli risponderà con una lettera che sembra chiudere definitivamente ogni spiraglio alla realizzabilità del progetto colliano:

⁸¹⁵ Cfr. T. Munari, *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi. 1953-1963*, cit., p. 136.

⁸¹⁶ Cfr. Lettera di Giulio Einaudi a Giorgio Colli, 8 novembre 1957, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Einaudi editore, b. 28 fasc. 058.

⁸¹⁷ Lettera di Giorgio Colli a Luciano Foà, 3 luglio 1958 riportata in A. Banfi, *L'azzardo di un'edizione critica*, cit., p. 280.

ti scrivo per Nietzsche. Il progetto massimo è caduto. È stato giudicato da Einaudi troppo ambizioso e tale da spostare troppo pesantemente il baricentro della nostra attività più strettamente culturale. È stata invece decisa, con tutti i crismi del Consiglio editoriale, l'edizione in tre o quattro volumi dei "Millenni" dell'opera completa di Nietzsche quale risulta dalle edizioni più attendibili finora uscite in Germania. Un corredo di note non eccessivo e brevi introduzioni. Tu dovresti fin d'ora pensare agli eventuali traduttori in modo che si possa avere tutto quanto in casa entro press'a poco tre anni⁸¹⁸.

Il duplice motivo culturale ed editoriale frena il progetto "massimo", mentre nuove strade che coniughino posizione intellettuale e fattibilità pratica sembrano ammettere delle alternative per la sua realizzazione.

Presentato come classico, ben distribuito tra gli altri autori dei "Millenni", Nietzsche non può spostare eccessivamente l'asse portante del catalogo e, allo stesso tempo, può anche rivalutarne le sorti commerciali. Le difficoltà di un progetto organico in una collana a sé stante sono completamente invertite, diventando possibili successi di vendite, al mutare della tipologia di presentazione dell'autore al pubblico. Elemento che si farà ancora più evidente quando neanche i "Millenni" si riveleranno agli occhi di Einaudi la veste più adeguata al filosofo tedesco. A distanza di qualche mese, nel novembre del 1958, Foà torna sulla questione spiegando all'amico il cambio di strategia dell'editore:

Einaudi [...] ritiene che sia un peccato non potenziare i "Classici della filosofia" con dei volumi di buona vendita come sarebbero le "Opere complete" di Nietzsche. Gli effetti di un successo si ripercuoterebbero anche sulle altre opere della Collana. Inoltre per Nietzsche, che è sempre stato tenuto al margine, in Italia, dai filosofi di professione, sarebbe estremamente significativo fare un'edizione finalmente seria in una collana come i "Classici"⁸¹⁹.

Nietzsche, da progetto troppo ambizioso per le risorse della casa editrice, diventa così un mezzo per risollevare le sorti commerciali di una collana. Il nuovo spostamento della possibile destinazione del filosofo appare ormai come l'ultimo atto di una lunga gestazione, che, per volgere definitivamente al termine, deve accettare le mutate condizioni di pubblicazione.

Foà avverte tutto il senso della tempestività di una simile iniziativa e cerca di convincere Colli a non rimandare il progetto con ulteriori obiezioni o con insistenze sul piano originario dei postumi inediti:

detto questo, non vorrei che tu rivagheggiassi l'idea di fare l'edizione con gli inediti di Weimar: non ne verremmo più a capo. Invece, per poter uscire con l'edizione completa, d'un colpo solo, alla fine del '61, sarebbe una grande cosa. Vedi di metterti subito al lavoro e di comunicarmi presto a chi vanno fatti i contratti per le diverse opere⁸²⁰.

Incoraggiato nuovamente dall'apertura einaudiana verso una possibile operazione Nietzsche, Colli cerca e trova il modo, con il supporto di Cases e dell'editore, di programmare un «viaggio esplorativo a Weimar dove sono ancora conservati i manoscritti»⁸²¹.

Nell'aprile del '61 Montinari arriva finalmente nella città tedesca. A quel punto, però, il progetto sembra entrare in una nuova fase di difficoltà. Foà abbandona casa Einaudi tra luglio e agosto del 1961 e, comunicandolo a Colli, manifesta tutte le sue perplessità di fronte a una possibile ripresa del

⁸¹⁸ Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 17 luglio 1958, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Einaudi editore, b. 28 fasc. 058.

⁸¹⁹ Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 10 novembre 1958, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Einaudi editore, b. 28 fasc. 058.

⁸²⁰ Ibidem.

⁸²¹ A. Banfi, *L'azzardo di un'edizione critica*, cit., p. 281.

filosofo tedesco da parte dell'editore torinese, suggerendo allo stesso tempo di iniziare a sondare delle alternative: «per il Nietzsche tedesco c'è molta freddezza, anche e – non soltanto – perché rappresenterebbe un investimento troppo pesante per la Einaudi. Fosse in te penserei a qualche altra soluzione. Ma anche di questo, se vuoi, potremmo parlare a Torino»⁸²².

Nella lettera si assiste alla lacerazione di Foà dalla Einaudi e all'importante invito da parte del futuro fondatore di Adelphi a Colli a immaginare strade diverse per l'edizione critica. La promessa di riparlare fa intravedere gli albori di quella che sarà la grande impresa adelphiana.

La centralità di un simile passaggio è confermata da una lettera di poco successiva di Colli a Montinari dove si intuiscono il cambio di prospettiva rispetto al progetto einaudiano e i primi tentativi di una coedizione internazionale di una casa editrice italiana, ancora inesistente ma a guida Foà, e di case editrici europee, prima di tutto tedesche.

Colli spiega al suo allievo di aver parlato a lungo con Foà su «vari progetti» tra cui quello nietzschiano ricopre un ruolo di primo piano:

a quest'ora [Foà] dovrebbe già aver scritto a Rowohlt. [...] pensiamo quest'autunno si saprà concretare qualcosa. Da quello che mi ha detto mi sembra che d'ora in poi ci sia ben poco da sperare riguardo ad Einaudi (te ne parlerò a voce), meno ancora di quanto pensavo già prima. [...] Penso ora che bisogna far maturare molto rapidamente il progetto del Nietzsche tedesco, e che bisogna organizzare molto presto l'inizio di questo lavoro⁸²³.

Di lì a poco Montinari tornerà in Italia e nel periodo prima della sua ripartenza per Weimar si imposteranno le basi per i futuri accordi sull'edizione. Abbandonata ogni speranza per un'edizione Einaudi, il punto di riferimento è ormai Foà, che si avvia ad essere editore in proprio, e a cui Colli invia il 17 novembre del 1961 un resoconto particolareggiato del progetto da proporre a editori stranieri per una coedizione:

ho aspettato a mandarti questa lettera, perché volevo avere tutti i dati per fare un preventivo. Ora ti scrivo quindi, su una base solida, tutte le cifre, modificando un po' gli appunti che ti avevo dato prima. [...] L'edizione è dunque prevista in otto volumi, per un totale approssimativo di almeno 8000 pagine di 2400 spazi. La media di ogni volume è così di 1000 pagine [...] ma potranno esserci oscillazioni da 900 a 1100. Il prezzo di ogni volume sarà però uguale. Il primo volume sarà preceduto da un'introduzione, e ogni volume sarà fornito, in fondo, di 20-40pp di critica testuale. [...] Alla consegna di ciascuno degli otto volumi, l'editore tedesco dovrà pagare in una sola volta l'importo convenuto, in base alla tiratura e al prezzo stabilito per ogni copia [...] è [...] bene che tu comunichi tutte queste cifre in marchi, dati i prezzi molto bassi col crescere della tiratura, Rowohlt potrebbe essere invogliato a fare lui stesso anche l'edizione maggiore. Inoltre bisogna stabilire come condizione il versamento all'atto del contratto di una somma iniziale da fissare, al di fuori delle altre clausole finanziarie⁸²⁴.

La lunga lettera con il dettagliato preventivo da proporre agli editori tedeschi e francesi dimostra lo stato di avanzamento del piano di Colli. Nel novembre del '61 quest'ultimo non solo ha ben chiara la necessità di un'operazione molto più vasta rispetto a quella di una semplice traduzione di testi già editi, ma ha delineato le problematiche editoriali relative alla sua realizzazione, indicando possibili soluzioni e strategie operative per portare avanti la coedizione.

⁸²² Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 6 luglio 1961, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Luciano Foà, b. 29 fasc. 063.

⁸²³ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

⁸²⁴ Lettera di Giorgio Colli a Luciano Foà, 17 novembre 1961, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, cartella 2, fasc. 12.

La proposta che Foà invia a Ledi Rowolht con il disegno colliano non viene però accettata dall'editore tedesco, poco incline al pagamento immediato delle somme pattuite alla consegna di ogni volume. Contemporaneamente al tentativo con Rowolht si dà avvio alle trattative con Gallimard, dove il referente principale è uno dei massimi esperti francesi di Nietzsche: Dionys Mascolo.

Mentre si apre un nuovo fronte per la realizzazione del progetto, Montinari torna a Weimar. Colli gli scrive per aggiornarlo sull'evoluzione del rapporto tra Foà, fondatore ormai della neonata Adelphi, e Gallimard. Le notizie non sono particolarmente confortanti ma lasciano trasparire l'idea che, nonostante la lentezza, le due case si stiano avvicinando al raggiungimento di un accordo: «oggi ritorna Luciano a Firenze, e sarà di sicuro impegnato in trattative. Ma sicuro per il Nietzsche non c'è assolutamente nulla di nuovo. Ma in questi giorni telefoneremo a Parigi per sentire le reazioni di Gallimard»⁸²⁵. I colloqui telefonici con l'editore francese sembrano sortire buoni esiti al punto che solo dieci giorni dopo Colli si può dichiarare «sicuramente ottimista»: «penso davvero che lo faremo»⁸²⁶. È un periodo cruciale e l'accordo per la coedizione, il 3 maggio, appare davvero vicino:

in questo momento io sono quasi sicuro di poter concludere a breve [...] un accordo per l'edizione. Anzitutto la nostra posizione si è molto rafforzata sia per il fatto che sinora nessuno è venuto a Weimar (e quindi ormai abbiamo un vantaggio considerevole), sia per l'acquisto di Podach, che è pur sempre un tedesco e un noto studioso di Nietzsche. Aggiungi che un ultimo telegramma da Parigi, di una settimana fa, diceva che ormai la questione era ristretta a uno studio giuridico che indicasse quale delle due soluzioni discusse con Mascolo (italo-francese, e italo-francese-tedesca con un peso finanziario più o meno forte a carico dell'editore tedesco) fosse quella preferibile. Infine, anche se dovessimo optare per una soluzione italo-francese-tedesca e si stentasse a trovare l'editore tedesco, ho delle nuove idee per affrettare i tempi⁸²⁷.

Si può leggere qui tra le righe uno dei principali motivi delle remore di Gallimard a concludere l'accordo. L'accesso ai materiali dell'archivio, infatti, non è ovviamente limitato ai soli due studiosi italiani, ma a discrezione dei responsabili dell'istituto di Weimar, e soprattutto la sua pubblicazione può essere concessa, sempre a discrezione dell'archivio, a chi ne fa domanda.

Nelle circostanze che si sono venute a creare però, la posizione di Colli e Montinari è di assoluto vantaggio, dal momento che hanno iniziato lo studio, la decifrazione e la collazione dei materiali ormai da circa un anno. Inoltre, la possibilità di una collaborazione di un ricercatore tedesco come Podach, di cui i due filologi hanno discusso in precedenza, aumenta la loro credibilità agli occhi degli editori. L'accordo sembra ormai limitato a una questione giuridico-burocratica.

Nonostante l'atteggiamento ottimista di Colli, però, le trattative sembrano rallentare. Ancora una volta il peso delle ragioni editoriali supera quello delle considerazioni culturali. Sebbene la presenza di Mascolo presso Gallimard metta in buona luce tutta l'operazione agli occhi dell'editore francese, quest'ultimo non rinuncia a una clausola di garanzia e reclama l'esclusività sulla pubblicazione dei testi.

La richiesta mette a rischio l'intera operazione, come dimostra una fondamentale lettera di Foà a Mascolo del 3 agosto 1962:

⁸²⁵ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 18 aprile 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

⁸²⁶ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 aprile 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

⁸²⁷ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 3 maggio 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

c'est vraiment incroyable qu'après deux ou trois mois que le "service juridique" de la Maison étudiait la question, Claude pouvait encore entretenir l'illusion qu'un archive publique puisse donner une exclusivité de publication pour des papiers qui y sont conservés. Je t'avoue qu'autant moi que Colli nous avons été tentés, après cette façon tout à fait désobligeante de se comporter de Claude, de rompre les pourparlers et de proposer un accord à un autre éditeur français plus raisonnable et plus courtois qu'il ne soit Claude. Mais nous n'avons pas voulu faire ça pendant que tu étais absent, en sachant combien tu tenais à cette édition et aussi en espérant que, après ton retour à Paris, tu puisses faire quelque chose pour reconduire Claude à la raison⁸²⁸.

La clausola di esclusività sulla pubblicazione è inaccettabile per Foà e Colli che insistono nel concludere l'operazione al più presto, tanto da pensare già, in caso di esito negativo, a un nuovo partner francese, come scrive il fondatore di Adelphi all'amico pochi giorni dopo: «non rimane che attendere la risposta di Gallimard e poi, se questa è negativa, riesaminare la situazione insieme e trovare a tutti i costi una rapida soluzione»⁸²⁹.

Ma un cambio di strategia non si rivelerà necessario. Colli comunicherà prontamente a Montinari il 20 agosto che Gallimard si è, infine, deciso e il 9 agosto ha firmato il contratto:

la clausola infame era sparita, non solo, ma anche altre piccole modifiche, rispetto al progetto precedente sembrava quasi più favorevole. Ad esempio, la condizione che Podach prendesse parte all'edizione è sparita. L'unica aggiunta notevole è che l'edizione francese deve precedere quella tedesca, ma non mi sembra che ci siano ragioni valide per opporvisi. Ti raccomando la riservatezza in pubblico riguardo al contenuto del contratto⁸³⁰.

Gli indugi editoriali vengono meno. Dal progetto troppo oneroso per Einaudi, alle trattative inconcludenti con Rowohlt fino alle condizioni poco realistiche di Gallimard, passando per le lunghe ricerche di Montinari e i tentativi di Colli e Foà con diverse case editrici europee e statunitensi, si arriva, infine, alla fondazione di una casa editrice nata proprio sulla base delle opere nietzschiane, Adelphi, e si approda, allo stesso tempo, a una coedizione integrale dei testi del filosofo alla luce di un materiale inedito che dimostra di avere tutte le caratteristiche per sovvertire l'interpretazione del pensiero di Nietzsche fino ad allora più diffusa.

Alle questioni editoriali si vengono così nuovamente ad affiancare, con un peso specifico rinnovato e rafforzato, aspetti filologici e considerazioni di carattere culturale.

2.e.2 Un cambio di prospettiva: le reazioni all'edizione Colli-Montinari e l'accordo de Gruyter

Se le trattative con Gallimard riescono comunque a concludersi in un tempo relativamente breve, molto più complessa e lunga appare la ricerca di un editore tedesco. È un momento particolarmente complicato per la neonata Adelphi che non sarà solo impegnata nella difficile impresa di trovare una casa tedesca interessata alla coedizione, ma dovrà, a differenza del partner francese ed essendo all'inizio della propria attività, avviare le sue pubblicazioni e sarà pertanto costretta a cercare in pochi anni diversi finanziatori.

⁸²⁸ Luciano Foà a Dionys Mascolo, 3 août 1962, Fonds Dionys Mascolo, Dossier "Projet d'une revue internationale intitulée Le Cours des choses", IMEC, Abbey d'Ardenne.

⁸²⁹ Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 13 agosto 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Luciano Foà, b. 29, fasc. 063.

⁸³⁰ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 20 agosto 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

In questo quadro Foà avvia alla fiera di Francoforte del '62 le «trattative con due editori tedeschi»⁸³¹. Si tratta delle case editrici Eidos e Beck che, tuttavia, non sembrano suscitare grande entusiasmo né in Montinari né in Colli. Quest'ultimo si dichiara un po' perplesso, soprattutto su Beck, che non è una casa molto gradita ai responsabili dell'archivio di Weimar. Montinari è ancora più duro nell'esprimere la sua contrarietà: «io ti dirò [...] che sono molto sfavorevole a trattative con Beck. Non se ne deve fare nulla secondo me, se non vogliamo che tutto vada a monte. Quella casa editrice è legata al culto nazista di N. – *per sempre*»⁸³².

L'ipotesi Beck decade, quindi, quasi immediatamente. Me al tramontare delle trattative corrisponde un periodo delicato anche nel rapporto tra Foà e Colli, legato a stretto giro con le difficoltà economiche dei primi anni adelphiani e con le complesse circostanze dei progetti colliani nel loro insieme. Anche l'Enciclopedia di Colli per Boringhieri, infatti, vive, in quello stesso periodo, un momento di scarsa fortuna in termini di vendite che risulterà poi nella definitiva chiusura.

Alla tensione segue tuttavia un periodo di disgelo nei rapporti tra il filosofo e Foà che deve, ciononostante, continuare a gestire le incerte sorti di Adelphi, come scriverà Colli a Montinari, spiegando come l'editore non riesca a pubblicare neanche i libri che ha in programma.

Un miglioramento si avverte alla fine del 1963 quando escono i primi volumi adelphiani e anche l'Enciclopedia di Boringhieri sembra ritrovare linfa vitale. Ma la ripresa è solo apparente. Il 1964 vede, infatti, riemergere le difficoltà nella ricerca di un editore tedesco a cui si affiancano le ancora complicate circostanze finanziarie di Adelphi.

Il tentativo con l'editore Kröner non va in porto, come già è successo per Beck, in virtù di una certa diffidenza dell'archivio verso la politica della casa editrice. Colli propone come alternativa Kohlhammer, verso cui sembra nutrire grandi aspettative dal momento che si dichiara disposto a «cedere per quanto è possibile»⁸³³ ad alcune delle sue richieste di partenza.

Ma il 1964 è anche l'anno in cui maggiormente sembra a rischio la tenuta di Adelphi. Colli riesce a tracciarne un quadro sintetico ma significativo a Montinari a cui scrive che la situazione di Foà è tanto complessa da costringerlo a chiedere di ritardare l'uscita del primo Nietzsche a settembre e far uscire, quindi, in quell'anno un solo volume. Nello stesso lasso di tempo, Olivetti ritira il suo appoggio alla casa editrice e Foà è costretto a cercare nuovi finanziatori.

Circostanze che non si rivelano favorevoli neanche agli accordi con Kohlhammer che rifiuta la proposta di coedizione, a causa delle richieste di un integrale pagamento anticipato che è uno dei punti fermi del preventivo di Colli. A una simile obiezione Foà ha tentato di trovare un accordo con più concessioni sui pagamenti, che propone di dilazionare in diversi momenti, ma le trattative non hanno trovato alcuno sbocco.

La ricerca di un editore tedesco a quel punto è tanto ardua da portare Colli a proporre di sondare le possibilità di un contatto con Kröner, nonostante le eventuali e probabili remore da parte dell'archivio. La risposta di Montinari fa emergere l'importanza non solo della ricerca di un'edizione filologicamente attendibile ma anche l'esigenza di collocarla in un adeguato spazio editoriale, elementi entrambi necessari al raggiungimento di una nuova e più affidabile interpretazione nietzschiana.

Da un lato, infatti, Montinari sottolinea che presso la casa editrice Kröner «non vogliono a nessun costo abbandonare Bäumlér, almeno per quanto riguarda l'edito, per il quale accetterebbero solo

⁸³¹ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 25 settembre 1962, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

⁸³² Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 23 ottobre 1962, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 273.

⁸³³ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 18 marzo 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

apparato e varianti»⁸³⁴. Dall'altro, il filologo osserva come il piccolo editore tedesco sia ancora «più pidocchios[o] e avar[o] di Kohlhammer, Luchterand, ecc.» ed è certo che «chiederebbero compromessi inaccettabili»⁸³⁵. Queste due problematiche avrebbero causato secondo Montinari il fallimento dell'obiettivo ultimo dell'editore: «una sconfessione di Bäumlner, quale noi dovremmo pretendere»⁸³⁶ che Kröner non avrebbe mai concesso. La dura condanna di Montinari alla proposta sorprende Colli che, tuttavia, non può fare a meno di accettare una simile presa di posizione: «quello che mi dici su Kröner mi lascia perplesso, ma di fronte alla tua presa di posizione non mi rimane che rinunciare a convincere Luciano a lasciar cadere la cosa. Non che avessi molte speranze, ma mi sembrava che tentare fosse doveroso in ogni caso»⁸³⁷.

Abbandonato il progetto Kröner, però, anche le trattative con Kohlhammer decadono definitivamente. Tra la fine del mese di aprile e i primi giorni di maggio del 1964 si può, tuttavia, individuare una svolta nei tentativi per una coedizione tedesca. È in una lettera di Colli a Montinari che si identificano i tratti embrionali di un accordo che si sarebbe svelato solo con l'evolversi della ricezione europea di Nietzsche. Il 1 maggio Colli torna sulla difficile situazione di Foà, impegnato nella complessa ricerca di finanziatori per la sua casa editrice, ma si sofferma anche su una recensione di Karl Löwith⁸³⁸ a uno studio pubblicato nei primi anni Sessanta da Podach⁸³⁹:

ho ricevuto un estratto di una recensione di Löwith a Podach. Da notare che Löwith aveva avuto da Luciano il mio indirizzo e una copia dell'ultimo Bericht. Il buon Karl ha preferito ignorare la cosa [...] e non solo non ha risposto nulla, ma ha inviato l'estratto, senza scriverci sopra nulla, di nuovo come la prima volta al prof. Colli presso l'editore Einaudi! Ora, questa recensione non è neppure troppo cattiva per Podach [...] e per noi è buona, in quanto raccoglie l'amo che gli avevo gettato e si affretta – tanto per colpire Podach – a rilevare il fatto che noi ci distanziamo dalle interpretazioni di Podach. Tuttavia, il tono con cui parla di noi – anche se formalmente corretto – tradisce anche troppo bene il suo scetticismo di fronte alla nostra edizione. Io penso che questo non dobbiamo lasciarglielo passare liscio, e, raccogliendo un buon consiglio di Luciano, penso che dovremmo mandare una precisazione alla «Neue Rundschau»⁸⁴⁰.

Due aspetti principali si possono ricavare dalla lettera che è il passaggio nodale per il futuro delle trattative con editori tedeschi. In primo luogo, il contatto con Löwith, per quanto ancora incerto e vago – lo studioso inserisce Colli ancora tra i collaboratori dell'Einaudi –, dimostra un interesse dell'ambiente intellettuale tedesco per il lavoro presso l'archivio nietzschiano. Dall'altro, permette di

⁸³⁴ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 13 aprile 1964, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 303.

⁸³⁵ Ivi, pp. 303-304.

⁸³⁶ Ibidem.

⁸³⁷ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 19 aprile 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

⁸³⁸ Importante studioso di Nietzsche che aveva pubblicato nel 1941 *Von Hegel zu Nietzsche*, Europa Verlag, Zürich/New York, 1941 tradotto in Italia proprio da Colli per Einaudi nel 1949 con il titolo *Da Hegel a Nietzsche: la frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Einaudi, Torino, 1949.

⁸³⁹ Erich Friederich Podach, altro importante studioso nietzschiano che Montinari aveva incontrato a Weimar e con cui nei primi tempi dell'edizione aveva in parte collaborato come emerge sempre dal carteggio tra Colli e Montinari. L'opera a cui si riferisce Colli nella lettera del 1964 è *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs*, Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg, 1961.

⁸⁴⁰ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 1 maggio 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari 1958-1964, b. 34, fasc. 185.002.

identificare le prime avvisaglie di una considerazione diversa dell'edizione che pone il lavoro dei due curatori italiani e del loro Nietzsche in una luce dal tutto nuova rispetto ai tentativi precedenti di riesumare l'opera del filosofo.

Ciononostante, i due punti favorevoli al lavoro filologico di Colli e Montinari non bastano a sciogliere i dubbi dell'importante studioso tedesco che continua a nutrire e a manifestare «anche troppo bene» un certo scetticismo verso un simile progetto. Löwith, dunque, nel maggio del 1964 segue lo sviluppo degli studi sui materiali dell'archivio di Weimar ma non sembra ancora convinto della loro effettiva portata.

A questo primo importante passaggio si affianca la preparazione di un intervento per il convegno internazionale di Royaumont⁸⁴¹, che si terrà dal 4 all'8 luglio del 1964 e sarà dedicato proprio all'opera di Nietzsche. Montinari ne scrive a Colli in una lettera del 13 maggio:

prima di tutto [...] vorrei tornare sulla questione della tattica da adottare a Royaumont. In questi giorni ho riflettuto ancora, e, per quanto riguarda la nostra relazione – o meglio la relazione che ti ho proposto di fare -, sono dell'idea che sia molto più opportuno *non* mandarla in anticipo, ma leggerla semplicemente, presentarla durante le discussioni sulle questioni testuali. Non ci conviene affatto che gli altri sappiano quello che vogliamo dire e che, per così dire, siano immunizzati in anticipo, comunque prevenuti e “informati”, a proposito di tutto quanto abbiamo da dire. Importante mi sembra, insomma, che siamo *noi* ad avere in mano le cose, che noi determiniamo l'oggetto delle discussioni sull'edizione. [...] Sono sempre più convinto dell'importanza capitale di questa nostra prima comparsa in pubblico, e tormentato dall'idea che dobbiamo prepararci, che dobbiamo sfruttare questa occasione, per liquidare Boehm⁸⁴² – che non ha perso nulla della sua pericolosità, anche se Hahn gli ha negato il permesso di pubblicare la rubrica. [...] Scopo della relazione dovrà essere soprattutto quello di dimostrare, in una sede autorevole, la necessità della nostra edizione, e così favorire la “scoperta” di un editore tedesco⁸⁴³.

Anche in questa seconda lettera si possono riscontrare alcuni dei passaggi che segneranno la riuscita delle trattative con una casa editrice tedesca. In primo luogo, la scelta di partecipare al convegno Royaumont rappresenta per Colli e Montinari la loro prima “comparsa in pubblico” dove avrebbero esposto l'importanza di una nuova edizione, che confutasse tutte le precedenti e illustrasse l'artificiosità di queste ultime, ben lontana dalle intenzioni di Nietzsche, alla luce dei materiali ritrovati in archivio. In un secondo momento, la riproposta del filosofo tedesco a un pubblico diverso e in forme nuove sembra ormai interessare un numero crescente di studiosi che iniziano a popolare l'archivio di Weimar e a interagire sempre di più con Montinari, vero punto di riferimento per chiunque si accosti a Nietzsche. Un interesse testimoniato proprio dalla scelta di dedicare il convegno al filosofo tedesco da parte degli organizzatori, tra cui un ruolo di primo piano ha Gilles Deleuze, a conferma dell'attualità di Nietzsche nel dibattito intellettuale francese e del periodo favorevole alla pubblicazione delle sue opere in Francia, soprattutto per quanto riguarda gli scritti inediti.

Colli, però, pur attribuendo grande importanza all'incontro di Royaumont, non condivide l'ottimismo dell'amico sulla possibile risonanza che la loro relazione avrebbe avuto nel mondo

⁸⁴¹ Colloque philosophique international de Royaumont.

⁸⁴² Rudolf Boehm, filosofo tedesco che ritorna spesso nel carteggio tra Colli e Montinari di quel periodo e che aveva chiesto al direttore dell'archivio la possibilità di stampare un ampio indice steso da Nietzsche stesso all'inizio del 1888 per ordinare il contenuto di alcuni suoi quaderni.

⁸⁴³ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 13 maggio 1964, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., pp. 312-313.

editoriale e torna a sostenere una maggiore capacità di penetrazione presso gli editori tedeschi attraverso un articolo chiarificatore da pubblicare nella «Neue Rundschau»⁸⁴⁴.

Scoraggiare eventuali altri tentativi di una pubblicazione integrale delle opere nietzschiane e suscitare un più vivo interesse dell'ambiente culturale tedesco rispetto alla propria iniziativa sono i principali obiettivi di Colli. Quest'ultimo individua in Löwith una delle cause principali dello scarso riscontro ottenuto fino ad allora con le case editrici tedesche e uno dei protagonisti di quel mondo intellettuale da convincere della necessità di una riedizione integrale, ma il filosofo fiorentino non nutre nel convegno grandi speranze per la riuscita di una simile impresa.

A giugno Montinari rientra in Italia e con Colli preparano la relazione di Royaumont concentrandosi sulle questioni intorno al Nachlaß 1883-1888⁸⁴⁵.

L'intervento rimarcherà in particolare la necessità di pubblicare gli scritti postumi: «il faut donc que nous publions chacun des cahiers des notes écrits par Nietzsche, et suivant l'ordre chronologique de leur rédaction»⁸⁴⁶.

Dopo il convegno il carteggio ci riporta direttamente al settembre del '64 e le circostanze appaiono nuovamente mutate, mostrando un nuovo cauto ottimismo per l'edizione di Nietzsche e un decisivo allontanamento di Colli dalla Boringhieri a cui corrisponde un'adesione quasi totale all'impresa Adelphi.

Già a fine settembre Colli parla a Montinari di due nuovi percorsi che Foà ha deciso di sondare: uno è l'editore olandese Nijhoff, l'altro è la Insel Verlag. Anche Montinari si dimostra ottimista e condivide la strategia di contattare prima la casa editrice olandese e poi quella tedesca, che sembra sia davvero intenzionata ad accettare le condizioni finanziarie proposte dall'editore italiano. Mentre a metà ottobre del '64 si consuma la peggiore crisi nei rapporti tra Colli e Boringhieri, a fine mese Luciano Foà è all'Aja per incontrare Nijhoff. Il colloquio, come emerge da una lettera di Colli a Montinari, sembra proficuo, per quanto si pongano nuovamente questioni editoriali urgenti:

Erano presenti anche Bohem e un altro consulente, un certo Bochmann. Le conversazioni sono state positive, anche se naturalmente non si può ancora dire che la conclusione sia il contratto. Hanno chiesto un'opzione sino alla fine dell'anno, cioè molto lunga. Luciano ha detto di doversi prima consultare con me e Gallimard. L'opzione lunga ha anche il difetto di complicare le cose con Insel e Löwith. Inoltre hanno posto delle condizioni: la prima, di avere da Weimar l'assicurazione che non ci saranno rivendicazioni da parte loro sui diritti degli scritti inediti. [...] La seconda condizione è meno simpatica, ma penso che non possiamo rifiutarci. Vogliono eseguire un controllo sul nostro modo di decifrare (e penso che a farlo sarebbe Bohem) o a Weimar o a Firenze. Ho detto a Luciano che la cosa migliore sarebbe una visita a Weimar entro il mese di novembre⁸⁴⁷.

Al di là delle clausole, l'opzione di un anno, l'esclusività della pubblicazione e il controllo sul metodo di decifrazione, l'editore olandese appare a Colli seriamente interessato ad accettare. Nijhoff, infatti, non sembra aver avanzato neanche obiezioni sulle condizioni finanziarie che, sempre secondo Colli, si avvicinano più a quelle di Gallimard che non a quelle delle altre case tedesche. L'editrice olandese ha convinto anche Luciano Foà. Allo stesso tempo, Mascolo ha messo in guardia il collega italiano sulla Insel di Sigfried Unseld – l'altra opzione ancora in gioco in quel periodo – giudicata dal direttore editoriale francese poco affidabile e inconcludente, nonostante l'apporto di Löwith, che

⁸⁴⁴ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 20 maggio 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, Colli a Montinari, b. 34, fasc. 185.002.

⁸⁴⁵ i frammenti postumi del periodo 1883-1888.

⁸⁴⁶ G. Colli – M. Montinari, *État de textes de Nietzsche*, in *Cahiers de Royaumont. Philosophie*, n. 6, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 140.

⁸⁴⁷ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 27 ottobre 1964, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002.

inizia a dare dimostrazione di aver cambiato opinione sull'utilità di un'edizione degli inediti nietzschiani.

Le condizioni di Nijhoff sono giudicate, però, pesanti da Montinari che non manca di dichiararsi disposto a discuterle per «accontentare i diffidenti olandesi»⁸⁴⁸. L'esclusività sulla pubblicazione gli sembra assodata, poiché l'archivio ha già garantito che a nessun altro saranno concessi i diritti per lo stesso lavoro condotto dai due studiosi italiani.

Si tratta di risolvere, dunque, solo la contorta questione riguardante gli aventi diritto: alla richiesta di voler risalire ai veri detentori dei diritti sulle opere di Nietzsche, dovuta anche alla convinzione più volte espressa dall'editore tedesco Kröner di avere i diritti esclusivi per *La volontà di potenza*, Montinari cerca di rispondere mettendo in luce l'assoluta novità dell'impresa sua e di Colli e, di conseguenza, l'assoluta originalità del testo della futura edizione:

noi facciamo qualcosa di assolutamente nuovo con l'autorizzazione, l'appoggio e la protezione contro terzi da parte dell'archivio. Quello che io posso ottenere da Hahn è dunque una descrizione dello stato di cose per Nijhoff, cioè come il nostro lavoro sia appoggiato dall'archivio, come l'archivio veda favorevolmente l'edizione critica di Nietzsche. Ma se Nijhoff ha in mente una *cessione* perpetua dei diritti in generale, bisogna dirgli che la cosa è impossibile: Holtzhauer fu a suo tempo molto chiaro quando gli chiesi la *stessa cosa* per Einaudi⁸⁴⁹.

Risolta la questione dell'esclusività, il controllo sul metodo di decifrazione è una richiesta ancora più dura per Montinari. Non solo i responsabili dell'archivio non vedono di buon occhio il lavoro dell'incaricato della casa editrice olandese, ma Montinari sospetta che lo studioso tedesco voglia trarre vantaggio dalle sue deduzioni per pubblicare per primo alcune delle scoperte fondamentali sui manoscritti nietzschiani. Il filologo lucchese si dichiara, quindi, disposto a un controllo del suo modo di decifrare, ma a condizione che avvenga a Weimar sotto la sua supervisione.

Intanto proprio tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre del 1964 esce *Aurora e Frammenti postumi 1879-1881*, il primo volume italiano dell'edizione critica integrale delle *Opere* di Friedrich Nietzsche. Il volume non ha una grande e immediata risonanza in Italia, a causa probabilmente di quella titubanza che già nel 1961 ha visto Vasoli esprimersi in modo dubbio sulla reale utilità di una riproposta così organica e completa di Nietzsche.

A notare l'impresa adelphiana in tutta la sua complessità è però Giorgio Zampa che ne scrive su «La Stampa». L'accento è posto proprio sulla distanza tra la scarsa e contraddittoria fortuna nietzschiana in Italia e la scelta di Adelphi di lanciarsi in un'iniziativa tanto più significativa quanto più in controtendenza rispetto alle posizioni culturali dominanti. La portata dell'impresa è sottolineata dalle difficoltà incontrate nella ricerca di un editore tedesco e dal «risultato singolare» di disporre nel 1964 «di un volume in italiano, il quale rimanda a un testo critico ancora inedito»⁸⁵⁰. La quantità di frammenti inediti tra quelli postumi che portano alla realizzazione di *Aurora* è triplicata e rende, secondo Zampa, l'edizione Adelphi-Gallimard «un avvenimento d'importanza mondiale» e una tra le imprese «più coraggiose della nostra giovane cultura»⁸⁵¹.

Il libro adelphiano piace molto allo stesso Colli che cerca di rassicurare Montinari sulle sue preoccupazioni in merito alle richieste avanzate da Nijhoff. Con il supporto dei responsabili dell'archivio, Holtzhauer e Hahn, la questione avanzata dall'editore olandese relativa all'esclusività dei diritti viene presto risolta, confermando il punto di vista espresso da Montinari: l'archivio non

⁸⁴⁸ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 1 novembre 1964, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 325.

⁸⁴⁹ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 1 novembre 1964, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 325.

⁸⁵⁰ G. Zampa, *Le mutevoli fortune dell'opera di Nietzsche in mezzo secolo di tormentata storia europea*, in «La Stampa», 16 dicembre 1964.

⁸⁵¹ Ibidem.

avanza pretese sul lavoro dei due studiosi italiani, ma concede a chi ne fa richiesta la possibilità di lavorare sui manoscritti nietzschiani.

Il 1964 si chiude, però, senza lo sperato contratto e i nuovi dubbi di Colli e Montinari sull'effettiva realizzabilità dell'accordo con Nijhoff trovano conferma all'inizio del '65 quando decadono le trattative tra l'editore olandese e Foà, che decide di rivolgersi subito alla Insel.

Con il nuovo interlocutore, Colli cerca nuovamente supporto in Löwith, su cui era inizialmente titubante, ma che, dopo il convegno di Royaumont, sembra ben disposto a sostenere la causa del filosofo italiano.

Nella lentezza delle trattative con la Insel, però, si inserisce un ulteriore anello di quel sistema di relazioni che la presenza di Montinari a Weimar permette di perseguire. L'ottimo rapporto sviluppato dal filologo lucchese con tutti i responsabili dell'archivio lo ha reso un punto di riferimento per gli studiosi nietzschiani che si recano nella città tedesca a consultare i manoscritti. Al suo arrivo all'archivio a fine aprile, Karl Pestalozzi, professore all'università di Berlino, si rivolge, dunque, *in primis* a Montinari. Pestalozzi dirige una piccola collana di teatro presso de Gruyter, un importante editore scientifico tedesco, che ha chiesto al suo collaboratore di «tastare il terreno sulla [...] impresa»⁸⁵² di Colli e Montinari.

Quest'ultimo, quindi, parla approfonditamente con Pestalozzi del progetto:

gli ho detto che siamo ancora in trattative con Insel, ma che queste trattative quasi certamente falliranno per lo scoglio finanziario, che naturalmente vediamo de Gruyter di buon occhio [...] ma che – secondo la mia opinione – Gallimard e Adelphi [...] non sono disposti a farsi tirare il collo, dato che in fondo il tempo lavora a nostro favore [...]. Gli ho fatto vedere un po' della nostra edizione, e credo di averlo entusiasmato. Prima di partire mi ha detto che farà tutto quanto lui può fare per convincere la gente di de Gruyter. Non credo che possa fare molto, ma è già qualcosa che un collaboratore di quella casa editrice abbia potuto rendersi conto della mole del nostro lavoro⁸⁵³.

È un passaggio centrale per il futuro dell'edizione tedesca: non solo de Gruyter rappresenta un grande editore scientifico capace di contribuire alla consacrazione dell'impresa, ma è anche un editore molto apprezzato da Montinari che si impegnerà con grande animo in prima persona per la riuscita delle trattative.

Al nuovo interesse dell'editoria tedesca per l'edizione si affianca una maggiore curiosità della critica italiana verso l'iniziativa. Giorgio Zampa, che ha recensito il primo volume con favore, pur individuando delle imperfezioni nella traduzione di Ferruccio Masini, andrà a Weimar per studiare, da un lato, il modo di scrivere e pensare di Nietzsche e, dall'altro, per verificare il tipo di lavoro condotto da Montinari.

Al suo rientro da Weimar, Zampa appare «letteralmente entusiasta»⁸⁵⁴ del filologo e del suo lavoro e promette di scriverne nel suo prossimo articolo. A parlarne sulla stampa, in quel periodo, dopo l'uscita del secondo volume adelphiano comprendente *Gli idilli di Messina* e *La gaia scienza* non sarà però Zampa ma Remo Cantoni che ribadirà l'importanza di «leggere Nietzsche senza pregiudizi»⁸⁵⁵. Le critiche che Nietzsche suscita «a destra e a sinistra»⁸⁵⁶ sottolineano la complessità e il coraggio dell'impresa. Tra i conservatori che «lo accusano di aver distrutto [...] le antiche tavole dei valori» e i marxisti che «detestano in lui l'avversario del socialismo, lo spreghiatore delle masse,

⁸⁵² Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 3 maggio 1965, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 355.

⁸⁵³ Ibidem.

⁸⁵⁴ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 maggio 1965, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

⁸⁵⁵ R. Cantoni, *Leggere Nietzsche senza pregiudizi*, in «La Stampa», 11 giugno 1965.

⁸⁵⁶ Ibidem.

l'aristocratico difensore delle élites»⁸⁵⁷ l'operazione di Colli e Montinari sottrae Nietzsche «alle interpretazioni leggendarie, ai miti deformanti e tralignanti», restituendolo «in un'edizione mirabile», lontana da ogni «grossolana falsificazione storica»⁸⁵⁸.

Le posizioni di Zampa e Cantoni mostrano come l'ambiente italiano sia sensibile al dibattito intorno alla pubblicazione delle opere nietzschiane in una nuova edizione integrale. Le critiche su più fronti, però, manifestano una tendenza ancora ben radicata a conservare un'interpretazione precedente del filosofo tedesco e un atteggiamento di prudenza verso il suo pensiero. L'operazione adelphiana nel 1965 è avvertita, dunque, in tutta la sua carica inattuale: il dibattito dominante in Italia non ha dimenticato Nietzsche, ma lo ha relegato in spazi interpretativi ben definiti che non vedono la necessità di una riedizione, o quanto meno non ne avvertono l'esigenza, e pertanto impediscono una piena valorizzazione della scoperta di una mole notevole di materiale inedito.

Il cambiamento di prospettiva sarà in qualche modo legato proprio alla visita di Pestalozzi a Weimar, i cui effetti positivi sono registrati dallo stesso Colli. Da una parte, la Insel Verlag avanza una proposta concreta per la coedizione che, tuttavia, è inferiore a quanto previsto dal contratto con Gallimard e non soddisfa Colli, mentre Foà è, invece, propenso ad accettare, probabilmente provato dal protrarsi delle trattative ormai da diversi anni e dalla difficile situazione finanziaria di Adelphi. Allo stesso tempo, anche de Gruyter inizia a manifestare un certo interesse per la coedizione.

Se questi appaiono, retrospettivamente, come i segnali di un cambio di rotta nelle trattative italo-franco-tedesche, bisogna considerare un altro aspetto di una certa importanza: si verifica, infatti, in quel periodo un primo contatto tra Mondadori e Foà per discutere di un'edizione economica delle opere nietzschiane. È un elemento che indica la crescente considerazione, non del filosofo tedesco in sé, ma del testo critico curato dai due collaboratori adelphiani all'interno del panorama editoriale italiano: il loro lavoro è già percepito come un punto di non ritorno, come testo canonico per tutte le edizioni a venire.

La curiosità mondadoriana mostra, quindi, una prima svolta in Italia, mentre in Francia Nietzsche continua a suscitare una certa attenzione e ad avere una discreta diffusione per quanto frammentaria tra riviste e anticipazioni. Il primo volume dell'edizione francese, il *Gai Savoir*, infatti, non è stato ancora pubblicato, per quanto sia, a detta di Mascolo, molto avanti nella preparazione.

Lo scarso entusiasmo di Colli per l'offerta della Insel Verlag, intanto, è condiviso da Montinari che torna a ribadire l'importanza delle trattative con de Gruyter, ben visto dall'archivio, e per cui si dice disposto anche ad andare a Berlino per prendere un contatto diretto con la casa editrice. A questa proposta Montinari aggiunge, sempre nel giugno del 1965, quella di una possibile futura edizione delle lettere che aprirà un altro lungo capitolo nella vicenda delle opere nietzschiane. Il filologo lucchese registra, inoltre, con un certo entusiasmo, la pubblicazione di una recensione ad *Aurora* da parte di Giansiro Ferrata pubblicata su «Paragone» nell'aprile del 1965⁸⁵⁹: anch'essa è avvertita come il segno di un cambiamento nel dibattito intellettuale italiano e nella percezione del pubblico.

Un cambiamento autentico confermato dall'attenzione suscitata in un altro editore italiano, Feltrinelli che, come Mondadori, sembra «desideros[o] di avere i diritti per un'edizione popolare»⁸⁶⁰. In questo momento, però, Foà appare ancora deciso a conservare i diritti per l'edizione tascabile in lingua italiana. Alla crescente penetrazione dell'impresa colliana nei dibattiti intellettuali e nel mondo editoriale italiani corrisponde un avanzamento decisivo nelle trattative con de Gruyter, ormai l'ultimo editore tedesco con cui si cerca un accordo, dopo il fallimento dell'operazione con la Insel.

Il momento positivo è indicato dalle indicazioni che Colli dà a Montinari per un'eventuale proposta all'editore tedesco che sia gradita sia ad Adelphi che a Gallimard. Due questioni cruciali sono

⁸⁵⁷ Ibidem.

⁸⁵⁸ Ibidem.

⁸⁵⁹ G. Ferrata, *Una riscoperta di Nietzsche (Aurora e Frammenti postumi 1879-1881, Adelphi, 1964)*, in «Paragone», n. 182/2, aprile 1965.

⁸⁶⁰ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 27 giugno 1965, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

l'intervallo di tempo tra la consegna del testo e la sua pubblicazione e la clausola di precedenza a cui l'editore francese non vuole rinunciare. La proposta di Colli, d'accordo con Mascolo, consiste quindi nello stabilire un intervallo di 18 mesi tra la consegna e la pubblicazione, in modo che i volumi francesi possano uscire prima di quelli tedeschi. Un principio condiviso dallo stesso Montinari che sottolinea come si possa evitare di precisare clausole di precedenza dal momento che i «tedeschi arriveranno in ogni caso *dopo* Gallimard e non faranno certo [...] i salti mortali per pubblicare *subito* tutto»⁸⁶¹.

Alla prima proposta de Gruyter risponde con un'offerta giudicata ancora una volta inadeguata sia da Colli sia dal binomio Adelphi-Gallimard. Viene concessa così all'editore tedesco una lunga opzione per poter decidere sulla controproposta di Foà.

Un nuovo momento di svolta arriverà alla fine di settembre del 1965, quando de Gruyter si dichiara disponibile a vedere per una verifica il manoscritto di un solo volume e Montinari sarà invitato a Berlino per «un incontro decisivo»⁸⁶².

L'esito positivo dell'incontro risulta dalla convinzione di Colli che, con tutte le precauzioni del caso, vede come «quasi sicura» la prospettiva de Gruyter⁸⁶³. Una sensazione ampiamente condivisa da Montinari che, scrivendo più dettagliatamente dei suoi colloqui con i responsabili dell'editore tedesco, mostra tutte le ripercussioni della lunga strategia sull'ormai mutata impressione intorno all'edizione critica. Non solo presso de Gruyter sembrano «completamente soddisfatti» ma Löwith stesso, che si trova a perorare la causa dei due studiosi italiani presso gli ambienti del mondo editoriale tedesco, «si è pronunciato così a favore [...] da definire “una vergogna nazionale” l'eventualità che l'edizione non si facesse» e infine Heinz Wenzel, direttore della sezione umanistica della de Gruyter, si espone tanto da prospettare un primo volume dell'edizione tedesca entro un anno dall'incontro con Montinari.

Tra il '65 e il '66, dunque, mentre in Italia recensioni e timidi tentativi di sondare le possibilità di un'edizione economica dimostrano un progressivo cambiamento di opinione verso l'impresa di Colli e Montinari e mentre in Francia il dibattito e l'interesse sembrano rinnovarsi costantemente grazie anche alla pubblicazione di alcuni estratti dell'edizione su una rivista affermata e di grande diffusione come «*Mercure de France*» e a firma di un autore ampiamente riconosciuto come Klossowski, in Germania la positiva predisposizione di un importante editore scientifico come de Gruyter e di uno dei massimi esperti tedeschi di Nietzsche come Löwith segnano la svolta decisiva, tratteggiando un quadro nuovo pronto ad accogliere con i massimi favori e alla stregua di un evento editoriale su scala europea l'edizione critica integrale dei testi nietzschiani.

A Montinari, che si impegna proprio alla fine del '65 nella scrittura di un profilo biografico del filosofo tedesco, sembra che si possa

inaugurare un nuovo modo di pensare a Nietzsche, e questa volta non alla maniera delle recensioni generiche alla Cantoni, o degli articoli sensazionali alla Zampa. [...] Per l'edizione italiana, di cui si potrebbe parlare attraverso quei fascicoli a tanta gente, sarebbe una possibilità senza dubbio più efficace di quella delle menzioni e delle inserzioni»⁸⁶⁴.

All'iniziale grande entusiasmo in seguito all'incontro tra Montinari e i suoi interlocutori presso de Gruyter segue un periodo di silenzio da parte di questi ultimi che preoccupa un po' Colli. Ciononostante è un momento di trattative intense durante il quale ha un ruolo centrale il filologo

⁸⁶¹ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 20 giugno 1965, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 368.

⁸⁶² Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 27 settembre 1965, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 375.

⁸⁶³ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 12 ottobre 1965, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

⁸⁶⁴ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 14 ottobre 1965, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 377.

lucchese a cui Colli attribuisce tutti i meriti per la «conquista interiore, capillare, psicologica di de Gruyter»⁸⁶⁵. Le difficoltà nel concludere il contratto risiedono nella diversa impostazione che l'editore tedesco vuole dare al progetto: una maggiore scientificità e completezza su un piano storico-critico che non è nelle intenzioni di Colli dal momento che si tratta della prima edizione di Nietzsche, finalizzata a fornire un nuovo affidabile testo canonico su cui solo successivamente poter lavorare in termini critici più approfonditi. Una divergenza che causa anche delle incomprensioni con Gallimard che vede una maggiore completezza nell'edizione tedesca. Alla mancanza di una concordanza perfetta tra le varie versioni Colli cerca di porre rimedio attribuendo a de Gruyter la decisione di presentare al pubblico tedesco un lavoro scientifico più approfondito, come previsto dalla sua politica editoriale.

Mentre ciascuno dei tre editori, Adelphi, Gallimard e de Gruyter, cerca di porre clausole sui diritti per la propria edizione, Foà prepara un contratto che sarà lo stesso Montinari a presentare all'editore tedesco.

Così il 20 dicembre del '65 Colli riceve un telegramma dall'amico che conferma la decisione dell'editore di finanziare l'impresa: è incredulo dal momento che «sono quattro anni e mezzo da quando [hanno] cominciato a volere un'edizione tedesca»⁸⁶⁶. Come già accaduto in passato però le ragioni editoriali tornano a prevalere su quelle culturali e la trattativa rallenta nuovamente. La questione di difficile soluzione è il diritto, reclamato da de Gruyter, «di priorità sulla pubblicazione tedesca»⁸⁶⁷.

Colli illustra le ragioni giuridiche addotte dall'editore «in sostegno di quella che loro chiamano necessità di pubblicare l'ediz. tedesca prima delle traduzioni, se non si vuole far perdere a loro la tutela giuridica»⁸⁶⁸. Foà non è disposto ad accettare la condizione e Colli prevede un nuovo prolungarsi delle trattative. Intorno a questa sola clausola si sviluppa l'intero scambio successivo, tra rinvii del contratto, nuove modifiche, malumori e dissensi che mostrano tutta la complessità dell'operazione e il rilievo delle questioni editoriali su quelle culturali nella prima fase degli accordi.

Il fitto confronto arriva a una conciliazione solo alcuni mesi dopo, tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1966, quando lo stesso Colli andrà a Parigi per accelerare l'analisi del contratto da parte di Gallimard, quando de Gruyter si sarà ormai dichiarato disposto a rinunciare al diritto di priorità di pubblicazione sulle edizioni italiana e francese e di essere d'accordo su tutti i punti della proposta dei due colleghi.

La pressione di Colli ha gli effetti sperati e pochi giorni dopo la sua visita parigina, il 14 giugno 1966, il filosofo è a Milano per firmare il nuovo contratto, accettato verbalmente da tutte e tre gli editori, che sarà poco dopo firmato da Foà e inviato a Gallimard.

Il 30 giugno 1966 arriverà a Milano il contratto con la firma dell'editore francese e pochi giorni dopo la firma di de Gruyter chiuderà quel lungo percorso, iniziato nel 1961, alla ricerca di un editore tedesco.

La ricostruzione delle fasi controverse, dei momenti di tensione e distensione delle trattative, delle aspettative disattese, delle speranze sempre rinnovate, dei cambi di opinione, della rigidità delle richieste giuridiche, delle prime reazioni del pubblico e della critica non serve solo a tratteggiare un momento cruciale della storia dell'editoria europea, ma a individuare la complessità di un'operazione che molto spesso è ricondotta alle sole ragioni culturali, laddove un peso, almeno inizialmente, ben maggiore per la riuscita o il fallimento dell'impresa lo hanno avuto quelle considerazioni pratiche di

⁸⁶⁵ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 1 dicembre 1965, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

⁸⁶⁶ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 21 dicembre 1965, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

⁸⁶⁷ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 26 febbraio 1966, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

⁸⁶⁸ Ibidem.

carattere editoriale che hanno causato probabilmente la rinuncia di Einaudi e hanno portato all'abbandono del progetto da parte di numerosi editori tedeschi.

Quando Colli manifesta, in un primo momento, la sua titubanza verso gli editori e gli intellettuali tedeschi del calibro di Löwith, riconoscendo come essi non siano ancora pronti a quel tipo di impresa, si riferisce probabilmente non alla pubblicazione di un'edizione integrale di Nietzsche che già in passato è emersa come necessaria, ma all'idea che sia un'operazione che inevitabilmente si sarebbe rivelata, per mole e per portata, programmatica per qualsiasi editore. Per l'investimento economico e di risorse che avrebbe richiesto, per il peso nel catalogo, per il confronto con un panorama culturale che certo non prevede grandi fortune in termini di vendita, il piano di un'*Opera Omnia* nietzschiana avrebbe spostato l'asse di qualsiasi casa editrice e ne avrebbe determinato in qualche modo l'immagine.

La rivalutazione di Nietzsche in quanto autore e filosofo, lo studio del materiale originario ritrovato, l'indagine comparatistica tra le edizioni edite e la realtà documentaria, il confronto tra le interpretazioni sono tutte questioni che fanno parte del dibattito intellettuale europeo, anche prima dell'avvento dell'impresa colliana, come dimostra la presenza a Weimar di uno studioso come Podach, prima dell'arrivo di Montinari, e come dimostra la decisione di Einaudi di finanziare e supportare il viaggio esplorativo del 1961 proprio di Montinari all'archivio nietzschiano.

Quello che le trattative di Adelphi con Gallimard e, poi, la ricerca di un editore tedesco fanno emergere è la capacità di quell'impresa di diventare contestualmente emblema di una stagione culturale e baluardo di un marchio: la scelta di continuare l'operazione nonostante le innegabili difficoltà per una casa editrice all'inizio della sua attività come Adelphi si sedimenta subito nell'idea di dichiarazione di intenti. La distanza tra investimento dell'editore e reali possibilità di successo sarà la base su cui si fonderà l'immaginario.

Non è, dunque, il Nietzsche in sé con la sua carica sovversiva in un momento in cui le case editrici sembrano rivolgere altrove il proprio sguardo che aderisce all'immagine Adelphi, ma è il Nietzsche della impossibilità pratica e realizzativa che diventa manifesto programmatico. Il Nietzsche adelphiano è archetipo dell'editoria di ricerca, coraggiosa, mitica e del tutto in controtendenza rispetto alle reali e quantificabili possibilità del mercato: principio identificativo del rischio, rifiuto di un successo commerciale immediato, in nome di un'impresa culturale che travalica e sovrasta anche le più elementari logiche imprenditoriali.

L'irrealizzabilità di un progetto simile per una neonata casa editrice, all'indomani degli anni Settanta, mostrerà tutta la sua portata: mentre il progetto va avanti, il mercato che cambia dà ulteriore valore a quell'investimento originario favorendo la sua concrezione in immaginario mitizzante. Ecco perché se gli albori della ricezione sono utili a definire un cambio di prospettiva, le reazioni negli anni e nei decenni successivi saranno centrali per comprendere la trasformazione del progetto in marchio identitario.

2.e.3. Revival nietzschiano: la nascita di un immaginario

Possiamo assumere il contratto con de Gruyter come segno del cambiamento definitivo di prospettiva sul filosofo tedesco. Le molteplici istanze che sembrano tendere a una rivalutazione di quest'ultimo si condensano in una conferma ineludibile: anche l'editoria tedesca, a lungo refrattaria e titubante verso Nietzsche per la passata interpretazione di cui è stato caricato, ritiene ormai necessaria una ricostruzione integrale e fedele dei suoi testi.

Dalla firma dell'accordo con de Gruyter in poi, dunque, sarà necessario seguire una duplice direzione. Da un lato, occorre approfondire le sorti degli ulteriori accordi editoriali che riguardano sia l'edizione delle lettere, sia le numerose possibilità che si aprono alle opere di Nietzsche, dall'edizione in broccia a quella economica. Dall'altro, bisogna soffermarsi sulla fortuna dell'operazione.

Già all'indomani della firma per le opere, Wenzel, il direttore editoriale di de Gruyter, assicura a Montinari di voler fare anche l'edizione integrale dell'epistolario. È lo stesso Montinari, ormai molto

apprezzato presso la casa editrice tedesca, a condurre le trattative iniziali. La realizzabilità editoriale di quella nuova impresa però continua a rallentare gli accordi. Mentre Foà tratteggia a Colli un quadro tutt'altro che favorevole e non vede reali possibilità a impegnarsi in un nuovo progetto così ambizioso come la pubblicazione integrale dell'epistolario, lo studioso fiorentino prospetta a Montinari la complessità di trattare con de Gruyter indipendentemente dall'editore italiano: occorre, in quel caso, condurre un duplice imponente lavoro, quello sulle opere e quello sulle lettere, su due fronti differenti e senza le risorse necessarie.

Montinari, dal canto suo, è più ottimista e considera piuttosto numerose le proposte a loro disposizione da fare all'editore tedesco: appare, inoltre, a differenza di Colli, abbastanza fiducioso sulla possibilità di guidare in via del tutto autonoma le trattative.

L'ottimismo di Montinari è confermato dall'entusiasmo di Wenzel che «è così deciso a fare le lettere, che ha già voluto metterne l'annuncio nel "Werbetext"»⁸⁶⁹. Colli invita, quindi, Montinari a mettere pressione al responsabile dell'edizione de Gruyter affinché accetti le loro condizioni e intanto cerca di convincere Foà a presentare la proposta ai soci Adelphi, tra i quali tuttavia i maggiori finanziatori lamentano in quel periodo l'impossibilità di intraprendere nuove iniziative.

Questa prospettiva, infatti, sembra scemare subito, quando l'editore italiano, presentando il progetto delle lettere all'assemblea dei soci della casa editrice, si vede opporre da questi ultimi una netta bocciatura. L'alternativa, difficilmente percorribile, è quella di chiedere a Wenzel di assumersi i diritti per tutte le lingue senza richiedere l'intervento di curatori tedeschi: qualora la richiesta non fosse soddisfatta, i due curatori italiani avrebbero riacquisito tutta la loro libertà nelle trattative per le lettere.

Nello stesso periodo per Colli si aprono nuove possibilità di collaborazione con Adelphi che esulano dal progetto nietzschiano: è un cambio di prospettiva da parte del filosofo fiorentino che è soddisfatto del risultato dell'operazione Nietzsche ed è pronto ormai a spostarsi verso nuove linee di ricerca e diverse alternative editoriali.

Colli cerca di coinvolgere fin da subito anche Montinari nel nuovo progetto che diventerà la collana, rimasta incompiuta, "La Sapienza greca". Se quest'ultima ravviva la creatività colliana, appare per Colli ugualmente cruciale «"far fuori" il Nietzsche-opere al più presto»⁸⁷⁰. Montinari, però, non condivide la necessità di spostarsi così presto verso nuovi orizzonti di ricerca e appare ancora convinto che sia necessario un lavoro supplementare su Nietzsche e portare a termine anche l'edizione delle lettere.

La sua posizione sorprende Colli, il quale immagina la nuova collana per Adelphi come «l'occasione per presentare, non solo ai filologi, quella che è stata la vita degli antichi» dando la possibilità a «chi vuole imparare» di «imparare, meglio che all'università anche se fa l'ingegnere»⁸⁷¹. Ritorna qui lo spirito che ha animato sempre le iniziative editoriali di Colli: la necessità di restituire una realtà testuale e culturale affidabile e che soprattutto sia destinata, pur nella sua solidità metodologica e critica, a un pubblico colto ma ampio, non solo limitato agli specialisti. Principi che hanno animato anche la sua collaborazione con Einaudi e la sua "Biblioteca" presso Boringhieri. Nonché principi ampiamente condivisi dalla "Biblioteca Adelphi": rivolgersi a un pubblico colto e interessato, anche se privo di una specializzazione in uno specifico settore.

Nelle circostanze economicamente difficili della casa milanese, però, anche quella che allora si pensava di chiamare "Enciclopedia dell'antichità" appare di non facile realizzazione. L'insistenza di Montinari sulle lettere nietzschiane persuade così Colli a continuare le trattative su quel fronte, riuscendo, in tempi sorprendentemente più brevi rispetto alle opere, anche grazie alla buona

⁸⁶⁹ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 9 ottobre 1966, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 389.

⁸⁷⁰ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 15 novembre 1966, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

⁸⁷¹ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 27 novembre 1966, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

disposizione dell'editore tedesco, ad avere un contratto pronto e firmato da Colli, Montinari e de Gruyter già nel febbraio del 1967.

Mentre la proposta viene analizzata anche da Gallimard e Adelphi che si sono dichiarati in un primo momento contrari alla pubblicazione delle lettere, la risonanza dell'operazione dei due studiosi italiani raggiunge gli ambienti universitari oltreoceano: un professore giapponese prende contatto con Montinari per valutare la possibilità di una traduzione delle opere di Nietzsche presso la casa editrice Hakusuisha.

In quel periodo emerge anche un primo reale intervento di Calasso nelle sorti delle opere nietzschiane: il collaboratore adelphiano si propone per la traduzione di *Ecce Homo*, che Zampa ha rifiutato perché troppo impegnativa.

Ma il 1967 è anche l'anno in cui l'affermazione del Nietzsche conosce una rilevante accelerazione. Escono, infatti, gli atti del convegno di Royaumont. Sia Montinari che Colli rivalutano retrospettivamente la partecipazione all'incontro internazionale. Inoltre, alla luce della titubanza di Gallimard, si aprono in Francia nuove sedi interessate alla pubblicazione delle lettere e Colli ravvisa in questi tentativi la possibilità che «in Francia la “febbre” nietzschiana sia più ardente che mai»⁸⁷², considerando anche che il primo volume delle opere di Nietzsche in versione francese non è ancora stato pubblicato, ma è atteso con grande trepidazione da tutto il mondo intellettuale ed editoriale. Tra aprile e agosto continuano a uscire articoli sia sui giornali a grande tiratura come «Le Monde» sia sulle riviste specializzate rivolte a una ristretta nicchia di intellettuali come «La Quinzaine Littéraire» che pubblica il 15 maggio del '67 alcuni estratti inediti dei frammenti postumi⁸⁷³ e nell'agosto dello stesso anno un articolo di Faye sul rapporto storico-editoriale di Bataille con Nietzsche⁸⁷⁴.

Dopo un ultimo rinvio e mentre anche l'epistolario torna ad attirare l'attenzione di Claude Gallimard, che dà il suo accordo di massima per la realizzazione, il primo volume in francese delle opere nietzschiane vede finalmente la luce nel giugno 1967: si tratta del *Gai Savoir*⁸⁷⁵. L'uscita del volume è registrata con particolare favore da Colli che riporta a Montinari le reazioni positive da parte dei lettori: «ultimamente ci sono stati articoli sul “Monde” (una pagina) e sul “Corriere della Sera”. Diventiamo famosi»⁸⁷⁶.

È ormai di dominio pubblico che l'impresa della *joint venture* Adelphi-Gallimard sia destinata a costituire un punto di non ritorno per il futuro degli studi nietzschiani e soprattutto per la condanna di interpretazioni artificiose fino ad allora condotte su un testo ricostruito a fini propagandistici. Proprio nell'articolo sul «Corriere della Sera», a cui Colli fa riferimento, Alfredo Todisco parla di un «Nietzsche rivisitato»⁸⁷⁷.

I punti su cui insiste il giornalista sono l'assurdità dell'accusa a Nietzsche di essere il «filosofo del nazismo» e l'apporto critico scaturito dal materiale ritrovato a Weimar. La valorizzazione dell'impresa editoriale è il minimo comune denominatore di questi due filoni ricettivi: è la scelta coraggiosa delle due case editrici, italiana e francese, di voler sovvertire un'interpretazione radicata nell'immaginario collettivo ad acquisire ormai valore agli occhi del lettore. Nel '67 il raggio di influenza dell'impresa di Colli e Montinari si sta diffondendo rapidamente in diversi strati di pubblico. In Francia la reazione è persino amplificata. All'uscita del volume «La Quinzaine

⁸⁷² Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 12 marzo 1967, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001.

⁸⁷³ F. Nietzsche, *Extraits d'inédits posthumes 1882-1883*, in «La Quinzaine Littéraire», n. 28, 15 maggio 1967.

⁸⁷⁴ J.-P. Faye, *Bataille et Nietzsche. Histoire littéraire (20e) Editoriaux (œuvres)*, n. 33, 1 agosto 1967.

⁸⁷⁵ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir. Suivi de Fragments posthumes (Été 1881- Été 1882)*, Gallimard, Paris, 1967.

⁸⁷⁶ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 25 giugno 1967, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001.

⁸⁷⁷ A. Todisco, *Nietzsche rivisitato*, in «Il Corriere della Sera», 15 giugno 1967.

Littéraire» di Maurice Nadeau dedica un ampio approfondimento all'operazione editoriale⁸⁷⁸. L'analisi del primo volume pubblicato, *Le Gai savoir*, è affidata a Albert Kohn che si sofferma in particolare sul valore di una simile iniziativa. Anche Kohn si dilunga molto sull'importanza degli inediti come canale necessario a una più affidabile lettura di Nietzsche:

si l'on considère la présente édition du *gai savoir*, dont le texte traditionnel occupe 290 pages alors que les fragments inédits en occupent 310, on constate que le texte de Nietzsche a largement doublé de volume. [...] On ne saurait dire, à nous en tenir à ceux qui nous sont présentés ici, qu'ils renouvellent notre connaissance de Nietzsche mais ils la complètent et l'enrichissent⁸⁷⁹.

Nella Francia dove già si è diffusa un'esigenza di riconsiderare filologicamente e filosoficamente il pensiero nietzschiano, per quanto si sia più cauti nell'attribuire al testo ricostruito la capacità di rinnovare la conoscenza del filosofo tedesco, si è senz'altro concordi nell'attribuire al progetto editoriale la portata di un necessario completamento. Il rilievo accordato ai frammenti inediti è confermato da un confronto che Kohn fa rispetto a una delle più autorevoli edizioni precedenti di Nietzsche: l'edizione Schlechta. A quest'ultima si rimprovera principalmente la scelta di accontentarsi «de détruire la présentation traditionnelle des fragments sans ajouter de matériaux vraiment nouveaux»⁸⁸⁰.

Alla critica della precedente edizione di riferimento, al ruolo di primo piano accordato agli inediti segue la valorizzazione della ricerca condotta da Colli e Montinari che hanno dato vita a un testo non solo completo, bensì «definitif», in quanto destinato ad essere l'unico testo canonico in Germania, in Francia e in Italia delle *Opere complete* di Nietzsche. Il progetto è arricchito in Francia dalla traduzione e dagli apparati paratestuali firmati dai maggiori esperti del filosofo tedesco: Klossowski, Foucault e Deleuze contribuiranno così a quel processo di consacrazione delle *Œuvres philosophiques complètes* che in quel 1967 iniziano a comparire nel catalogo Gallimard.

All'entusiasmo francese, a cui, però, non corrisponde una risposta editoriale altrettanto rapida, come dimostra la lentezza nell'uscita dei volumi e il protrarsi delle trattative per le lettere, si affianca un mutato orizzonte ricettivo anche in Italia.

È vero, infatti, che nel 1967 viene pubblicata da Laterza una raccolta di testi di Cantimori⁸⁸¹, dove riemerge l'antico diverbio sull'utilità di una pubblicazione integrale di Nietzsche. Nel libro si riporta la risposta cantimoriana alla provocazione di Vasoli che nel 1961 ha criticato, riferendosi a Einaudi, la scelta di uno degli «editori più coraggiosi e geniali» di «ripubblicare l'*Opera omnia* di Federico Nietzsche»⁸⁸², giudicata come ambigua e non sana, perché rappresentante di una fuga dalla realtà e dalla storia.

All'istigazione di Vasoli, Cantimori ha già risposto nel '61 spiegando la necessità di restituire al pubblico e al lettore un testo e un pensiero filologicamente affidabili, su cui impostare una critica che non sia segnata, fin da subito, da un errore di giudizio dovuto a un testo fuorviante o da un'impostazione artificiosa. La ripubblicazione di quell'estratto può rappresentare nuovamente un atteggiamento idiosincratico del mondo intellettuale italiano nei confronti di Nietzsche in un momento in cui i nuovi fermenti sociali favoriscono una rinascita della saggistica di stampo sociologico e storicistico. A queste circostanze fa, però, da contrappunto una specifica strategia editoriale messa in campo da Foà che, in concomitanza con il primo volume francese, decide di

⁸⁷⁸ A. Kohn, *Un Nietzsche définitif*, in «La Quinzaine Littéraire», 1 ottobre 1967, p. 20.

⁸⁷⁹ Ivi, p. 20.

⁸⁸⁰ Ibidem.

⁸⁸¹ D. Cantimori, *Conversando di storia*, Bari, Laterza, 1967.

⁸⁸² C. Vasoli, *A che servono i filosofi in Italia*, in «Itinerari», n. 49, maggio 1961, p. 97.

ristampare i primi due volumi italiani delle *Opere complete di Nietzsche*⁸⁸³, dichiarandoli come novità ma in broccia e a metà del prezzo originario.

È una scelta decisiva per la storia dell'edizione, dal momento che i due volumi, pur presentati nel quadro delle novità, sono libri uguali dal punto di vista testuale e, a tutti gli effetti, nuovi, con caratteristiche diverse da un punto di vista materiale.

La decisione evidenzia la capacità dell'opera nietzschiana di rivolgersi in potenza a un pubblico più ampio anche in Italia: il prezzo più accessibile dichiara esplicitamente un largo bacino di lettori che, se non è già presente, come testimoniano gli articoli del «Corriere» e della «Stampa», è in procinto di formarsi. Inoltre, si può identificare la volontà di Foà di allargare il pubblico della casa rispetto a quello originario: le necessità economiche di Adelphi e le previsioni favorevoli sulla fortuna dell'operazione e di Nietzsche devono aver convinto l'editore al cambio di strategia.

Nell'autunno del 1967 compariranno, dunque, presso Adelphi in broccia *Aurora* e *La gaia scienza* entrambi a 4.000 Lire. Se la riproposta delle posizioni di Cantimori, in un momento in cui l'Italia si avvia verso la stagione delle rivolte operaie e studentesche, può apparire come la manifestazione di una chiusura o comunque di una titubanza verso il pensiero nietzschiano, la scelta di Foà di una ristampa immediata accessibile a un più largo numero di lettori dimostra l'aprirsi di nuove frontiere nella ricezione del filosofo tedesco presso il pubblico italiano.

All'allargarsi del consenso intorno all'edizione corrisponde, però, il formarsi di una distanza tra i punti di vista di Montinari e Colli. Il primo, trascinato dall'entusiasmo di poter pubblicare il testo critico con un editore scientifico di sicura fama e di grande affidabilità come de Gruyter, si è cimentato nella stesura e nella costruzione di un apparato ricco e molto più ampio di quelli pensati per gli editori francese e italiano. Colli, dal canto suo, lo ha invitato fin dal settembre del '67 a portare a termine i lavori avviati senza preoccuparsi di raggiungere «quella perfezione scientifica» che avrebbe soltanto appesantito il testo e che non era nelle intenzioni iniziali del progetto⁸⁸⁴.

La differente prospettiva è senz'altro dovuta al diverso modo di porsi di fronte allo stato dei lavori: mentre Colli già alla fine del 1966 osserva come persino il progetto delle *Lettere* di Nietzsche non lo entusiasmi tanto⁸⁸⁵, Montinari nel settembre del 1967 è impegnato nella difficile redazione di un articolo biografico sul filosofo e vede ancora la possibilità di apportare miglioramenti all'edizione tedesca. È in queste circostanze che la scientificità del filologo lucchese assume un carattere particolarmente profondo che si allontana dal tipo di edizione immaginato invece da Colli per le *Opere* nietzschiane:

quando uscirà l'apparato tedesco, dovremo certamente fare un discorso sui limiti ragionevoli della scientificità, che per me non è affatto un feticcio, ma semplicemente il desiderio di essere un buon "lavoratore", come un calzolaio bravo fa delle buone scarpe. La serietà del mestiere, realistica tenace che non ha paura della fatica e delle cose noiose, perché mira a un risultato che ha già in se stesso la sua giustificazione. Perciò non puoi raggiungere me – come sono o vorrei essere – se parli della imperfezione inevitabile di ogni lavoro scientifico. [...] E mi ferisci e mi fai male, quando trovi che l'edizione francese è come tu avresti voluto l'edizione di Nietzsche, mentre l'edizione francese è fatta male (vedi per esempio se i frammenti di Emerson-Exemplar hanno un senso senza note)⁸⁸⁶.

La posizione colliana è chiarita in una lettera di poco successiva. La propensione del filosofo fiorentino per l'edizione francese non vuole essere una critica al tipo di edizione tedesca, ma rientra

⁸⁸³ F. Nietzsche, *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)*, Adelphi, Milano, 1964; F. Nietzsche, *Idilli di Messina. La gaia scienza. Frammenti postumi (1881-1882)*, Adelphi, Milano, 1965.

⁸⁸⁴ Cfr. Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 20 settembre 1967, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001.

⁸⁸⁵ Cfr. G. Colli, *La ragione errabonda*, Adelphi, Milano, 1982, p. 601

⁸⁸⁶ Lettera di Mazzino Montinari a Giorgio Colli, 29 settembre 1967, citata da G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit., p. 436.

nella sua visione di rendere «omaggio a Nietzsche» e di «favorire l'azione di Nietzsche sul presente»: due scopi che sono raggiungibili solo con un'edizione «tale da piacere a Nietzsche» stesso⁸⁸⁷. Una simile ambizione spiega, secondo Colli, l'avversione «per un'edizione alla de Gruyter, dove l'apparato ipertrofico è una condizione vitale» e un maggior favore per quella «in cui l'apparato si limita ad aggiungere nuovo materiale e “sostanzioso” per la conoscenza»⁸⁸⁸.

In altre parole, Colli dimostra di apprezzare lo sforzo di perseguire correttezza e rigore del testo, ma non vuole correre il rischio di cadere in una chiusura accademica che potrebbe risultare dall'eccessiva ampiezza e scientificità dell'apparato, che resta, a suo modo di vedere, «uno strumento sussidiario»⁸⁸⁹.

Rispetto a quella scientificità perseguita da de Gruyter, Foà si muove ormai su un altro binario, molto più in linea con la visione di Colli, come testimonia l'uscita dei primi due volumi delle opere nietzschiane in brossura. Sul diverso modo di realizzare le “grandi opere” si instaura anche la divergenza in quel periodo tra Adelphi e Boringhieri. Due mondi filosofici ed editoriali che si contrappongono e in cui la cura filologica appare l'unico terreno comune. Nella scelta adelphiana emerge l'insistenza sull'originalità dell'iniziativa, ovvero su un'edizione nuova in assoluto in cui Nietzsche viene presentato nella sua forma organica e completa al pubblico, non solo italiano ma mondiale, e, dunque, con tutto il carico innovativo e inattuale della scelta. Inoltre, l'obiettivo ultimo non è un lavoro estremamente specialistico e definitivo sul filosofo tedesco, ma restituire le opere nietzschiane a una forma affidabile e corretta filologicamente nonché accessibile a una larga comunità di lettori, per quanto colti. Dall'altro lato, l'impresa delle *Opere complete* di Freud e Jung avviata in quegli anni, che si configura su un modello inglese, preesistente, e non su una prima pubblicazione con materiali nuovi, inediti e arricchiti, fa affidamento proprio sulla scientificità della trattazione e del linguaggio e sull'approccio specialistico adottato. Quella adelphiana diventa quindi un'iniziativa di riscoperta e di riqualificazione di un'interpretazione critica controversa, un cambio di prospettiva, avvertito come necessario, nell'analisi di una concezione filosofica. Sul fronte opposto, Boringhieri ambisce a una diffusione mirata, e non mondiale, dell'opera di autori già avvertiti come due dei più grandi innovatori del pensiero occidentale moderno e le cui ricerche, presentate in modo completo e scientifico in un unico catalogo, possono contribuire a quel processo di sprovincializzazione della cultura italiana.

La nuova traiettoria del Nietzsche adelphiano, però, sembra rallentare le trattative per la corrispondenza del filosofo, che si protraggono stancamente fino alla primavera del '68 quando finalmente è raggiunto un accordo anche con l'editore italiano.

È Colli a descrivere il momento della conclusione del contratto come l'ultimo atto di una vicenda che ormai lo ha profondamente provato. Due elementi cruciali per il futuro di Adelphi e del suo Nietzsche emergono dalla ricostruzione colliana. Da una parte, l'ingresso di nuovi capitali provenienti dalla famiglia Falck mette Foà in una condizione di maggiore sicurezza economica e di maggior potere contrattuale. Dall'altra, riaffiora concretamente l'ipotesi della cessione dei diritti per l'edizione economica delle opere e delle lettere a Mondadori. In questo caso è Alberto ad essere intenzionato a pubblicarle per Il Saggiatore, a testimonianza di una certa concorrenza tra i vari editori italiani per accaparrarsi un'opera in più volumi che sembra indirizzata a incontrare facilmente un certo successo di pubblico.

Concluso nell'aprile del '68 anche il contratto per la traduzione giapponese, infatti, il riconoscimento del testo critico curato dai due studiosi italiani, in Italia e all'estero, trova ormai un terreno sempre più solido su cui appoggiarsi: le edizioni e le traduzioni precedenti perdono il loro *appeal*, mentre è ineludibile la proposta adelphiana.

⁸⁸⁷ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 5 ottobre 1967, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001.

⁸⁸⁸ Ibidem.

⁸⁸⁹ Ibidem.

Un ultimo aspetto è utile sottolineare negli scambi in corso in quegli anni sul rapporto tra Colli e Adelphi. Il filosofo fiorentino che sta progettando una collana di studi filosofici per la casa milanese, appoggiata dallo stesso Foà, ricorda all'amico a Weimar che all'editore italiano, pur credendo nel progetto, per prendere una decisione occorrono sempre i pareri dei due giovani consulenti, facendo molto probabilmente riferimento a Calasso e Rugafori.

Questo aspetto indica il ruolo di primo piano giocato da questi ultimi a livello decisionale già nel 1968. Ed è un fattore che si va ad aggiungere a quella partecipazione attiva di Calasso allo sviluppo del Nietzsche adelphiano, per cui si candida alla traduzione di *Ecce Homo* all'inizio del '67.

L'accordo mondadoriano, tuttavia, salta quasi subito a causa di quelle edizioni in brossura che vogliono essere il canale adelphiano per raggiungere un pubblico più ampio. È Alberto Mondadori a spiegare a Foà l'irrealizzabilità del progetto. Il fondatore del Saggiatore osserva come l'edizione brossurata che Adelphi sta pubblicando potrebbe essere paragonata a un'edizione economica che ricerca fasce di pubblico, tra cui giovani e studenti, che l'edizione rilegata non può raggiungere a causa del prezzo elevato. Alberto Mondadori non vede, quindi, uno spazio sufficiente sul mercato italiano per una sua edizione economica che arriverebbe dopo quella rilegata, pensata per un pubblico dalle grandi disponibilità economiche, e dopo quella brossurata pensata per un pubblico con esigenze culturali nuove ma senza grandi risorse.

L'analisi di Mondadori spicca per la sua lucidità, capace di conciliare esplicitamente ragioni culturali ed editoriali, inserendo, inoltre, fondamentali considerazioni sul possibile successo della nuova operazione nietzschiana. Il presidente del Saggiatore è convinto infatti che il "nuovo" Nietzsche troverà senza grandi difficoltà il suo bacino di lettori, da un lato perché è culturalmente adatto al pubblico italiano del tempo, dall'altro, perché anche da un punto di vista editoriale è molto competitivo. Simili osservazioni non solo fanno fallire la trattativa tra il Saggiatore e Adelphi e poi anche tra Arnoldo Mondadori e Adelphi, ma convincono Foà a impegnarsi personalmente nel progettare «una specie di edizione popolare, trasformando l'iniziata serie in brossura in libri più sottili, suddividendo cioè i tomi in sottotomi»⁸⁹⁰.

Foà è sicuro, dunque, che un'edizione di Nietzsche più accessibile da un punto di vista editoriale possa incontrare il favore di un vasto pubblico. Non basta però una proposta in brossura ma occorre realizzare un'edizione tascabile. Infatti, anche la versione brossurata di Adelphi non riscuote il successo immaginato da Alberto Mondadori, a cui Foà, che nel 1968 non ha ancora una collezione tascabile adeguata a collocare le opere nietzschiane, ha proposto di interrompere quella serie per cedere i diritti dell'edizione popolare al collega.

Mondadori, alla luce della scarsa risposta di pubblico, riconferma la sua posizione, sottolineando come lo scarto economico della sua eventuale collezione popolare rispetto all'edizione brossurata di Adelphi non sarebbe stato sufficiente a giustificare la decisione di intraprendere una simile iniziativa. Mentre le trattative, per quanto fallite, denunciano il ravvivarsi continuo di un interesse non solo culturale, ma anche e soprattutto editoriale per il Nietzsche adelphiano, il '68 si chiude con la conferma, di non poco valore, dell'attenzione rivolta all'iniziativa da una vasta comunità di lettori: Colli, «in piena mondanità»⁸⁹¹, viene intervistato da Geno Pampaloni per la RAI.

2.e.4. L'«ovvietà» e l'evidenza: il "nuovo" Nietzsche alla ribalta

Il '69 è l'anno di raccordo, si crea il legame tra ragioni culturali ed editoriali, la chiave tra le difficoltà economiche adelphiane della prima ora e il percorso verso la consacrazione e la stabilizzazione economica che verrà avviato nei primi anni '70 e si compirà a metà degli anni '80.

Mentre le prospettive di Adelphi appaiono migliorate, Colli registra l'uscita di due recensioni fortemente critiche verso il lavoro suo e di Montinari. Nella prima apparsa sul «Times literary

⁸⁹⁰ Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 13 maggio 1968, Archivio Giorgio Colli, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.

⁸⁹¹ Ibidem.

Supplement» il 15 maggio, si riprendono e si difendono le tesi di Walter Kaufmann⁸⁹² sostenendo che l'opera di rivalutazione nietzschiana è in realtà già stata compiuta dallo studioso tedesco. L'articolo svaluta quindi la portata dell'impresa dei due curatori italiani almeno in area statunitense, dove si è ancora alla ricerca, affidata alle mani capaci di Erich Linder, di un editore interessato alla pubblicazione.

La seconda recensione appare, invece, su «Le Monde»⁸⁹³. Il quotidiano francese si interroga a sua volta sull'effettivo apporto di novità della recente edizione italo-franco-tedesca circondata, fin dal principio, da un grande entusiasmo: «l'édition nouvelle a soulevé de grands enthousiasmes. Seules quelques voix isolées, comme celle de Jean Beaufret, affirmaient leur scepticisme et leur méfiance devant une édition autour de laquelle on avait fait grand tapage»⁸⁹⁴. L'articolo mostra un certo scetticismo, mettendo effettivamente in dubbio il carattere innovativo del Nietzsche scaturito dalla triade Adelphi-Gallimard-de Gruyter:

la publication des deux volumes *Humain, trop humain* semble confirmer ce verdict. Sans doute, cette nouvelle édition constitue-t-elle un instrument de travail d'une exceptionnelle qualité, les traductions sont plus belles, plus précises, enrichies de nombreuses et utiles variantes, mais au fond, elle confirme ce que beaucoup pensaient: il faut être d'une singulière naïveté pour s'imaginer que l'image même de Nietzsche en serait modifiée. Ce n'est pas en ajoutant quelques aphorismes, des notes et des esquisses supplémentaires que l'on comprendra Nietzsche différemment, à moins que l'on ne s'évertue à lui faire dire ce qu'il n'a pas dit. D'ailleurs, le projet de Colli et Montinari est loin d'être aussi neuf qu'on l'a dit⁸⁹⁵.

Si tratta di un duplice e duro attacco al principio cardine dell'edizione: l'idea di essere una novità assoluta su scala mondiale capace di scardinare le precedenti interpretazioni. Ed è infatti questo aspetto che la risposta di Colli ribadisce prontamente:

Jean-Michel Palmier trouve sans importance le matériel nouveau que donne à connaître notre édition. [...] Je dois préciser à ce propos que dans l'édition complète se trouveront publiés entre trois et quatre mille pages d'inédits, ce qui signifie que les fragments posthumes sont, à peu de choses près, deux fois plus nombreux que ce qui en était connu jusqu'ici. [...] Jean-Michel Palmier dit enfin que notre projet "est loin d'être aussi neuf qu'on l'a dit". A quoi je répondrai que disputer de l'originalité d'un projet n'a pour moi aucun intérêt, mais qu'il s'agit bel et bien ici d'une réalisation. Notre édition est tout simplement la première édition scientifique de Nietzsche. Et cela, c'est quelque chose de nouveau⁸⁹⁶.

Se la recensione di Jean-Michel Palmier indica come la ricezione del "nuovo" Nietzsche in Francia non sia uniforme e a un filone più ampio di grande entusiasmo faccia da controcanto una piccola platea di scettici, lo spazio dedicato a un simile dibattito dimostra una vivacità ancora di là da scemare del caso nietzschiano.

L'Italia appare, al contrario, indifferente a una simile contestazione e continua nel suo percorso di riqualificazione del filosofo tedesco sulla scia di una strategia adelphiana sempre più diversificata. Nel 1969, infatti, esce nella "Biblioteca Adelphi" l'*Ecce Homo* tradotto da Calasso che scrive anche la postfazione al volume. La particolarità di questa edizione è che si differenzierà da quella nella

⁸⁹² Walter Kaufmann (Freiburg im Breisgau 1921 – Princeton 1980). Ebreo tedesco arrivato negli Stati Uniti nel 1939, aveva dedicato la sua tesi di dottorato a Nietzsche con il titolo *Nietzsche's Theory of Values* e successivamente nel 1950 aveva pubblicato il suo primo libro, *Nietzsche: Philosopher, psychologist, antichrist*, che mirava a rivalutare l'interpretazione filosofica di Nietzsche.

⁸⁹³ J.-M. Palmier, *Du nouveau sur Nietzsche*, in "Le Monde", 7 juin 1969.

⁸⁹⁴ Ibidem.

⁸⁹⁵ Ibidem.

⁸⁹⁶ G. Colli, *L'édition de Nietzsche*, in «Le Monde», 12 juillet 1969.

collana delle *Opere complete* per la presenza di un ditirambo finale, *Gloria e Eternità*, che Montinari ha ritenuto di dover scartare per ragioni filologiche.

Il libro rappresenta, però, anche l'importante presa di posizione di Calasso che applicherà al filosofo tedesco le categorie della sua visione della letteratura, categorie estetiche in difesa di una scrittura letteraria che rivalutano lo stile nietzschiano al pari del suo pensiero: «arte monologica è innanzitutto arte senza testimoni, ma in essa scompaiono anche i due altri termini d'obbligo nella analisi dell'arte – l'opera e l'artista –, perché l'arte monologica è arte del dimenticare e del dimenticarsi»⁸⁹⁷. È qui presentato un Nietzsche calassiano: il rifiuto dell'opera e dell'artista come sistemi cataloganti, permette la consacrazione dell'arte. Alla fine degli anni Sessanta il lavoro redazionale è molto avanti nella sua realizzazione, le pubblicazioni nei tre paesi procedono in modo più spedito con sette volumi in lingua italiana, cinque in tedesco e tre in francese già pubblicati, il dibattito internazionale si allarga e coinvolge nuove aree geografiche e culturali, Adelphi vede manifestarsi, seppur con scarsi risultati, un interesse variegato nel mondo editoriale italiano che comporta una diversificazione della proposta nietzschiana mentre le prospettive economiche sembrano farsi più rosee.

In questo quadro, per molti versi favorevole, l'esplosione in Italia sui quotidiani a tiratura nazionale di recensioni dedicate al «caso Nietzsche»⁸⁹⁸ segue parallelamente il percorso di consacrazione che orbiterà intorno alla casa editrice per tutto il decennio. A differenza di quanto accade in Francia e negli Stati Uniti dove si possono ravvisare alcune voci fuori dal coro rispetto all'entusiasmo generalizzato per l'impresa, la critica e il pubblico della penisola non manca di valorizzare il grande apporto innovativo dell'iniziativa, memori probabilmente di quella refrattarietà caratteristica dell'ambiente intellettuale italiano verso il filosofo tedesco che a lungo ha impedito una ricezione più affidabile rispetto a quella fuorviante e semplicistica che lo accostava al nazismo e che sembrava appiattirsi su alcuni concetti tramutati in slogan.

Il grande apprezzamento per il Nietzsche adelphiano appare in Italia quasi come una forma di redenzione per quel sentimento di dubbio scettico che nella penisola lo ha contraddistinto. È un aspetto confermato dall'approccio della quasi totalità dei commenti all'edizione: si va dall'importanza di un restauro critico e filologico⁸⁹⁹ alla necessità di chiudere un Medioevo del pensiero che ha alimentato un fraintendimento del filosofo tedesco⁹⁰⁰ fino alla consacrazione dell'edizione critica come impresa mirabile che incorona i dieci anni di pubblicazioni adelphiane⁹⁰¹.

Alla riqualificazione critica su ampia scala corrisponde a metà degli anni Settanta la realizzazione di un'impresa che a lungo è stata desiderata e perseguita da Foà e che inevitabilmente avrebbe avuto ampia risonanza sul mercato editoriale italiano: la pubblicazione delle opere di Nietzsche in edizione tascabile.

Se al momento delle trattative con Alberto Mondadori Foà non ha ancora uno spazio pronto ad accogliere una simile operazione, nel 1973 nasce la “Piccola Biblioteca Adelphi” pronta a diventare la collana tascabile di lusso che avrebbe permesso l'accesso all'“aristocratico” catalogo della casa milanese a un pubblico più vasto e culturalmente esigente.

L'ipotesi che ha avanzato il fondatore del Saggiatore di realizzare volumi editorialmente pensati per giovani e studenti trova nella riedizione delle opere nietzschiane nella “Piccola Biblioteca” pieno compimento.

Nel 1974 esce dunque il primo volume: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Il prezzo, 1500 lire è irrisorio sia rispetto all'edizione rilegata, uscita a un costo medio di circa 7.000 lire fino

⁸⁹⁷ R. Calasso, *Monologo fatale*, in F. Nietzsche, *Ecce homo*, Adelphi, Milano, 1969, p. 169.

⁸⁹⁸ R. Bacchelli, *Il caso Nietzsche*, in «Il Corriere della Sera», 30 giugno 1970.

⁸⁹⁹ Ibidem.

⁹⁰⁰ C. Magris, *Poeti tedeschi*, in «Il Corriere della Sera», 15 novembre 1970.

⁹⁰¹ C. Bo, *Adelphiana*, in «Il Corriere della Sera», 26 agosto 1971.

al 1974, sia rispetto all'edizione brossurata con i due volumi usciti al costo di 4.000 lire⁹⁰². Con l'aumentare della diffusione aumenta anche il radicamento di quella specifica percezione dell'impresa adelphiana in quanto necessario canale per rivalutare Nietzsche.

Si aprono finalmente quei nuovi spiragli di studio critico-filosofico che quindici anni prima venivano bollati come una pericolosa e insana deriva irrazionalistica. Nel 1975 viene fondata a Palermo l'Associazione Internazionale di Studi nietzschiani⁹⁰³ che apre i suoi lavori con un convegno nel solco di una prospettiva ben definita: l'idea che Nietzsche non sia più un mito per pochi ma, grazie alla sua "denazificazione"⁹⁰⁴, un punto di riferimento obbligato. La centralità del filosofo tedesco verrà confermata dal varo da parte della Associazione palermitana di un Premio dedicato agli studi nietzschiani a partire dal 1978 e che vedrà avvicinarsi sull'isola, in occasione dei convegni annuali, alcuni dei maggiori studiosi internazionali degli ultimi decenni del Novecento.

Per comprendere, però, il reale sedimentarsi di un'immagine di un Nietzsche adelphiano, occorre aggiungere un ulteriore tassello nel quadro complessivo. Nel 1977, infatti, contemporaneamente all'uscita del primo volume dell'*Epistolario* di Nietzsche di impronta adelphiana⁹⁰⁵ viene pubblicata la terza edizione della corrispondenza del filosofo tedesco di impronta einaudiana a cura di Barbara Allason⁹⁰⁶.

Se una simile coincidenza conferma la fortuna nietzschiana in Italia, essa mostra altresì la possibilità ancora presente di un'alternativa, seppur limitata a una selezione delle lettere, al testo critico sancito da Colli e Montinari e a cui fa riferimento un editore del calibro di Einaudi. Al duplice orizzonte si oppone, però, progressivamente una visione che circola indisturbata sulla stampa di quegli anni⁹⁰⁷. Secondo quest'ultima è da attribuire a Cantimori, «censore di Casa Einaudi», la «*maxima colpa*» di aver impedito la ripubblicazione dell'opera nietzschiana integrale sulla base del materiale documentario trovato a Weimar⁹⁰⁸. È, dunque, ormai di dominio pubblico che il progetto delle *Opere complete di Friedrich Nietzsche* è stato proposto in un primo tempo a Einaudi. Una sensazione che viene confermata da un'indagine di Gian Paolo Dossena sull'«Espresso» del 1978.

Il giornalista parte dalla pubblicazione di un testo einaudiano, *La catastrofe di Nietzsche a Torino* di Anacleto Verrecchia⁹⁰⁹. Da quel volume, definito con certezza come «un libro Einaudi», Dossena si collega ad alcuni articoli usciti in precedenza sugli inserti culturali dei quotidiani italiani, dove, si stabilisce il ruolo di «mappa della cultura moderna» della casa editrice torinese.

All'interno di questa mappa, tuttavia, due assenze appaiono particolarmente assordanti: «come mai [...] mancano due grosse isole, Freud e Nietzsche?»⁹¹⁰. Al tentativo di Einaudi di dimostrare che in realtà quelle due isole sono ben presenti nel suo catalogo, segue l'intervista di Dossena a Colli che cerca di chiarire tutti i passaggi dell'impresa. La ricostruzione colliana dell'iniziativa parte dal 1945 quando il filosofo propone a Pavese di pubblicare le opere complete sia di Schopenhauer sia di Nietzsche. Il consulente einaudiano, in quell'occasione, aveva detto di sì al primo e di no al secondo, giudicato inadeguato per quel preciso momento storico: l'immediato dopoguerra. A questa prima tappa segue nella narrazione di Colli un secondo momento decisivo: l'ingresso di Luciano Foà in casa

⁹⁰² Dati ricavati dal catalogo delle edizioni Adelphi del novembre 1974, pubblicato a scopo commerciale e contenente la lista di tutte le opere allora disponibili.

⁹⁰³ Associazione Internazionale di studi nitzschiani fondata da Alfredo Fallica a Palermo nel 1975. L'associazione sopravvivrà fino alla morte di Fallica nel 2003 organizzando 18 convegni e dando avvio a un Premio internazionale dedicato agli studi sul filosofo tedesco di cui si terranno 15 edizioni.

⁹⁰⁴ A. Todisco, *Nietzsche denazificato*, in «Il Corriere della Sera», 12 maggio 1976.

⁹⁰⁵ F. Nietzsche, *Epistolario 1850-1869*, trad. it. di M. L. Pampaloni Fama, testo critico originale stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano, 1977.

⁹⁰⁶ F. Nietzsche, *Epistolario (1865-1900)*, a cura di Barbara Allason, Einaudi, Torino, 1977³.

⁹⁰⁷ Cfr. M. Montinari, *Delio Cantimori e Nietzsche*, in «Belfagor», vol. 34, n. 1, 31 gennaio 1979.

⁹⁰⁸ Ibidem.

⁹⁰⁹ A. Verrecchia, *La catastrofe di Nietzsche a Torino*, Einaudi, Torino, 1978.

⁹¹⁰ G. P. Dossena, *Intervista a Giorgio Colli*, in «L'Espresso», 29 ottobre 1978, p. 92.

Einaudi nel 1951. Foà diviene il principale interlocutore del consulente fiorentino che torna a presentare il progetto del “tutto Nietzsche” alla fine degli anni '50 quando anche nella casa editrice torinese sembra possa avere maggior successo, dato che si arriva alla firma del contratto. Colli ricorda, però, come quel primo piano sia profondamente diverso da quello portato avanti per le edizioni Adelphi: lì si trattava, infatti, di tradurre l'*opera omnia* di Nietzsche sulla base di testi tedeschi editi.

L'intervista si sposta poi sulla seconda proposta colliana formulata in seguito all'analisi condotta presso l'archivio di Weimar. Colli appare reticente sulla definitiva decisione einaudiana di rinunciare al progetto ed è altrettanto schivo rispetto alla polemica, che ritorna nelle pagine dei giornali di quegli anni, tra Vasoli e Cantimori sulla necessità di ripubblicare Nietzsche. Su entrambe le questioni Colli glissa, accennando soltanto al fatto che dovesse «essere successo qualcosa»⁹¹¹.

Dopo aver evitato il rischio di approfondire remote ragioni culturali, il curatore del Nietzsche ricostruisce con più accuratezza le difficoltà della ricerca di editori stranieri così come l'impegno filologico necessario al compimento dell'impresa. Certo è che la ricezione dell'iniziativa adelphiana in Italia sembra sempre più collocarsi sul binario della contrapposizione ideologica che assorbe tutte le considerazioni di tipo editoriale.

La posizione censoria einaudiana alla fine degli anni Settanta viene accusata del colpevole ritardo italiano negli studi nietzschiani rispetto agli altri paesi: l'incomprensibile filtro culturale e politico attribuito alla casa editrice torinese è stato scardinato dalla perseveranza sovversiva di Adelphi. Pochi gli accenni alla complessità editoriale dell'impresa, scarsi i riferimenti alla difficile ricerca di partner europei per la coedizione: i richiami all'aspetto editoriale sono tutti rivolti al lavoro filologico e alla pubblicazione di materiale inedito, elemento a sua volta legato a quel filone ideologico che ormai domina il dibattito intorno al “nuovo” Nietzsche.

Una prima apertura, in questo senso, si avverte nel 1979 quando sia Mazzino Montinari sia Giuliano Campioni⁹¹² rivalutano il rapporto di Cantimori con Nietzsche, cercando di indagare più approfonditamente la questione e di confutare le superficiali accuse rivolte allo storico. Ma sempre il 1979 segna in un certo senso la definitiva affermazione a livello editoriale del testo adelphiano con l'uscita presso Einaudi della *Gaia Scienza* basata, questa volta, sul testo critico stabilito da Colli e Montinari⁹¹³. Potremmo considerare questa pubblicazione come l'ultima tappa di un processo di affermazione di Adelphi sulla casa torinese: il riconoscimento del testo critico pubblicato per i tipi della casa milanese è la garanzia di qualità che fin dagli anni Cinquanta è stata detenuta dal collettivo einaudiano. Un momento di svolta che sarà confermato dagli avvenimenti degli anni Ottanta.

Alla fine degli anni '80, infatti, quando il marchio torinese è passato nelle mani del gruppo Intracom e il mondo intellettuale si interroga sul futuro del catalogo, il motivo di fondo della ricezione nietzschiana riaffiora come predominante⁹¹⁴. Nietzsche sarebbe l'asse di quella condizione oppositiva che l'immaginario italiano sta contribuendo a creare. L'insistenza sulle questioni ideologiche determina il divario: nel momento di massimo distacco in termini di salute economica tra le due case, la riduzione della complessa vicenda a un'impostazione politico-culturale facilita la condensazione dei motivi reali su un'immagine predefinita. L'idea che il veto a Nietzsche sia la prova di un filtro ideologico scardinato dall'inclassificabile banda adelphiana si diffonde come un semplice criterio di riferimento a cui il pubblico italiano ora può facilmente avere accesso.

Contemporaneamente il lettore italiano subisce l'influsso di una consacrazione internazionale. Nel 1987, infatti, Colli e Montinari ricevono negli Stati Uniti un premio alla memoria dalla Wheatland

⁹¹¹ Ibidem.

⁹¹² Cfr. M. Montinari, *Delio Cantimori e Nietzsche*, in «Belfagor», vol. 34, n. 1, 31 gennaio 1979; G. Campioni, *Nietzsche e Cantimori. Precisazione polemica*, in «Critica marxista», n. 15, 1977, pp. 141-148.

⁹¹³ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, trad. it. di Ferruccio Masini, testo critico originale stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Einaudi, Torino, 1979.

⁹¹⁴ V. Riva, *Reliquie dello Struzzo*, in «Il Corriere della Sera», 3 luglio 1988.

Foundation⁹¹⁵. Il premio mostra la diffusione dell'iniziativa dei due curatori italiani anche negli Stati Uniti, confermata di lì a poco, nel 1995, dalla pubblicazione dei primi volumi delle *Complete Works of Friedrich Nietzsche* per i tipi della Stanford University Press⁹¹⁶.

All'inizio degli anni Novanta, dunque, quando l'importante operazione critica di Giuliano Campioni⁹¹⁷ cerca di ristabilire un equilibrio tra ragioni editoriali e ragioni culturali, dando pari importanza ai due ambiti nello sviluppo della vicenda, nella postura pubblica, assunta su giornali ad alte tirature, di Calasso, ormai principale punto di riferimento della casa milanese, si ribadisce in modo esplicito la centralità dell'elemento culturale nella scelta einaudiana, sorvolando su un'indagine più approfondita degli aspetti editoriali: «celebrando i trent'anni dell'Adelphi, Roberto Calasso ha voluto sottolineare come la casa editrice fondata da Foà “sia nata in opposizione netta a Einaudi, e in particolare a un certo asse Lukàcs-Gramsci su cui si è retta a lungo quella casa editrice”. Da quell'asse la squadra adelphiana si allontanò per dare “l'avvio dell'edizione Colli-Montinari delle opere di Nietzsche”»⁹¹⁸.

Come accaduto per gli altri pilastri dell'esperienza adelphiana, anche in questo caso si assiste a una condensazione di un immaginario e di una memoria ad un tempo collettivi e individuali. Per riconoscere il definitivo lavoro mnemonico attuato dall'editore-autore bisognerà, dunque, considerare la capacità di concentrazione della ricezione, che per necessità di sopravvivenza riduce al minimo le deviazioni dai punti focali, permettendo, invece, l'affermazione di tratti fondamentali, unici e immediatamente riconoscibili.

2.f. La lettura: la ricezione di Adelphi nel campo editoriale italiano

Il confronto con esperienze editoriali, come Boringhieri, Il Saggiatore e Feltrinelli restituisce il panorama dei primi anni di Adelphi, nonché le motivazioni che spingeranno Calasso a collocarli tra i propri punti di riferimento nella sua rappresentazione dell'editoria negli anni Sessanta e Settanta. Il rapporto con Einaudi, d'altro canto, ci mostra come si stratificano gli effetti di campo. Ora, per comprendere il progetto memorialistico dell'autore-editore, occorre considerare la ricezione della casa editrice nel suo insieme, dal momento che essa interviene attivamente a indirizzare la selezione o la reticenza, la censura o l'apertura, l'allusione o la chiarezza espositiva del racconto e diventa tanto più rilevante quanto più si avvicina al momento stesso della scrittura.

Abbiamo indicato cosa intendiamo per ricezione all'inizio di questo capitolo: una panoramica, da un lato, sulla risposta da parte della critica all'offerta culturale adelphiana; dall'altro, uno sguardo sul successo commerciale dei prodotti-libri immessi sul mercato dalla casa editrice milanese. A causa delle poche fonti dirette che ci vengono in aiuto procederemo, come detto, su un duplice binario: dove sono presenti dati quantitativi affidabili e verificabili, come tirature, vendite, ristampe e riedizioni, numero dei titoli e numero di collane, abbiamo usato questi dati per osservare l'andamento commerciale dei prodotti-libro targati Adelphi; a completamento di queste informazioni, ci siamo affidati ai giudizi di intellettuali, giornalisti, imprenditori culturali, autori o professionisti dell'editoria che siamo stati in grado di raccogliere attraverso i giornali, i contributi critico-accademici, ma anche

⁹¹⁵ Associazione fondata da Ann Getty e Lord Weidenfeld che aveva sponsorizzato in passato lavori sull'opera e la musica e che nel 1987 decide di consacrare una parte dei suoi lavori alla letteratura. La conferenza di quell'anno ospitava autori come Octavio Paz, Joseph Brodsky, John Updike, Mario Vargas Llosa e stabiliva l'assegnazione di un premio «to an editor who has published a work of distinguished scholarship in translation or to an individual translator», cfr. I. Molotsky, *Foundation plans Panel on Literature*, in «Times literary Supplement», 1st April 1987.

⁹¹⁶ *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, based on the edition by Giorgio Colli and Mazzino Montinari, Stanford University Press, Stanford, 1995-2019, voll. 16.

⁹¹⁷ G. Campioni, *Leggere Nietzsche*, cit.

⁹¹⁸ P. Battista, *Bollati contro Zolla: fa dell'anima un supermarket*, in «La Stampa», 15 maggio 1992.

attraverso le lettere ritrovate presso altri fondi d'archivio e inviate agli adelfiani allo scopo di congratularsi per il loro lavoro da parte di colleghi del mondo editoriale⁹¹⁹.

Qui non solo osserveremo come si forma il marchio Adelphi, dunque, ma cercheremo di evidenziare soprattutto come il sovrapporsi di percezioni polivalenti di quel marchio vada a determinare il meccanismo creativo dell'autore-editore.

Abbiamo classificato le recensioni raccolte sui giornali a tiratura nazionale in sette diversi ambiti che corrispondono agli aspetti su cui gli articoli maggiormente si soffermano. Gli ambiti sono: confronto Adelphi-Einaudi, che abbiamo già avuto modo di indagare; editoria di qualità; irrazionale-surreale-magico-religioso; opere rare; riscoperta di opere dimenticate; storia della casa editrice; successo editoriale.

Ad ognuna di queste aree può essere ricondotto l'articolo di giornale considerato: l'individuazione è stata fatta su una serie di aspetti che riguardano esplicitamente e strettamente la casa editrice e non il libro in questione, dal momento che il giudizio sul volume può essere identificato come il grado zero della recensione. Gli articoli che non presentano alcun cenno sul ruolo della casa editrice nel dare valore a un determinato testo non sono stati presi in considerazione.

Oltre al tema di ogni recensione è stata effettuata una suddivisione tra il parere dedicato espressamente alla casa milanese nel suo complesso e un'indagine, invece, su tre dei collaboratori principali: Bazlen, Foà e Calasso stesso.

Infine, alcune osservazioni utili a definire l'evoluzione della società italiana e dell'informazione libraria permetteranno di comprendere in quale spazio la casa milanese ha raggiunto una particolare risposta in termini di critica e vendite e in che modo è riuscita a costruire prima un pubblico ristretto ma consolidato e successivamente un pubblico ampio.

L'importanza di questi elementi è sottolineata dallo stesso Calasso: l'autore-editore ritorna più volte sul rapporto della propria casa con il lettore, sulla progressiva crescita di tirature e vendite, sul successo suddiviso tra qualità e quantità.

Il passato di Adelphi mostra come il processo di acquisizione di un notevole riconoscimento simbolico si concentri nei primi due decenni di attività grazie alla riscoperta di autori e a operazioni editoriali particolarmente complesse che si rivelano a partire dagli anni '80 anche il viatico verso un più largo consenso. Abbiamo incrociato, quindi, un'analisi qualitativa della risposta della critica che muta nel corso del tempo, con gli intellettuali molto più interessati all'offerta adelfiana negli anni Sessanta e Settanta, e sempre più critici, invece, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, con un'indagine quantitativa dell'andamento dell'impresa editoriale, con un numero ridotto di pubblicazioni, tirature più ristrette e una maggiore presenza di autori stranieri nei primi due decenni contro un apparato sempre più grande, con la crescita delle collane soprattutto tascabili, dei titoli, con la differenziazione dei prezzi e anche, dove abbiamo avuto modo di verificare, un incremento delle vendite sempre intorno al 1985.

Il racconto autobiografico, come vedremo, svela la consapevolezza di una capacità di concentrazione, abile nel calamitare sul sé individuale un'immagine collettiva, di definirne con nettezza i tratti attraverso il paradossale dialogo tra l'ovvietà dell'evidenza e la sua sfumata, nebulosa narrazione.

Niente dell'esperienza passata sembra realmente definito se non attraverso i criteri interni al testo stabiliti dal sé e accettati dal lettore. La partecipazione preponderante di quest'ultimo alla scrittura è affidata all'effetto straniante della casualità: «un programma editoriale nasce inevitabilmente dal disegno e dal caso – e finisce per configurarsi come un *mondo possibile*. E i mondi variano per bellezza, ricchezza, vivibilità»⁹²⁰.

⁹¹⁹ Per tutte le informazioni sulla metodologia adottata in fase di ricezione, ovvero la terza fase che contribuisce alla formazione di una memoria editoriale, cfr. l'inizio di questo capitolo.

⁹²⁰ Risolto a Id., *Cento lettere a uno sconosciuto*, cit.

L'autore-editore consacra il contributo del pubblico, arrivando persino, apparentemente e solo inizialmente, a ridurre il suo stesso grado di influenza. Subito dopo il dialogo è riequilibrato: al lettore è demandato il merito di scorgere quello che l'editore ha solo percepito.

nel corso di quarant'anni numerosi lettori hanno notato come, a tenere insieme questi libri, ci sia qualcosa, un legame tenace, che va oltre la qualità. Questo legame tenace abbiamo tentato di indicarlo fin dall'inizio, per quanto possibile in modo esplicito, nell'unica forma in cui l'editore accompagna ogni singolo libro: il risvolto di copertina. Che è poi il luogo dove i motivi che hanno dettato la scelta di quel libro dovrebbero apparire e rivelarsi ogni volta al lettore, il quale è sempre innanzitutto uno sconosciuto⁹²¹.

Il rapporto è, dunque, reciproco: il lettore vede ciò che l'editore ha intuito a livello privato e cercato di restituire in una dimensione pubblica. Una tale valorizzazione della ricezione come processo dinamico impone necessariamente una riflessione sulla finalità del racconto retrospettivo dell'editore-autore. E vediamo così risolto fin da subito uno dei maggiori paradossi della memoria di Calasso, ovvero l'indifferenza verso la storia, e la capacità narrativa di sovrapporre in modo anacronistico stagioni storiche differenti. La risposta degli intellettuali mostra come il momento in cui la casa editrice ottiene il suo maggior successo simbolico è tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta: a fronte di basse tirature, difficoltà economiche, pochi titoli sul mercato e un numero ancora più ridotto di collane, le recensioni ravvisano la ricercatezza della proposta culturale. Nel momento in cui Calasso scrive, invece, si registrano in catalogo grandi best-seller, tirature e vendite crescenti, una stratificazione dell'offerta in collane e titoli con ambizioni culturali diverse, una grande differenziazione dei prezzi a cui fanno da contrappunto recensioni e interventi critici ormai poco entusiasti delle proposte dell'Adelphi contemporanea. L'autore-editore recupera quindi i tratti del successo simbolico dei primi anni, quando questo prevaleva sugli aspetti economico-finanziari, per applicarli all'Adelphi presente, quando però ormai si vede un prevalere della componente commerciale, quantitativamente riscontrabile. La narrazione autobiografica, dunque, risolve il problema della ricezione riducendo l'intero percorso di Adelphi a un unico momento presente: se nei decenni passati si contrapponevano successo simbolico e successo commerciale, lasciando che in determinati momenti l'uno prevalesse sull'altro e viceversa, nella narrazione essi sono perfettamente sovrapposti, si rivelano allo stesso tempo ed appaiono entrambi in linea con il progetto adelphiano che accetta il principio per cui valore commerciale e valore culturale devono necessariamente coincidere per avere un buon prodotto-libro.

Se cruciale è il suo rapporto con il pubblico in quegli interventi saltuari e occasionali, in una posizione editorialmente ambigua, come quella del risvolto, schiacciato tra l'esigenza materiale di vendere e velleità letterarie, nella "memoria editoriale" quell'esigenza troverà uno spazio in cui espandersi e distendersi, coniugando le due anime che compongono la propria figura ibrida.

La "memoria editoriale" calassiana riflette la sottile ambiguità del risvolto e avverte l'ostinata ingerenza della sua destinazione: il pubblico non è un'entità indefinita, ma è un gruppo con cui costruire uno spazio di affinità. L'inserimento autocitazionale del *Risvolto dei risvolti* nell'*Impronta dell'editore* non è pertanto privo di significato. Il testo prefatorio alle *Cento lettere a uno sconosciuto* dà senso alla sua nuova collocazione. Il volume diventa la forma con cui l'editore accompagna non più ogni singolo libro, ma l'insieme dei libri pubblicati. La "memoria editoriale", come il risvolto, si rivela, dunque, «il luogo dove i motivi che hanno dettato la scelta di quel libro dovrebbero apparire e rivelarsi ogni volta al lettore, il quale è sempre innanzitutto uno sconosciuto». È una dipendenza ineludibile che mostra tutta la sua pesante presenza:

In età moderna, non vi è più un Principe a cui rivolgersi, ma un Pubblico. Avrà forse un volto più netto e riconoscibile? Chi crede di poterlo affermare s'inganna. [...] Cominciamo dalla parola: chi dice *pubblico* pensa generalmente a un'entità ingombrante e informe. Ma la

⁹²¹ Ibidem.

lettura è solitaria, come il pensiero – e presuppone l’oscura e isolata scelta di un singolo. Il capriccio implicito nella scelta del mecenate che sostiene lo scrittore (o lo stampatore) è dopo tutto minore, perché più fondato, del capriccio di un ignaro lettore che si avvicina a un’opera e a un autore di cui nulla sa.

Osserviamo un lettore in libreria: prende in mano un libro, lo sfoglia – e, per qualche istante, è del tutto separato dal mondo. Ascolta qualcuno che parla, e che gli altri non sentono. Accumula casuali frammenti di frasi. Richiude il libro, guarda la copertina. Poi, si sofferma sul risvolto, da cui si aspetta un aiuto. In quel momento sta aprendo – senza saperlo – una busta: quelle poche righe, esterne al testo del libro, sono di fatto una lettera: la lettera a uno sconosciuto⁹²².

I frammenti casuali accumulati tramite i risvolti ai libri si affollano nella mente del lettore che ora ha in mano non più il singolo volume, ma l’intera narrazione della casa editrice. Il mondo delle possibili interpretazioni si moltiplica esponenzialmente: quell’interlocutore fa affidamento su un sostrato ben più vasto, i riferimenti sono in potenza infiniti. È alla consapevolezza del pubblico, ben presente alla coscienza editoriale, che la coscienza autoriale si rivolge: il lettore per quanto sconosciuto non ignora l’area sottostante al panorama narrato nel libro, la storia e l’immaginario adelphiani. È alla condensazione di quell’immaginario di lettura che l’autore-editore si rivolgerà in modo organico, come in passato faceva in modo occasionale.

2.f.1. Dalla critica al pubblico

Partendo dalle origini, si nota subito come gli anni Sessanta sono gli anni delle difficoltà. Non c’è una piena stabilità economica e nel giro di due anni tra il 1962 e il 1964 si assiste già a un passaggio di consegne tra i principali finanziatori della casa, da Roberto Olivetti alla famiglia Falck. Ma gli anni Sessanta sono anche gli anni di formazione di un pubblico ben preciso a cui non sfugge l’operazione messa in atto dagli adelphiani. Tra le 36 recensioni che abbiamo preso in considerazione tra il 1964 e il 1969, sui 79 titoli pubblicati dalla casa editrice nello stesso lasso di tempo, la maggioranza, quasi un terzo, si sofferma sulla riscoperta di opere dimenticate, al punto che già nel 1968 Arbasino può trarne una regola aurea sul modo di operare dell’editore milanese: «paradossalmente, i risultati più sorprendenti e più nuovi di Adelphi [...] discendono da una massima (apparentemente) capricciosa o perfida: ad ogni libro recente che si scrive, pubblicarne subito uno stagionato»⁹²³.

I primi titoli confermano inesorabilmente la tendenza a guardare verso il passato. Foà difende una simile posizione osservando che il periodo a cui Adelphi guarda è il momento primordiale delle nuove forme di scrittura, ovvero gli albori della modernità. Da quel periodo discendono i libri percepibili come novità librarie ancora negli anni Sessanta: «sono in buona parte libri fra il 1890 e il 1920: ma le novità apparenti che esplodono oggi, osserva Foà, si sono presentate appunto allora, per la prima volta; e allora tanto vale occuparsi delle opere di primo grado, e non dei sottoprodotti, proseguendo il lavoro di scavo impostato da Bazlen»⁹²⁴.

Alla costante della riscoperta si affianca fin da subito uno dei leitmotiv della fisionomia adelphiana: «quel mitico e umbratile esploratore intellettuale che fu Roberto Bazlen».

Il suo rilievo è offerto al grande pubblico e alimentato prima di tutti da Eugenio Montale con il suo *Ricordo di Roberto Bazlen* del 1965. I motivi stabiliti in quel momento da Montale – espressione di grande efficacia della capacità dell’immaginario e della memoria di costruirsi su pochi e limitati punti, utili alla propria sussistenza – saranno i principali se non gli unici elementi che accompagneranno la figura del consulente triestino dall’articolo montaliano stesso fino alla sua rivisitazione calassiana del 2022.

⁹²² Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 92.

⁹²³ A. Arbasino, *Adelphi due specialità*, in «Il Corriere della Sera», 2 giugno 1968.

⁹²⁴ Ibidem.

L'obiettivo dello scrittore ligure in quel caso è cercare di dire chi fosse Bazlen «a chi non sa nulla di lui»⁹²⁵: ricerca quindi un piano comune tra la sua esperienza privata e il pubblico. Il primo contatto è instaurato con una sorta di definizione dello spazio bazleniano: «è vissuto nei sotterranei della cultura di oggi e di ieri». La forza di una simile definizione, a cui contribuisce il rilievo di Montale nell'ambiente culturale italiano, è confermata dal fortunato seguito che ha avuto. Ma ancora più che la sotterranea natura, è la triestinità di Bazlen a sancire il distacco della figura da uno sfondo di incomprensibile indefinitezza. Al consulente editoriale si applica la definizione di «ultimo e singolare rappresentante dell'intelligenza triestina dei cosiddetti anni trenta» e da quel momento il legame con la città friulana non solo sarà inscindibile ma sarà il catalizzatore di una varietà di concetti: dalla scoperta di Svevo all'amicizia con Saba, dalla Mitteleuropa alla psicologia, dall'irrazionale all'orientale, la triestinità bazleniana assorbe un'intera gamma di riferimenti astratti, che si attivano o disattivano di volta in volta a seconda delle finalità dello sguardo di chi le evoca. Stabiliti i due pilastri della figura, la triestinità e la “sotterraneità”, Montale continua a tratteggiare l'immagine di Bazlen con un altro punto che avrebbe inevitabilmente segnato la sua ricezione:

curioso di tutto [...] fu soprattutto un impareggiabile suggeritore di nuove inquietudini intellettuali e morali. [...] Non ebbe mai, ch'io sappia, impieghi fissi, ma parecchi editori si servirono di lui mandandolo “di pattuglia” in zone inesplorate. Molti buoni e rari libri pubblicati in Italia non sarebbero mai apparsi se B.B. non li avesse imposti a riluttanti stampatori. [...] Negli ultimi mesi un benemerito editore milanese gli assegnò un piccolo stipendio⁹²⁶.

È un passaggio cruciale perché rappresenta il momento in cui l'esperienza di Bazlen e il suo controverso rapporto con l'editoria si legano in modo inscindibile a un «benemerito editore», che sarebbe stato presto identificato e che avrebbe in più occasioni espresso il suo debito di ispirazione nei confronti del consulente triestino.

Il percorso bazleniano è costruito su più punti. In primo luogo, l'incapacità di integrarsi tra le fila di collaboratori degli editori italiani: l'assenza di un rapporto duraturo con una precisa casa editrice diventa espressione dell'eccezionalità delle sue proposte, che però non sempre incontrano l'entusiasmo dei riluttanti stampatori. Nonostante la difficoltà a trovare una corrispondenza di sensi e di gusti con gli editori, Bazlen è riuscito a far sì che molti «buoni e rari libri» venissero pubblicati: la rarità e la qualità sono prerogative dei volumi suggeriti dal consulente triestino e sono allo stesso tempo gli indici di difficoltà che non sempre garantiscono una buona accoglienza sul mercato. Infine, centrale è l'accento proprio a un «benemerito editore milanese» che per trasposizione diventa l'unico a essersi avvalso di una più strutturata collaborazione bazleniana e l'unico ad aver così accolto con rigore e costanza nel proprio catalogo i suoi «buoni e rari libri». Su questo editore si applicano quindi le successive due categorie a cui ricorre Montale per concludere il suo ritratto: l'amore di Bazlen non per i «grandi libri» ma per i «libri d'eccezione, clandestini o quasi». Se l'intellettuale triestino ha dimostrato da sempre il suo interesse per questi libri “interstiziali” e ha allo stesso tempo ispirato in modo organico e profondo solo un editore, sarà quest'ultimo a spostarsi verso quegli stessi volumi «d'eccezione, clandestini o quasi».

L'autore ligure conclude il suo fenotipo con due tratti che avranno una lunga fortuna: l'iconoclastia e l'ineffabilità, da un lato, l'assenza di ogni opera scritta, dall'altro.

La prima è una caratteristica che si rivela particolarmente felice negli anni delle rivolte studentesche e successivamente nei decenni Settanta e Ottanta con la loro rivalorizzazione nichilistica. Inoltre è anche un tratto che non mancherà di essere rappresentativo di un atteggiamento tutto adelfiano sovversivo e irriverente.

L'assenza di opere scritte è il principale elemento della leggenda di Bazlen: uno dei due termini del paradosso che porterà all'affermazione di una mitologia alimentata da saggi, romanzi e studi.

⁹²⁵ E. Montale, *Ricordo di Roberto Bazlen*, in «Il Corriere della Sera», 2 agosto 1965.

⁹²⁶ Ibidem.

È in questi tratti quindi che va ricercata la prima fase del percorso Adelphi e che arrivano fino all'intervento di Arbasino del 1968: la categoria umbratile applicata a Bazlen diventa la riscoperta da parte di Adelphi di opere ingiustamente dimenticate del passato; l'ineffabilità rientra nella definizione di "unici" attribuita ai libri che appartengono a una "categoria a sé" come «il "patafisico" René Daumal, [...] Artaud con [...] *Eliogabalo* e un testo sudafricano sull'anima della formica bianca»; e intanto l'atteggiamento iconoclasta prende forma nel Nietzsche italiano, «l'impresa più cospicua [...] diciotto volumi, in collaborazione con Gallimard e "in esclusiva" perché gli Archivi di Weimar riluttano a una diffusione in patria delle carte inedite di un autore così esplosivo e frainteso, però permettono di fotocopiarle alla nostra *troupe* erudita»⁹²⁷.

Il 1968 è anche l'anno in cui escono i primi scritti bazleniani, le sue lettere editoriali che cominciano ad alimentare e a trasporre in un più definito orizzonte scritto quell'incontro mitico tra paradosso e oralità che accompagnerà la figura del triestino. Il primo, il paradosso, rappresenta la distanza tra non-scritto e impronta culturale; la seconda, l'oralità, è espressione di una leggenda fino ad allora tramandata solo oralmente che trova ora il suo sbocco concreto e accessibile.

L'arco temporale coperto dalle lettere va dalla collaborazione con Einaudi, a partire dall'inizio degli anni Cinquanta, e quella breve ma intensa con Adelphi che lo ha accompagnato fino alla morte nel 1965.

Il volume, curato da Calasso, disegna una linea di demarcazione tra le due esperienze. Non solo per una consequenzialità cronologica, ma perché il lettore può ritrovare la discrepanza tra i giudizi del triestino e i titoli pubblicati nel catalogo einaudiano, dove non è difficile vedere il prevalere dei rifiuti. Dall'altro lato, oltre la soglia editorialmente storica del 1962, anno di nascita di Adelphi, si può scorgere l'affinità di intenti tra i pareri di Bazlen e le decisioni della casa milanese. La selezione delle lettere non è certo arbitraria. In linea con la nota introduttiva di Sergio Solmi, che sottolinea la refrattarietà del triestino alle «incasellature teoriche»⁹²⁸, la raccolta si estende nei più diversi ambiti letterari toccando autori e filoni tra loro molto distanti ma cercando di individuare alcuni tratti ricorrenti. In primo luogo, emerge l'anticipo della visione di Bazlen sul contesto culturale italiano: la sua proposta di autori poco noti, al tempo della lettura, incrocia il successo di critica e pubblico che quegli autori avrebbero conosciuto – emblematici i casi di Musil e Gombrowicz.

In un secondo momento si sostiene la capacità bazleniana di far dialogare il giudizio sulla qualità del testo con quello sulla realizzabilità e utilità editoriale, significativi di nuovo Musil e la lettera sul *Gattopardo*.

Elemento cruciale, la nota introduttiva non risolve la contraddizione della figura, ma la alimenta, facendo leva proprio sull'origine triestina e la discrepanza tra "inedito" e rilievo culturale.

Nella presentazione di Solmi emerge anche il secondo filone del processo che sta determinando la ricezione della figura di Bazlen: la sua presenza nel mondo intellettuale esclusivamente attraverso materiale non destinato alla pubblicazione. Dopo aver individuato, infatti, il suo «completo disancoraggio [...] dalle mode culturali che la nostra epoca è andata insieme moltiplicando e via via sostituendo nel suo flusso, spesso irrigidendole in altrettante scolastiche», l'autore della *Nota* non rinuncia a soffermarsi sull'incomprensibile e pressante contraddizione impressa sullo sfondo della sua analisi:

Lettere, un certo numero di poesie di ogni epoca, qualche frammento narrativo, pensieri, un diario discontinuo, e una serie di affascinanti disegni carichi di un indefinibile *humour*, sono le tracce che ci sono rimaste di questo singolare «passante sulla terra», che pareva ostinatamente deciso a restare inedito (le sue stesse traduzioni di saggi e racconti apparvero quasi sempre sotto nome fittizio), concedendosi tutt'al più di persistere in una consuetudine infantile di affidarsi a segreti fogli e quaderni. [...] Se dovessi riassumerne, per mio conto, l'insegnamento vitale [...] dire che esso sia in massima parte consistito nella continua

⁹²⁷ A. Arbasino, *Adelphi due specialità*, in «Il Corriere della Sera», 2 giugno 1968.

⁹²⁸ S. Solmi, *Nota*, in R. Bazlen, *Lettere editoriali*, Adelphi, Milano, 1968; la *Nota* è stata ripresa in R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 268.

rimozione e rimessa in causa di quelli che, di volta in volta, potevano apparirci come i nostri punti di arrivo⁹²⁹.

L'indefinitezza dell'individuo viene a coincidere con la sua peculiarità. L'assenza di testi pubblicati esprime una volontà, una dichiarazione di poetica sull'inadeguatezza della parola scritta. L'estensione del pensiero si manifesta in un procedimento perennemente *in fieri* che non può far altro che contrastare con l'idea dei "punti di arrivo", quella definitiva, forse presuntuosa, concretezza di un testo pubblicato.

Nella presentazione e nella forma del volume si rivela l'intenzione editoriale e la postura del curatore, non a caso Roberto Calasso. Il lettore non si trova di fronte a una raccolta di materiale documentario che vuole percorrere l'esperienza umana o intellettuale di un individuo: non sono documenti che mostrano il progresso di un pensiero, lo sviluppo di un concetto o spiegano una poetica, così come l'apparato paratestuale non dà cenni dettagliati o tecnici per ricostruire una biografia culturale o una bibliografia, chiaramente assente. Siamo al cospetto, invece, di un volume dove la prefazione esalta i tratti più noti del singolo e le sue caratteristiche convenzionalmente più peculiari – l'origine triestina, la partecipazione intensa al mondo editoriale, l'assenza di testi editi – e, allo stesso tempo, ci troviamo di fronte a una raccolta di lettere ben ragionata, volta a sottolineare il legame di quei tratti con il marchio sotto il quale appaiono per la prima volta in modo organico: l'intento del libro non è, dunque, ricostruire la parabola dell'individuo Roberto Bazlen, ma restituire concretamente al pubblico italiano della fine degli anni Sessanta «l'esperienza "Bobi"» che «fa troppo parte della nostra storia per districarla semplicemente nella secchezza di un ritratto o trascenderla nell'equivocità di una "leggenda"»⁹³⁰.

L'operazione sembra andare a segno: la reazione al volume è subito collegata all'importanza dell'attività letteraria della casa editrice milanese, e viene ricondotta a un lavoro, intenso e spesso sconosciuto ai più, di scoperta di alcuni tra i maggiori scrittori italiani ed europei del Novecento nonché a un impegno sotterraneo, volto a scardinare, con le sue proposte sovversive e indipendenti, il sistema rigido e cristallizzato del mercato editoriale italiano dagli anni '30 agli anni '60.

Antonio Debenedetti libera Bazlen dalla connotazione di "stravaganza" e ne delinea il carattere anticonformista, ricollegandolo immediatamente alla cultura mitteleuropea e alle due sue più famose intuizioni letterarie: «illustrazione vivente di un anticonformismo consapevole e raffinato, che affondava le sue radici in quella cultura mitteleuropea che forse aveva conosciuto nelle pagine di Svevo e ritrovato nell'*Uomo senza qualità* di Musil»⁹³¹.

Anche la competenza in materie editoriali è un elemento di grande considerazione da cui discende l'importante accenno al procedimento analitico bazleniano: «egli non dimentica mai che per conoscere un libro non basta misurarlo con il compasso della ragione»⁹³². La possibilità di concepire un'alternativa alla ragione non può non essere colta nella dimensione della politica adelphiana che si sta distendendo in quella direzione e nel suo progressivo allontanamento da Einaudi.

Alla recensione di Debenedetti fa eco quella di Amelia Rosselli sull'«Unità». Alle capacità di tipo «critico-editoriale» si intreccia una «democrazia» dei titoli proposti divisi tra autori «già conosciuti all'estero» e un «foltissimo numero di autori invece non ancora marchiati dalla fama [...] analizzati senza snobismi e con cultura inusuale per gli anni 1950-1965»⁹³³. Anche in questo caso le competenze di Bazlen sono ricondotte al suo essere «per metà triestino» e anche in questo caso l'autrice dell'articolo si sofferma sul fatto che «per pudore o ritegno o altre particolari ragioni il Bobi non desiderava pubblicare i propri scritti in vita».

⁹²⁹ Ivi, p. 270.

⁹³⁰ Ibidem.

⁹³¹ A. Debenedetti, *Bazlen eminenza grigia*, cit.

⁹³² Ibidem.

⁹³³ A. Rosselli, *Scrittore di nascosto*, in «L'Unità», 2 aprile 1969, riportato in K. Budani – L. Timoteo, *Adelphi*, cit., pp. 16-17.

Certo è che Amelia Rosselli non risparmia una breve critica a Bazlen: «pensiamo che questo suo, per esempio, leggero disprezzo della mentalità italiana, che a lui appariva carnale e senza spirito o capacità di sublimazione oltre che inconscia – cioè a volte rozza e banale – sia dovuto anche all'isolamento in cui viveva l'autore; un isolamento pesante anche se voluto da lui»⁹³⁴. Una critica che si riallaccia, da un punto di vista diverso, all'osservazione di Debenedetti: il «compasso della ragione» di quest'ultimo coincide con il «carnale e senza spirito» di Rosselli, entrambi attribuiti alla «mentalità italiana» del periodo, mentre il loro contrario, l'irrazionale e la spiritualità, coincide con le armi analitiche più care a Bazlen e, per trasferimento ideale, all'editore da lui ispirato.

La riscoperta di autori del passato si incontra quindi con una dimensione che mira a sovvertire l'ordine editoriale costituito e che viene a coincidere con un altro elemento ricorrente nelle reazioni ai volumi di Adelphi degli anni Sessanta: l'irrazionale nelle sue diverse declinazioni di surreale e magico, nonché in un rapporto ambiguo con il religioso.

Al pari delle recensioni che si soffermano sulla riscoperta di opere dimenticate e sul consulente triestino, anche gli articoli dedicati all'atteggiamento irrazionale di Adelphi ricoprono un terzo del nostro campione. Una presa di posizione evidente per la casa ispirata ai suggerimenti variabili di una figura come Bazlen, contraddistinta da una varietà di interessi apparentemente inconciliabili e dalla mancanza di una sistemazione organica da un punto di vista culturale-intellettuale.

Gli autori diventano così retrospettivamente rappresentanti di un catalogo che assume forme sempre più definite. Tra i massimi esponenti adelphiani dei primi anni ritroviamo Antonin Artaud, considerato «il maestro della letteratura puramente anarchica e surrealista»⁹³⁵, mentre un perfettamente adeguato suo vicino di scaffale si rivela quella *Vita di Milarepa* in cui crepitano «forze magiche, in attesa di essere evocate dall'opera degli sciamani: si capisce come testi come questo abbiano affascinato e in parte condizionato i maggiori esponenti del Surrealismo»⁹³⁶.

Un atteggiamento che appare subito in controtendenza alle principali operazioni editoriali della seconda metà degli anni Sessanta:

le potenzialità del mercato della saggistica, dischiuse proprio nella seconda metà dei Sessanta, sono assecondate dalle strategie seguite dalle case editrici di cultura pronte a nutrire, di lì a poco, anche i fermenti e la sete di nuove conoscenze diffusi dalla contestazione studentesca. Nel 1960 nasce "Piccola Biblioteca Einaudi", che si imporrà come la più importante e ricca universale tascabile di saggistica. [...] nel 1964 [...] "Gabbiani" del Saggiatore, con un ventaglio di libri in particolare di storia, letteratura e filosofia attinti anche dai cataloghi Einaudi e Mondadori. Nello stesso anno nasce la "Universale" della Laterza, con riedizioni e nuove uscite, che renderanno disponibili a prezzo accessibile un enorme numero di opere fondamentali, in una veste che prevede le ultime pagine dei volumi bianche, pronte ad accogliere gli appunti del lettore. L'anno dopo Boringhieri dà il via alla "Universale scientifica" che diffonde le perle del pensiero e della ricerca scientifica internazionale, mentre Feltrinelli fin dagli esordi punta sui tascabili di saggistica e attualità anche per le nuove uscite⁹³⁷.

Lo scarto di Adelphi rispetto a questa situazione complessiva diventa un archetipo insuperato che accompagnerà la ricezione della casa anche quando il rapporto sarà completamente sovvertito: è uno scarto che segna i giudizi dell'opinione pubblica, che alimenta il rilievo di quell'atteggiamento provocatorio e lo diffonde tra i lettori. Alla diffusione di tascabili e saggistica che anima il mercato editoriale italiano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Adelphi risponde con volumi curati, dal prezzo medio di più di 5.000 lire per i "Classici" e quasi 3.000 lire per la "Biblioteca". In entrambi i casi una maggiore attenzione sembra rivolta alla narrativa e alle traduzioni.

⁹³⁴ Ibidem.

⁹³⁵ E. Zolla, *Le due metà di Artaud*, in «Il Corriere della Sera», 2 marzo 1966.

⁹³⁶ G. Zincone, *Un santo eremita che era mago e profeta*, in «Il Corriere della Sera», 2 aprile 1967.

⁹³⁷ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 234-235.

Nella collana fondata nel 1965 in particolare ritroviamo, dall'anno di fondazione fino al 1969, 17 titoli di narrativa e solo 9 dichiaratamente saggistici, con 24 traduzioni contro i soli 2 titoli italiani. È una dimensione aristocratica subito evidente nello iato con le prospettive allora maggiormente più diffuse: cura materiale dei volumi da cui risultano prezzi più elevati rispetto alle collane che stanno guadagnando maggiore spazio sul mercato; traduzioni e opere del passato ben distanti dall'attualità del discorso intellettuale, in cui invece agiscono collezioni particolarmente impegnate come quelle feltrinelliane e i "Libri bianchi" einaudiani; opposizione al dibattito che anima le rivolte di quegli anni attraverso un atteggiamento di indifferenza verso le questioni socio-economiche e culturali.

Su questi aspetti si forma la prima fondamentale immagine adelphiana che attraverserà carsicamente tutta la sua storia: il riferimento all'origine atavica è un richiamo ricorrente, una dimensione mitica molto più fruttuosa e insistente delle più recenti vicende, persino di quelle vicende così vicine al recupero mnemonico. La memoria rinvia al momento sovversivo, accumulando su di esso i caratteri dell'immaginario più che quelli dello sviluppo storico su cui sembra distendersi un'aura sempre più profonda di reticenza. Ecco perché appare significativo riscoprire quel giudizio complessivo che si ritrova già radicato nell'opinione pubblica su Adelphi alla fine degli anni Sessanta:

Questo gusto, in letteratura, ha come conseguenza il giudizio che i più veri scrittori non sono quelli che primeggiano nel loro tempo, andando incontro alle attese del pubblico, con i loro pesanti appetiti carnivori (interessi ideologici, sociali, psicologici), ma altri, un'aristocrazia di scrittori che "scrivono per se stessi", rimasti tra le pieghe della letteratura, segreti o semisegreti e un po' folli, i quali arriveranno alla gloria in tempi successivi al loro, o magari anche mai. Si ha così una geografia letteraria [...] diversa da quella usuale. Non discuto il principio; è buono in quanto serve a recuperare opere ingiustamente dimenticate, o mai divulgate davvero. Per quanto strano sembri e contraddittorio con un tempo che brucia rapidamente i libri, i recuperi sono frequenti in questi anni. E la Casa editrice Adelphi, che ha pubblicato *La nube purpurea* di Schiel, se n'è fatta una specialità⁹³⁸.

Nel segno caratterizzante dell'inclassificabile Bazlen, nella definizione interstiziale, sotterranea e sovversiva, nella ricerca di opere ingiustamente ignorate dalla letteratura ufficiale si chiude il primo decennio dell'attività di Adelphi: anni che non solo ne vanno a delineare la fisionomia, ma che maggiormente avrebbero dato forma alla narrazione calassiana, come vedremo, superando, meglio dei decenni successivi, le resistenze censorie della memoria.

2.f.2. *L'ascesa progressiva: gli anni Settanta*

Gli anni Settanta si aprono all'insegna dell'*Adelphiana* (fig.1)⁹³⁹.

Si tratta della prima pubblicazione che si avvicina alla forma di un catalogo storico della casa editrice, anche se si distanzia molto dal convenzionale formato del catalogo storico: dopo quella prima uscita del 1971, a partire dal 2002, *Adelphiana* diventerà una pubblicazione permanente e numerata (fig. 2), di circa 300 pagine, che uscirà fino al 2004 per poi riapparire un'ultima volta, per ora, e in un formato molto più ampio nel 2013, in occasione dei cinquant'anni della casa, nella sua solita forma di un poco ortodosso catalogo storico. Come Calasso stesso avrà modo di spiegare *Adelphiana* non deve essere assimilata a un foglietto illustrativo con tutte i volumi della casa, ma a un libro da sfogliare in cui sono inseriti solo i titoli più rappresentativi, che disegnano così impreveduti collegamenti sotterranei.

Le ultime pubblicazioni degli anni Sessanta, dunque, sono la chiave con cui rimano gli estratti di quella eterogenea e inclassificabile raccolta di testi che va a comporre lo stravagante mosaico ricercato da Adelphi. Mentre critica e pubblico vedono prendere forma e corpo una élite che poco si cura dell'attualità e del contesto storico-sociale, gli spiriti affini della casa editrice cercano di

⁹³⁸ G. Piovene, *Previde nel 1901 le Ss e l'atomica*, in «La Stampa», 23 luglio 1967.

⁹³⁹ A.A.V.V., *Adelphiana 1971*, Adelphi, Milano, 1971.

connotare quella élite, restituendole un volto fatto di autori, testi, strategie formali e stilistiche, posture pubbliche o private, ambizioni e movimenti sotterranei, e non di categorie programmatiche, manifesti espliciti, dichiarazioni e professioni di fede per un filone culturale, per una posizione politica, per una corrente intellettuale.

La nettezza dell'immagine sta nell'indefinitezza dei tratti. L'*Adelphiana*, pur comportandosi come un catalogo, dove gli estratti fanno le veci, senza esporsi, delle ambizioni programmatiche, non si lascia andare all'esplicita dichiarazione di intenti: nessuna presentazione apre il volume, se non quell'incalzante e assillante elenco di nomi in copertina⁹⁴⁰, ognuno con il proprio peso, su un inquietante campo rosso che sconvolge le abitudini di lettura di un catalogo da parte del pubblico.



Fig. 1 *Adelphiana 1971*

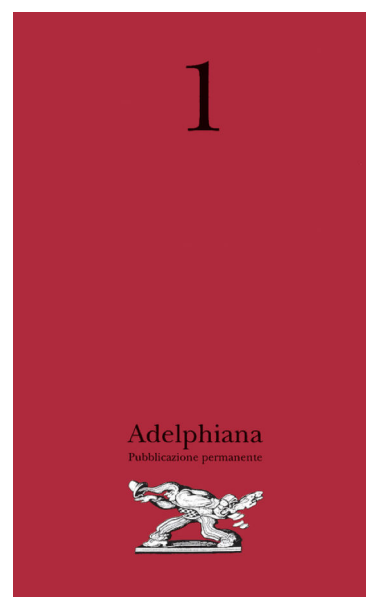


Fig. 2 *Adelphiana, 1*

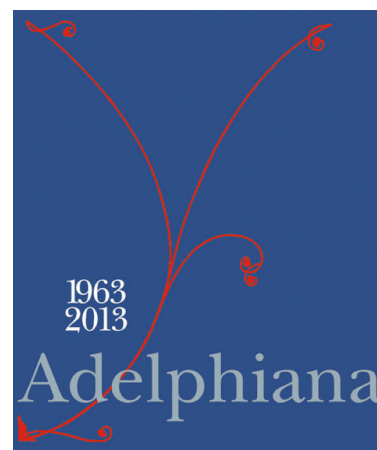


Fig. 3 *Adelphiana*

Niente a che vedere certo con il “Notiziario Einaudi”, il mensile di informazione culturale diretto da Italo Calvino, dove ai libri editi nel mese seguono senza soluzione di continuità i dibattiti culturali. Impostazione molto lontana anche dallo stesso *Catalogo generale delle edizioni Einaudi* del 1956, dove per la prima volta tutte le collane sono presentate con le schede anonime curate dai principali collaboratori della casa editrice. Ma lontana anche dall'impostazione del Saggiatore che nei suoi cataloghi ha a lungo dato la possibilità ai suoi consulenti e alle sue figure di spicco di spiegare le

⁹⁴⁰ Cfr. la copertina di *Adelphiana 1971*, fig. 1.

proprie scelte, di esprimere le loro posizioni, di mostrare i percorsi che hanno portato alla creazione delle collane e alla pubblicazione di determinati titoli. Se la presentazione nuda dei testi non esprime nessun chiaro intento della tipologia di titoli che Adelphi vuole pubblicare, nell'ostentata ricerca di differenziarsi dai fondamentali principi comunicativi, fino ad allora più diffusi, di un mezzo come il catalogo editoriale, l'*Adelphiana* manifesta il suo unico tratto realmente percepibile: nessuno dei volumi fa parte di un quadro culturale, formale, intellettuale ascrivibile a categorie critico-teoriche, e pertanto l'elemento di raccordo, il quadro che li tiene insieme, è il solo marchio editoriale sotto cui appaiono.

Il passaggio rispetto alla precedente pratica del catalogo è cruciale. Rinunciare a ogni spiegazione o presentazione esplicita su autori e collane diventa lo strumento principale per chiarire il programma di una casa editrice, atteggiamento opposto non solo alle modalità comunicative di altre esperienze editoriali, ma rispetto anche alla pratica stessa della lettura di un catalogo: il testo informativo diventa testo narrativo, un volume pensato per la consultazione diventa un volume per la lettura scorrevole, una raccolta di racconti.

L'operazione sembra andare a buon fine e negli articoli consultati tra il 1970 e il 1979 si registra una rivalse del concetto di editoria di qualità come chiave interpretativa del progetto Adelphi che viene a coincidere non più con la sola riscoperta di autori dimenticati, ma con il coraggio di azioni volte a sovvertire l'ordine costitutivo del mercato. Già all'indomani della pubblicazione di *Adelphiana* i caratteri più rilevanti sembrano raggrumarsi intorno al marchio:

Ora se ci limitiamo a valutare il lavoro di questi ultimi venticinque anni siamo fatalmente portati a illuminare l'apparizione avvenuta nel 1963 di una nuova casa editrice, diciamo pure aristocratica se con questo aggettivo si intende una felicissima collaborazione fra gusto e informazione sicura, fra umore e dottrina. Il lettore ha capito che ci riferiamo soprattutto a certe imprese memorabili come l'edizione critica di Nietzsche, la traduzione delle opere di René Daumal, di Jarry, del teatro di Strindberg e via di seguito: il catalogo è lì per dare le risposte più rassicuranti e – ci sia consentito un minimo di retorica – esaltanti⁹⁴¹.

La componente aristocratica, senz'altro l'elemento più riconoscibile dal pubblico in quelle scelte editoriali che la pongono in controtendenza rispetto alla stagione dei tascabili-saggistici e del dibattito di attualità, è accettata in tutte le sue diverse sfaccettature: dal gusto all'informazione, dall'umore alla dottrina. Ma quella stagione editoriale segna un'apertura verso una componente nuova nel rapporto tra la critica e la casa editrice. Se ancora non sono evidenti gli effetti di una crescita in termini di vendite, si riscontra già la riconoscibilità simbolica di un marchio:

la domanda da farsi è questa: qual è la ragione di una conquista così alta? Non ci sono dubbi, gli animatori e i responsabili delle edizioni Adelphi a loro volta hanno saputo mettere a frutto ciò che era stato fatto negli ultimi anni in Italia grazie alle *équipes* di consulenti dell'Einaudi e di Mondadori. Forti di quella esperienza hanno individuato la zona che restava ancora libera e l'hanno occupata ma con la prima ed esclusiva preoccupazione di dare cose rare o insolite o poco note con la maggior cura possibile e al di fuori di qualsiasi speculazione. Pubblicare Daumal è il segno di una doppia scelta e non vedo chi [...] saprebbe andare incontro ai pericoli di un ordine spirituale così acceso⁹⁴².

Dallo sfondo complessivo si stagliano i nomi che non solo appaiono come più rappresentativi, ma che dimostreranno la loro tenace persistenza nella lontana rielaborazione mnemonica. Mentre Carlo Bo ha sottolineato il ruolo di Daumal, espressione più esplicita del coraggio, Lorenzo Mondo, dopo aver riconosciuto l'aristocratica oligarchia adelphiana, non può fare a meno di notare come «tra tutti il nome di Karl Kraus [...] è quello che farà parlare di più»⁹⁴³. Autori che diventano tasselli di un

⁹⁴¹ C. Bo, *Adelphiana*, in «Il Corriere della Sera», 26 agosto 1971.

⁹⁴² Ibidem.

⁹⁴³ L. Mondo, *La tentazione di un tiranno*, in «La Stampa», 8 ottobre 1971.

mosaico composito, fattuale, concreto che lo sguardo retrospettivo assoggetterà alla propria ricostruzione. Kraus è altresì il «santone atemporale» il cui volume è stato curato dallo stesso Calasso accusato subito dopo da Cases di aver ingiustamente esautorato l'autore tedesco del suo contesto storico. Proprio a Calasso, all'indomani della pubblicazione del primo testo krausiano nel 1972, *Detti e Contraddetti*, saranno riconosciuti i meriti per aver affrontato la difficile impresa traduttiva e per la grande cura editoriale, nonché per la presentazione dell'autore che darà una precisa impronta alla sua ricezione in Italia:

Il mito dell'intraducibilità si è dissolto: difficoltà ci sono, e anche considerevoli, ma Roberto Calasso, che ha curato esemplarmente la silloge, ha mostrato come si superano. Meglio non provare neppure a definire queste efflorescenze di cristallo, di trasparenza e precisione arcane, fragili e taglienti: rimandiamo all'introduzione di Calasso, uno dei saggi più lucidi, documentati, esaurienti che si possano leggere oggi su Kraus⁹⁴⁴.

È negli anni Settanta quindi che comincia quel processo di sovrapposizione tra immagine pubblica della casa e l'immagine privata dei suoi più rappresentativi esponenti: Bazlen, Foà e Calasso.

Il primo dopo la fortunata pubblicazione delle lettere diventa sempre più l'ispiratore profondo del catalogo. I tratti segnati già nel ricordo montaliano ricorrono in una sorta di insindacabile ovvietà dell'immaginario. Al secondo viene demandato il compito di ricostruire con un più fedele approccio storicistico le fasi di fondazione della casa editrice e i passaggi che lo hanno guidato in quella direzione⁹⁴⁵. Il terzo è ai suoi primi passi nel mondo editoriale: cura volumi e traduzioni, scrive i risvolti e partecipa attivamente all'opinione pubblica di carattere culturale o in termini di critica del costume con articoli sul «Corriere della Sera», inizia a trattare con le agenzie letterarie, con autori ed editori italiani e stranieri in modo quasi indipendente.

La prima metà degli anni Settanta corrisponde, inoltre, a un fondamentale momento di passaggio per la fisionomia della casa editrice. Alcune delle prospettive caratterizzanti dei decenni successivi si formeranno proprio in quegli anni, andando a creare un sostrato molto più duraturo persino dei loro stessi effetti. Nel 1972 Adelphi inizia a discutere con l'ALI la possibilità di spostare il *Siddhartha* di Hesse dai «Numeri Rossi», collana formata principalmente dai volumi ereditati da Frassinelli, alla «Piccola Biblioteca Adelphi», collezione di tascabili in fase di progettazione che sarebbe nata di lì a un anno: «*Siddhartha* di Hesse: avremmo l'intenzione, per l'anno venturo, di includere quest'opera nella collana di testi brevi che stiamo preparando. Si tratterebbe di un'edizione di 5000 esemplari (il libro verrebbe tutto ricomposto nel formato della nuova collana) a un prezzo di copertina di 1200 lire»⁹⁴⁶.

L'operazione *Siddhartha* si consolida nel 1975, in una formula che si distacca dai principi «aristocratici» che hanno contraddistinto i primi anni e mostra un sostanziale e irreversibile avvicinamento a un pubblico ampio: la tiratura iniziale prevista per il libro di Hesse in edizione tascabile è di 10.000 copie a un prezzo di copertina tra le 1300 e le 1400 lire.

Siamo certo distanti dai prezzi delle collane tascabili delle altre case editrici ma si intravede una propensione a differenziare l'offerta per diverse fasce di pubblico. Una propensione riscontrabile anche nell'atteggiamento più aperto verso gli autori italiani: per quanto i numeri continuino a dimostrare il dominio delle opere in lingua straniera con 58 titoli contro i soli 11 in lingua italiana pubblicati dal 1970 al 1979 all'interno della «Biblioteca Adelphi», la collana «Narrativa Contemporanea» fondata nel 1967 darà ampio spazio ad autori italiani nel corso di tutti gli anni Settanta, accogliendo successi editoriali non irrilevanti come la pubblicazione di diverse opere di

⁹⁴⁴ G. Zampa, *I cristalli di Kraus*, in «Il Corriere della Sera», 8 ottobre 1972.

⁹⁴⁵ E. Siciliano, *Gli editori leggono Adelphi*, in «La Stampa», 20 settembre 1972.

⁹⁴⁶ Lettera di Adelphi Edizioni a Agenzia Letteraria Internazionale, 28 settembre 1972, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder, b. 28 fasc. 9.

Wilcock, precedentemente rifiutate da Feltrinelli, e dei libri di Guido Morselli, vero e proprio caso editoriale.

Quest'ultimo, probabilmente suggerito da Sereni, ha avuto fin da subito un successo di critica, rivendicato da Luciano Foà, con il primo titolo *Roma senza papa*. È un processo di cambiamento che indica la naturale evoluzione della casa editrice: l'aumento dei titoli e delle collane si traduce in un aumento di tirature e in un più stratificato rapporto con il mercato, di cui gli adelphiani iniziano a rendersi conto.

Prima di oltrepassare il '75, però, bisogna indicare altri due elementi connotanti quel momento di passaggio fondamentale per Adelphi: il primo è la pubblicazione del *Capitano di lungo corso* di Bazlen, che va a completare l'insieme di testi inediti del consulente triestino; il secondo è la pubblicazione del primo libro di Calasso, *L'impuro folle*.

Entrambi i volumi non riscontrano un grande successo. Quello bazleniano si presenta come la parte più eterogenea della produzione del consulente triestino e conferma la natura della sua attività culturale: la pubblicazione dei suoi scritti vuole essere la dimostrazione del fatto che la scelta di restare inedito corrisponde alla rivendicazione di un diritto al silenzio e non a un'impotenza creativa. Si vuole in altre parole sottolineare come il silenzio sia un diritto e non una colpa.

Dall'altro lato, il primo libro di Calasso dimostra le ambizioni creative di quest'ultimo: all'inizio della sua carriera in quanto editore mostra di avere anche velleità artistiche. Il libro sarà tradotto in Francia e in Argentina senza tuttavia riscontrare quel successo di critica e pubblico che invece successivamente avrebbero ottenuto i vari volumi dell'opera dell'autore.

Mentre si consolidano questi motivi, nella seconda metà degli anni Settanta, diventa più evidente quell'attitudine a guardare al passato mitico della fondazione, al momento atavico della nascita e delle origini per interpretare gesti, decisioni e azioni del presente. Quando gli adelphiani sono chiamati a rispondere sulla natura del proprio progetto, i criteri sono quelli ricorrenti dei primi anni:

Quali criteri, quale idea, stavano dietro l'Adelphi? [...] Foà insiste su [...] scelte di gusto, che non erano però occasionali, si muovevano in direzioni precise. Bisognava superare il blocco culturale provocato dal provincialismo italiano e consolidato dal fascismo, rotto appena, negli anni Trenta, dalla "scoperta" degli Americani [...] Bazlen aveva poi un estremo interesse per la letteratura fantastica: Potocki, Kubin Strindberg, Alce Nero [...] Anche per i classici, Bazlen pensava a nomi diversi, agli orientali, per esempio⁹⁴⁷.

Il vero nucleo unificante è l'ispirazione bazleniana: le prospettive più recenti, da un progressivo allargamento del bacino di autori italiani a una propensione più aperta al grande pubblico e meno marcata in senso aristocratico, fino alla scelta di una maggiore partecipazione al dibattito pubblico e all'informazione culturale da parte dei principali collaboratori della casa, si amalgamano nel fulcro calamitante della figura di Bazlen, la cui eredità «è stata raccolta da Roberto Calasso». Gli anni Settanta sono il primo strato della memoria: punto di archiviazione ragionata del passato, pronto ad auto-proclamarsi criterio chiarificatore del futuro.

È a partire da quel momento che si manifesta un carattere duplice che diventerà la principale via di consacrazione della casa editrice. Da una parte, il ricorso costante ai numi tutelari del marchio e l'attaccamento alle origini in qualità di valore rivendicato, ispiratore sotterraneo di ogni futura scelta, apparirà come un bagaglio culturale consolidato, innegabile al di là di ogni decisione che possa sembrare meno in linea con il progetto originario. Dall'altra, si affermerà un atteggiamento ambivalente verso le nuove frontiere del mercato, con una propensione verso le modalità promozionali e informative, come il sistema delle classifiche di vendita, dei premi letterari e della divulgazione televisiva.

Sono proprio gli anni Settanta a premiare l'ambivalenza più che la linea unica e programmatica. I grandi gruppi che iniziano a formarsi con l'ingresso di capitale extra-editoriale frammentano l'idea di marchio e ne stratificano le possibilità ricettive. Allo stesso tempo, il cruciale biennio '75-'76 vede

⁹⁴⁷ L. Mondo, *Libro come avventura*, in «La Stampa», 7 aprile 1976.

ancora fiorire piccole case editrici che fanno della specializzazione in un preciso filone il loro punto di forza – sintomatico è il fiorire delle sigle di editoria femminista. Già all'indomani del '76 però si vede il prevalere di una frontiera sull'altra che sarà il preludio dei nuovi orizzonti degli anni '80:

le vie percorse dalla saggistica ad alto tasso ideologico e i dibattiti che infervorano questi ambienti, pur importanti per tenore e portata, restano minoritari rispetto al *mainstream* del mercato librario coevo, che continua a vedere i trionfi della narrativa di evasione, dei libri di storia di Montanelli, dell'informazione giornalistica di pronto uso [...] È come se si fosse al cospetto di due binari lontani, da una parte il filone impegnato e militante, dall'altro gli orizzonti di interesse della maggioranza dei lettori: due binari che non per forza coincidono con le scelte di campo politiche. Questa frammentazione e questa dicotomia, tra l'altro hanno come sfondo un paesaggio culturale iriconoscibile rispetto a quello del dopoguerra, sia nei metodi della conoscenza sia nelle relazioni tra i gangli del sistema⁹⁴⁸.

In un panorama così composto riuscire a differenziare l'offerta, mantenendo al contempo il riferimento a un'idea accentratrice, si rivela una risposta pronta e necessaria al cambiamento del pubblico e delle modalità di lettura: le differenti prospettive editoriali sono assorbite dall'orizzonte originario degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta. Il ritorno costante alle origini, infatti, diventa elemento cruciale dell'identificazione di Adelphi.

La nascita della casa e i primi anni hanno la forza unificante nel naturale processo di disgregazione e, allo stesso tempo, diventano l'unica etichetta utile a raccogliere un'operazione editoriale sempre più diversificata. Mentre il mercato si disgrega, si riscontra anche un cambiamento nelle nuove modalità di fruizione dell'intrattenimento che corrisponderà a un nuovo modello culturale «incentrato sulle pulsioni, sullo spettacolo e sui consumi»⁹⁴⁹.

A denunciare il passaggio sono molti intellettuali dell'epoca che all'inizio del decennio successivo guardano con un accento di amaro rammarico alla crisi degli anni Settanta. Cesare Segre denuncia l'«appiattimento “sui parametri, americaneggianti, della civiltà dei media” e su gerarchie valutative imposte dagli strumenti dell'industria culturale più che da un approfondito giudizio»; per Roberto Branchio

il periodo che va dal 1977 al 1979 vede incrinarsi il rapporto della casa editrice [Editori Riuniti] con i suoi lettori più recenti, il suo “messaggio” appare stanco, appannato. Il netto calo delle vendite indica che un ciclo decennale si è chiuso. Il mercato, mentre sembra accogliere con favore le proposte di puro intrattenimento, respinge tematiche politiche e teoriche⁹⁵⁰.

Alfonso Berardinelli segnala la nascita della “metafisica da supermarket”, «una critica “suicida” compiuta sulla letteratura che ora si è annullata dando luogo “ad un mito della creatività incondizionata, ornamentale e consolatoria”, e di una nuova piccola borghesia intellettuale che “si appresta a svolgere in forme avanzate il suo ruolo di mediazione fra produzione e consumo”»⁹⁵¹.

La crisi intellettuale, indicata a più voci, coincide tuttavia con il periodo di prosperità adelphiana. Negli anni Sessanta la controtendenza della casa editrice risale soprattutto a quell'aspetto idiosincratico che risulta da una posizione opposta rispetto ai movimenti principali, fondata sulla narrativa, sulle traduzioni, sulle opere dimenticate del passato, sugli alti prezzi da contrapporre alla saggistica divulgativa e ai tascabili dalle grandi tirature. Nel corso dei Settanta la controtendenza rientra, invece, in un successo crescente che contrasta con la crisi intellettuale-editoriale dichiarata a

⁹⁴⁸ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 277-278.

⁹⁴⁹ E. Zinato, *Editoria e critica*, in A. Afribo – E. Zinato, *Modernità letteraria*, Carocci, Roma, 2017, p. 79.

⁹⁵⁰ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 335.

⁹⁵¹ I vari interventi risalenti tutti ai primi anni '80 sono riportati in I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 334-335.

più voci. Mentre molti editori soffrono e criticano le condizioni del mercato, Adelphi cresce e non trova così motivi per condannare l'industria culturale.

Infine, l'interpretazione di quegli anni da parte degli stessi adelphiani sulla storia della casa editrice si prepara alla sintesi degli Ottanta: i processi distintivi dei primi decenni si sarebbero presto condensati in un'unica auto-narrazione pubblica condotta da tutti gli adelphiani e che si sarebbe rivelata la fonte primaria per l'ultima narrazione retrospettiva di Calasso. I Settanta per Adelphi hanno un ruolo cruciale nel percorso della memoria e dell'immaginario: sono il punto di raccordo e il filtro creativo tra l'atavica fondazione e il ritorno necessario e costante alle origini nel momento di maggior successo economico.

2.f.3. La sintesi: gli anni Ottanta

Gli anni Ottanta sono un momento di passaggio decisivo nella storia della ricezione di Adelphi. Nell'evoluzione del marchio e della sua percezione si delineano tre diversi percorsi: il primo è il consolidamento dell'immagine bazleniana, che aprirà il decennio con due pubblicazioni di diversa natura, ruotanti intorno alla figura del consulente triestino, i cui tratti ormai dipendono dal modo in cui libri, studi, recensioni e persino programmi televisivi decidono di presentarlo; il secondo è l'ingresso stabile dei volumi adelphiani nelle prime dieci posizioni delle classifiche dei best-seller settimanali o annuali che disegnano l'apertura del catalogo della casa al grande pubblico e in cui si riflette la diversa percezione che hanno lettori differenti rispetto ad Adelphi, come testimonia la discrepanza tra giudizio dei critici e andamento delle vendite; il terzo è l'affermazione in quanto autore di Roberto Calasso che chiuderà il decennio con il suo libro di maggior successo, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, entrando anche lui personalmente nelle classifiche di vendita e arrivando quasi a vincere il premio Strega: aspetto che inevitabilmente cambia il modo in cui la sua opera è accolta dal pubblico. Sono tre momenti fortemente interconnessi che confermano il ruolo di primo piano di quel periodo nella formazione di una memoria condivisa: l'immagine della casa non sarà più esclusivamente appannaggio dei suoi esponenti interni, ma il ruolo del pubblico avrà un suo spazio determinante.

2.f.3.1. Revival bazleniano

Procedendo per gradi è la rinascita della figura di Bazlen, come abbiamo in parte accennato, a dare avvio al cambiamento. Qui non è la pubblicazione di suoi scritti inediti a riaccendere l'interesse per il suo enigmatico ruolo di consulente nascosto dell'editoria e del mondo intellettuale italiano, ma un romanzo di un certo successo che un narratore esordiente pubblicherà nel 1983 per Einaudi, *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice⁹⁵².

Il presupposto di partenza di Del Giudice verrà poi rinnegato e criticato da Calasso ma parteciperà a sua volta alla riscoperta dell'influenza bazleniana. Il romanzo si fonda su una ricerca introspettiva della soggettività – come avrà modo di osservare anche Calvino in quarta di copertina alla prima edizione – coinvolta nella difficoltà di conciliare la vita e la scrittura, il racconto e l'esistenza, l'esperienza e l'opera.

⁹⁵² Sullo *Stadio di Wimbledon* di Del Giudice si vedano almeno: V.G.A. Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e 'Lo stadio di Wimbledon' di Del Giudice*, in «Studi (e testi) italiani», 17, 2006, pp. 271-283; S. Volpe, «*Lo stadio di Wimbledon*»: per una teoria dell'adattamento, in «Studi Novecenteschi», 2, 2013, pp. 367-376; L. Curreri, *Il fascino della differenza nell'identità (in crisi) dello scrittore, del critico, dell'intellettuale. Bazlen, Debenedetti, Benjamin nella narrativa italiana*, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, pp. 159-169.

Il successo del romanzo si ripercuote sulla figura che vuole delineare. «L'enigma del non-scrittore»⁹⁵³ è sottolineato dalla presentazione di Calvino e diventa l'imprescindibile fondamento della personalità di Bazlen, ormai consacrata al grande pubblico in questa sua cristallizzazione postuma. D'altronde, lo stesso Del Giudice suggerisce fin dall'inizio del suo romanzo «la variante del mito di Bazlen che gli è più congeniale, quella di un uomo che, una volta sposato il silenzio, ha trovato modi alternativi per realizzare la sua "opera d'arte", guidando gli altri nella vita come nella scrittura»⁹⁵⁴. La concrezione di un'immagine è alimentata dai suoi canali di diffusione che ci offrono uno sguardo sul cambiamento dell'informazione letteraria e culturale: a Bazlen sarà dedicato, in concomitanza con l'uscita dello *Stadio di Wimbledon*, un intero "special" televisivo che, nel solco tracciato da Del Giudice e fondato su un rapporto problematico con la scrittura, si proporrà di delinearne l'enigmatica figura⁹⁵⁵.

A questa prima fase della riscoperta bazleniana corrisponde l'anno successivo un secondo momento che porta a compimento quell'iniziativa, curata principalmente da Calasso, di riscoperta degli scritti inediti del consulente triestino. Nel 1984 uscirà nella "Biblioteca Adelphi" il volume che raccoglie tutti i precedenti scritti di Bazlen. Ai tratti originari della figura si lega nella presentazione introduttiva di Calasso una primigenia ascendenza taoista del triestino, ricondotta addirittura alla sua nascita, capace di eludere un certo rigido bipolarismo impostato sul pensiero di Coleridge: «non si nasce solamente, come voleva Coleridge, platonici o aristotelici, si può nascere anche taoisti – come Bazlen»⁹⁵⁶.

Al taoismo si riconduce per assimilazioni progressive il prevalere, nella concezione bazleniana, dell'esperienza sulla scrittura, della vita sull'opera, che dialoga a distanza e, in un certo senso se ne allontana programmaticamente, con il presupposto di fondo del romanzo di Del Giudice. L'enigma è risolto in un quadro interpretativo che cerca di allargare la prospettiva sulla letteratura rifiutando una visione eurocentrica, distaccandosi dalla concezione del *Werk* di natura germanica e accettando la dissoluzione delle tracce umane nella «saggezza orientale» che «non vuol sentire di letteratura»⁹⁵⁷. Non c'è un'impotenza a scrivere, nella presentazione calassiana di Bazlen, c'è invece la profonda capacità di saper cogliere «i paradossi dell'opera» e la forza di rifiutarli come condizione grave ed estenuante. La scelta di non lasciare tracce è il risultato ultimo di «un processo di autotrasformazione» perfettamente riuscito, che dimostra la coerenza bazleniana e la sua fede assoluta nell'esperienza prima del racconto. La collocazione antitetica dei due Bazlen, quello di Del Giudice e quello di Calasso, non nuoce alla fortuna del consulente, arricchendone invece il dibattito. Le domande non ruotano, però, intorno a quale delle due versioni sia la più fedele al ruolo del triestino, bensì sui motivi che spingono scrittori e intellettuali a interessarsi a un simile personaggio:

mi sono spesso chiesto come mai si ragiona tanto – rispetto alla sua effettiva produzione letteraria – di Bobi. Come mai scrittori, critici, che non l'hanno mai conosciuto, dopo la sua morte si sono affrettati a citarlo, a celebrarlo. Come si può giustificare la notorietà (sia pure relativa) d'un uomo così orgogliosamente schivo, così puntigliosamente anticonformista?⁹⁵⁸

Non è la prima volta che sorgono dei dubbi sulla provenienza del successo bazleniano: già nel corso degli anni Settanta, Foà si è trovato nelle condizioni di difendere la memoria dell'amico da

⁹⁵³ G. Nascimbeni, *Un romanzo per risolvere l'enigma del non-scrittore*, in «Il Corriere della Sera», 1 giugno 1983.

⁹⁵⁴ V.G.A. Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e 'Lo stadio di Wimbledon' di Del Giudice*, cit., p. 275.

⁹⁵⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁹⁵⁶ R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 16.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

⁹⁵⁸ G. Dorfles, *Quando l'intellettuale aiuta il genio altrui*, in «Il Corriere della Sera», 28 marzo 1984.

attacchi che criticano come incomprensibile la risonanza della sua azione intellettuale e della sua mitologia.

Ora, però, l'affermazione è compiuta, l'immagine è consolidata, la figura ha dei tratti immediatamente riconoscibili dal pubblico: «Bazlen [...] non ha prodotto quasi nulla ma viene oggi ampiamente ricordato (e persino romanizzato)» e Adelphi non manca di ricorrere ai mezzi di informazione affinché l'immagine appropriata del suo principale ispiratore sia ampiamente diffusa e confermata. Alcune delle lettere della corrispondenza tra Bazlen e Montale appaiono su giornali ad alte tirature a rafforzare il ruolo occulto dell'intellettuale triestino in alcuni dei più importanti casi editoriali e letterari italiani.

Aspetto cruciale nella costruzione dell'immagine bazleniana dei primi anni Ottanta, dunque, non è tanto l'appartenenza o meno a una dimensione mitica, reale o favoleggiata, quanto la concentrazione in un punto di fuga, probabilmente il «punto vuoto» calassiano⁹⁵⁹, di una serie di elementi caratterizzanti, diffusi e accettati da un pubblico vasto ed eterogeneo. Non è, in altre parole, la mitizzazione di Bazlen a determinare il sostrato mnemonico, ma la concrezione oggettuale di alcuni suoi connotati antropologici appartenenti a una coscienza comune.

Triestinità, taoismo, Mitteleuropa, eminenza grigia della cultura italiana non devono essere considerati nella dimensione del mito, ma nella loro capacità di radicarsi in un'unica percezione fissa, tramandata parallelamente al marchio adelphiano che si va costituendo. Quando al convegno milanese del 7 e 8 maggio 1984 dedicato a *Intellettuali ed editoria* Foà si troverà a ripercorrere i primi vent'anni di attività della sua casa editrice, l'editore non si distanzierà da questi tratti nell'attribuire a Bazlen il ruolo di principale ispiratore del proprio catalogo. Ma la fissità dell'immagine complessiva di Adelphi e del suo primo consigliere a quell'altezza è già tale da far reagire un grande esperto e animatore editoriale come Enrico Filippini che ritrova nella ricostruzione di Foà «tutte cose che si sapevano già»⁹⁶⁰.

Marchio adelphiano e immagine bazleniana, ricostruita e definita in pochi brevi tratti, si consolidano quindi in un ampio pubblico in quella prima metà degli anni Ottanta, ancora una volta riconoscibile come soglia storica, dietro la quale tutto appare filtrato e finalizzato alle future posture di Calasso. Quest'ultimo, infatti, proprio in quel momento si avvia ad essere identificato come il principale esponente della casa editrice.

2.f.3.2. *Best-seller consacranti: i campioni di incassi di casa Adelphi*

Il valore di soglia degli anni Ottanta è confermato dalla trasformazione del tipo di successo: il catalogo, puntellato di premi Nobel come Brodskij, inizia a popolarsi di best-sellers, facendo riaffiorare dal passato anche i primi segnali della presenza di long-sellers.

Già all'inizio degli anni Ottanta si registra un buon rendimento delle edizioni Adelphi, ma i primi grandi successi arrivano verso la metà del decennio e sono in un certo senso inaspettati, a conferma di un cambiamento nello spazio sociale, dove un ruolo sempre più rilevante hanno le nuove modalità di fruizione dell'intrattenimento.

Due interessanti casi stupiscono Luciano Foà. Il primo è il saggio di Giorgio de Santillana, *Il mulino di Amleto*, che va ad alimentare una delle collane più rappresentative di quella propensione tutta adelphiana verso il mondo mitologico, spirituale e orientale, "Il ramo d'oro". Il libro, dal costo notevole di 50.000 lire, esaurisce in poco tempo la prima tiratura di 5.000 copie, come spiega Foà, che ammette di essere sorpreso da «una risposta simile da parte del pubblico»⁹⁶¹.

Il secondo è l'imponente volume di Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*. Quest'ultimo rientra in un'altra importante collana, la "Biblioteca scientifica"

⁹⁵⁹ R. Calasso, *Da in un punto vuoto*, in R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 13.

⁹⁶⁰ E. Filippini, *Questa barca tra i marosi*, in «La Repubblica», 5 ottobre 1984.

⁹⁶¹ *Santillana best seller*, in «La Stampa», 10 marzo 1984.

che è stata progettata alla metà del decennio precedente e che dimostra in un certo senso il desiderio di seguire gli ultimi sviluppi nell'ambito delle ricerche informatiche ed elettroniche.

Nel prospetto di preparazione della collana⁹⁶² si sostiene il tentativo di creare un'interconnessione tra tre aree di indagine: «a) Neurofisiologia e psicologia sperimentale, b) logica simbolica e linguistica, c) Tecnica dei calcolatori o meglio Elaborazione dell'informazione in sistemi artificiali»⁹⁶³. Le considerazioni sulla possibile risposta ai testi che confluirebbero nella collezione affondano nell'attualità dei programmi universitari che dimostrano un progressivo spostamento verso questi temi e una più aperta propensione all'interdisciplinarietà tra i tre settori:

Può essere utile tenere a mente che una convergenza di interessi e discipline quale quella delineata più sopra [...] è oggi tutt'altro che peregrina. In parecchie università americane sono sorti negli ultimi anni programmi di studio cosiddetti interdisciplinari, ricoprenti in generale proprio quegli argomenti e se non per lo scopo di ricercare l'articolazione tra il cervello e la coscienza, certo almeno per quello consimile di esplorare il pensiero biologico ed artificiale⁹⁶⁴.

L'interesse per le nuove frontiere scientifiche e tecnologiche si fonda sullo stato attuale delle ricerche e sancisce la forma che avrebbe preso la collezione, andando a identificare un obiettivo ben preciso: «i testi scelti non costituiranno una “Collana di Cibernetica” se non altro per il diverso accento [...] né vorranno limitarsi alla divulgazione di una inquietudine, ma sperabilmente affonderanno nel torbido e riporteranno alla superficie qualche elemento ordinatore e rasserenatore». Essi si rivolgeranno, dunque, a un pubblico definito, che allarga l'élite di lettori colti dei primi anni della casa, composto «di persone universitarie di provenienza molto diversa [con] un serio interesse non solo per i titoli di loro più stretta competenza, ma [...] anche per il resto della collana»⁹⁶⁵.

Con la collezione fondata a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta si mettono le basi per la futura concezione della scienza e della tecnologia nel catalogo Adelphi che avrebbe conciliato l'anima originaria e la maturata propensione a un più ampio pubblico. A questo quadro si può ricondurre la risposta positiva all'edizione italiana di *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante* che sarà confermata dalle successive traduzioni francese e tedesca, arrivate solo dopo quella italiana. Questa volta a stupire Foà non è tanto il successo in sé quanto la velocità con cui è stato raggiunto in termini di vendite:

Per me non è stata una sorpresa [...] Questo non è un romanzo, non è uno di quei best seller americani che talvolta, attraversando l'Atlantico, perdono tutti la loro forza d'attrazione e si trasformano in un fiasco clamoroso. In campo specialistico è molto più difficile incorrere in un simile infortunio. Quando si è trattato di decidere il numero di copie della prima edizione, abbiamo fatto un ragionamento molto semplice: se ne sono vendute cinquecentomila nei Paesi di lingua inglese, in Italia se ne dovrebbero vendere almeno diecimila. E così è stato. Se qualcosa mi sorprende, è la rapidità. Io pensavo che per esaurire l'edizione ci volessero sei mesi o un anno. Che sia stata bruciata via in un mese e mezzo è spiegabile, secondo me, col fatto che in Italia questo libro era atteso⁹⁶⁶.

⁹⁶² Nel Fondo Luciano Foà presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori si trova uno schema del progetto della collana dal titolo “Note illustrative per una collana scientifica per Adelphi” che non reca data ma che è riconducibile alla “Biblioteca Scientifica” per la corrispondenza tra l'impostazione e i titoli pubblicati. Citeremo con l'intestazione presente nel Fondo.

⁹⁶³ Note illustrative per una collana scientifica per Adelphi, s.d., Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà.

⁹⁶⁴ Ibidem.

⁹⁶⁵ Ibidem.

⁹⁶⁶ V. Mantovani, *Metti insieme Escher e Bach avrai successo*, in «La Stampa», 13 aprile 1985. Corsivo mio.

La consapevolezza è un tratto caratterizzante degli adelfiani: ritorna con una certa insistenza, come in questo caso, la loro capacità di ricondurre retrospettivamente gli eventi a una naturale intuizione. L'affermazione di Foà, «per me non è stata una sorpresa», rappresenta come un'ovvietà un successo inaspettato e influenza così la percezione pubblica di quell'evento: lo stesso procedimento, ulteriormente arricchito e potenziato, sarà utilizzato proprio da Calasso nelle sue memorie editoriali, dove, forte del suo consapevole punto di vista che dal futuro guarda al passato, ricondurrà gli eventi a uno svolgimento naturale, quasi magico, a una sorta di predestinazione.

Se questi primi due casi confermano il trend in ascesa del libro a marchio Adelphi è, però, con il titolo inaugurale di una collana nata proprio nel 1985 che si può, infine, individuare una soglia decisiva per la storia della casa editrice, per la sua ricezione e per il suo successo in termini di vendite: *L'insostenibile leggerezza dell'essere* pubblicato come primo volume della collana "Fabula". Il libro di Kundera è a tutti gli effetti il segno del cambiamento. Alla travolgente risposta del pubblico si lega il tentativo di commentatori e analisti di ricondurne le cause a ragioni extraeditoriali e soprattutto alla forza promozionale della televisione, massima rappresentante dell'informazione libraria su ampia scala.

Il successo è rivendicato dallo stesso Foà all'inizio del 1986 quando sostiene che il libro dello scrittore ceco ha venduto nel 1985 circa 164.000 copie, confermandosi un caso eccezionale e facendo registrare un incremento in valore sul venduto superiore all'85% rispetto all'anno precedente⁹⁶⁷. Per quanto i dati non siano precisi e siano stati diffusi dallo stesso editore sorprende l'insistenza nell'indicare il giusto parametro relativo alle vendite. Il successo commerciale rientra ormai a pieno titolo nel giudizio sul valore complessivo delle opere adelfiane. Kundera diventa un caso emblematico del cambiamento del mercato librario di quegli anni. Il 1985 è a tutti gli effetti «l'anno di Kundera»⁹⁶⁸ il cui capolavoro «risulta il libro che ha avuto più circolazione in assoluto»⁹⁶⁹. L'onda lunga dell'autore naturalizzato francese prosegue anche l'anno successivo rientrando ancora nella classifica dei best-seller annuali della narrativa straniera con due titoli, a cui si affianca un altro importante campione di vendite adelfiano, Herman Hesse.

Se la risposta del pubblico all'opera di Kundera appare davvero sorprendente e segna un importante momento di passaggio per la casa milanese, nel corso degli anni Ottanta un altro percorso letterario sembra contribuire al tratteggio della fisionomia di Adelphi: quel panorama variegato di autori che Claudio Magris ha analizzato nel 1962 con il suo *Mito asburgico* e che sempre più concordemente si afferma come letteratura mitteleuropea.

È vero che già nel corso degli anni Settanta questo filone è stato ampiamente approfondito dalla casa milanese e nel 1971, grazie alla pubblicazione dell'*Adelphiana* e al riconoscimento del gusto di Bazlen, si può affermare che Adelphi «elegg[a] a province ideali la Mitteleuropa e una certa Francia»⁹⁷⁰.

Ma la congiuntura degli anni Ottanta, tra successo diffuso e cristallizzazione del marchio, partecipa in modo decisivo alla sovrapposizione tra esperienza editoriale e spazio letterario mitteleuropeo. Nella crisi che coinvolge il mercato libraio e molte esperienze editoriali all'inizio del decennio, Adelphi si presenta come un caso anomalo che Calasso prova a spiegare riferendosi a un autore che ricopre un posto privilegiato tra gli "exempla" rappresentativi del carattere adelfiano: Joseph Roth. Difesa la varietà del proprio catalogo, il direttore editoriale osserva come la "Piccola Biblioteca" mantenga «un pubblico costante con i generi più vari» prendendo di volta in volta delle decisioni sui singoli libri tra i quali Roth appare subito come un dato dirimente: «il primo Joseph Roth da noi pubblicato tirò 3 mila copie, l'ultimo *Tarabas*, 30 mila, ma non è una regola»⁹⁷¹. Roth diventa,

⁹⁶⁷ Una lettera di Luciano Foà, *Le vendite di Adelphi*, in «La Stampa», 25 gennaio 1986.

⁹⁶⁸ G. Calcagno, *È stato l'anno di Kundera, con il libro in ripresa (+5%)*, in «La Stampa», 19 aprile 1986.

⁹⁶⁹ Ibidem.

⁹⁷⁰ L. Mondo, *La tentazione di un tiranno*, in «La Stampa», 8 ottobre 1971.

⁹⁷¹ C. Medail, *A ciascuno il suo ritaglio di cultura*, in «Il Corriere della Sera», 7 novembre 1980.

dunque, un caso editoriale ibrido e *sui generis*: la crescita nelle vendite denunciata più volte con la rivendicazione di quel necessario aumento delle tirature è un processo di trasformazione dell'autore in un classico generazionale. L'insistenza di Calasso sulla peculiarità dello scrittore mitteleuropeo si lega direttamente all'esigenza di conciliare la consacrazione culturale accumulata nei due decenni precedenti – che hanno individuato in Adelphi la piccola casa editrice di ricerca che, indifferente ai gusti del pubblico, trova negli spazi dimenticati dal mercato importanti libri da recuperare – e il naturale processo di sviluppo che ora dimostra di poter sfruttare le potenzialità di vendita di un marchio consolidato.

Roth è l'anello di congiunzione tra due istanze: il richiamo alle origini della casa, elemento imprescindibile, e le più recenti vicende di successo. Rivendicare il grande riscontro di pubblico dello scrittore austriaco permette di affrontare l'eventuale rischio di una critica che individua un progressivo spostamento verso la grande distribuzione e un allontanamento dai principi che la casa editrice si è posta inizialmente: la capacità di scovare, sostiene l'editore, tra gli interstizi della storia letteraria un autore non valorizzato ma destinato a diventare un classico, dei libri essenziali ma fino ad allora poco apprezzati, dimostra la competenza editoriale e la qualità dell'operazione, di cui le vendite sono solo la necessaria conferma.

Un autore rilevante in termini di qualità all'altezza degli anni Ottanta, quando è ormai scemata la centralità del libro come privilegiato canale di legittimità sociale e di intrattenimento a vantaggio della televisione, deve dimostrare anche una maggiore fruibilità di lettura da parte del pubblico.

L'importanza dell'operazione Roth è sottolineata fin da subito dalla scelta di volerlo rendere un autore rappresentativo nella sua interezza all'interno della strategia adelphiana all'inizio degli anni '70. Già nel 1972 Adelphi chiede e ottiene dall'Agenzia Letteraria Internazionale l'accordo per un'opzione generale sulle opere dello scrittore austriaco. Roth assume, quindi, i tratti dell'immagine programmatica che la casa editrice vuole offrire di sé: il rilievo dell'*Opera omnia* si avverte non solo nell'accordo preventivo per l'opzione generale, ma anche nelle trattative per ottenere i diritti di opere che appartengono ad altri editori, come nel caso di *Tarabas*. Nel 1974 il titolo è in opzione alla Mondadori che alla fine rinuncerà alla pubblicazione, permettendo ad Adelphi di continuare a far uscire tutti i libri dell'autore. La casa editrice di Foà e l'opera di Roth si sovrappongono, grazie anche al successo crescente di vendite dei diversi volumi.

Calasso può assumerlo così a paladino del suo ruolo, sostenendo che le trentamila copie vendute di *Tarabas* non sono in contraddizione con la reale qualità del libro, ma sono invece la conferma del suo valore letterario⁹⁷²: non c'è un allontanamento dalle origini, ma un naturale sviluppo verso il polo della grande produzione. L'acquisizione di Roth come autore di catalogo a lungo termine dà avvio a una serie di trattative per altri scrittori rappresentativi della *Finis Austriae*. Nel 1975 Adelphi manifesta l'interesse all'ALI per l'intera opera narrativa di Arthur Schnitzler che a sua volta diventerà autore rappresentativo nel catalogo adelphiano tra gli anni Settanta e Ottanta con sei titoli tra il 1975 e il 1988.

All'operazione Schnitzler si affiancano le trattative per von Hofmannsthal i cui diritti sono in parte detenuti da Vallecchi. Al momento della liquidazione di quest'ultima, l'ALI riuscirà ad ottenere i diritti per altri titoli del drammaturgo austriaco e a cederli ad Adelphi che, ancora una volta, può offrire un'immagine completa della produzione di un autore mitteleuropeo. Von Hofmannsthal affiancherà le opere complete di Roth e Schnitzler con cinque titoli tra il 1970 e il 1982.

Il legame tra marchio editoriale e spazio letterario, in altre parole, si va a consolidare nel giro di poco più di un decennio. La canonizzazione degli autori si tramuta in una percezione unitaria favorita dal luogo unico di pubblicazione: la provenienza intellettuale e culturale delle opere dialoga con il marchio che ha deciso di raccogliercle e di farne una propria prerogativa.

⁹⁷² Cfr. Ibidem.

La strategia sembra andare a buon fine e si riflette soprattutto nella percezione del pubblico. Si diffondono convegni universitari dedicati alla Mitteleuropa e si consolida l'idea, già dalla metà degli anni Ottanta, che proprio ad Adelphi «si deve il recupero, la conoscenza di questi autori»⁹⁷³.

Nel 1985 un convegno all'università di Parma dà lo spunto per un nuovo dialogo a distanza tra Calasso e Cases che sembra ancora una volta mostrare non solo le due differenti impostazioni ideologiche, ma l'importanza del momento storico per comprendere il consolidamento della memoria editoriale. La portata e i risultati dell'impegno adelphiano nella diffusione della letteratura mitteleuropea assumono nell'analisi di Calasso quei caratteri costanti di riscoperta di un mondo colpevolmente dimenticato che appartiene a una postura pubblica portata avanti per i due decenni precedenti:

Sembra quasi inverosimile, ma ci fu un tempo (neppur tanto lontano) in cui la parola Mitteleuropa non suonava su tutte le bocche. A chi diceva Kraus si rispondeva Brecht, a chi diceva Joseph Roth si rispondeva Philip Roth, a chi diceva Canetti si rispondeva Onetti. In quegli anni, agli inizi di Adelphi, cominciammo a preparare l'edizione italiana di alcuni libri di alcuni autori mitteleuropei. Non lo sapevamo, ma in questo senso il primo volume della Biblioteca Adelphi (*L'altra parte* di Alfred Kubin, pubblicato nel 1965) aveva un valore simbolico⁹⁷⁴.

Come sempre lo sguardo di Calasso ritorna alle origini, a quell'idea di predestinazione che può essere rappresentata dal primo titolo della "Biblioteca Adelphi". Il presente appare il risultato di un movimento spontaneo, inconscio e simbolico che agisce quasi autonomamente segnando lo sviluppo storico della casa editrice senza nessuna preconstituita dichiarazione programmatica. Già allora Calasso vede nella risposta del pubblico il risultato dell'azione editoriale. Se gli adelphiani non sanno, infatti, che il primo libro della loro collana ammiraglia avrebbe rappresentato un filone duraturo del catalogo, allora è proprio il pubblico ad aver svolto quella azione unificante e retrospettiva che porta libri pubblicati in una fase precedente a far parte di un insieme di volumi usciti successivamente. Al ricorrente quadro della fondazione, Calasso sovrappone i due elementi che più devono rappresentare il marchio della casa editrice: l'ispirazione bazleniana e l'allusione indefinita all'importanza dei volumi,

Il primo ispiratore del programma di Adelphi – Roberto Bazlen – apparteneva oltre tutto egli stesso a quella costellazione [la Mitteleuropa], anche se con un ruolo un po' anomalo quello di "non autore". L'inizio fu lento, non ben compreso, silenzioso. Poi improvvisamente si cristallizzò una "passione mitteleuropea" nel lettore italiano, che passioni ben peggiori aveva conosciuto⁹⁷⁵.

L'origine è il fondamento del presente che deve assumere la forma di un'ovvietà inattaccabile. Se all'inizio non si sono avuti i risultati sperati, è dovuto alla mancanza di comprensione di quegli autori e del loro ispiratore che ora invece trovano un meritato riscontro. La contrapposizione tra l'inizio difficile e la consacrazione ormai raggiunta è soltanto suggerita ma evidenzia nel direttore editoriale una propensione per la seconda. La lentezza dei primi passi adelphiani è il fondamento, ma il fine ultimo consiste nel suggerire delle "passioni", in altre parole, generare un ampio incontro con il pubblico. Un aspetto, quest'ultimo, confermato dall'interesse calassiano per le mode: «da allora a oggi ha dilagato il fenomeno che tutti sanno: la Mitteleuropa è diventata "di moda". Ora, per mia

⁹⁷³ *Mitteleuropa, dopo il boom di convegno intervengono Calasso e Cases*, in «La Stampa», 20 aprile 1985.

⁹⁷⁴ *Ibidem*.

⁹⁷⁵ *Ibidem*.

inclinazione, non depreco mai le mode. Considero la moda in sé un grande fenomeno metafisico e ne osservo ogni volta le manifestazioni con stupore»⁹⁷⁶.

Il successo di vendite diventa un fenomeno culturale e simbolico, le due istanze si fondono nell'unità di una visione retrospettiva: la lentezza dell'inizio è filtrata dalla cristallizzazione in moda degli anni Ottanta.

Di tutt'altro avviso, come abbiamo visto, l'analisi di Cases. Il germanista rinvia la nascita di un filone mitteleuropeo recente a una dimensione mitica e mitizzata⁹⁷⁷. Niente richiami a connessioni sotterranee, all'idea di predestinazione, a un'unità congenita tra le anime di autori diversi. Al contrario, tutto fondato sulla separazione, sulla distanza tra le diverse esperienze, sulla lontananza dei punti di vista: «il fatto è che la Mitteleuropa, finché c'era, non si vedeva. Si vedeva il contrario, le forze centrifughe, disgregatrici, dei vari gruppi etnici. Ma aveva una sua realtà, che è venuta fuori quando è morta, e che è stato difficile separare dal mito. Prima fu il mito e poi ci si accorse che dietro il mito c'era la realtà». Cases osserva come persino uno dei grandi precursori italiani degli studi sulla Mitteleuropa avesse fondato il suo saggio principale sull'idea della costruzione di un mito proveniente dall'alto gradino delle «classi dirigenti della vecchia Austria, per tenere insieme un impero che altrimenti si sarebbe frantumato. Da questo libro, paradossalmente è venuta fuori la riscoperta della realtà che c'era dietro»⁹⁷⁸. Allo svelamento del mito costruito sia nell'antica età della *Finis Austriae* sia nella sua unificante rivisitazione editoriale degli anni Ottanta Cases aggiunge le motivazioni di una simile grandiosa riscoperta:

il mito ha avuto tanta fortuna [...] Perché è caduto in una situazione culturale in cui la gente non aveva più valori unificanti, il marxismo si sfaldava e al libro di Magris si è sovrapposta la scoperta filosofico-politico-economica della Mitteleuropa. Il libro di Cacciari, *Krisis* (1976), è l'approdo di questa tendenza. Dietro la riscoperta letteraria c'è una riscoperta che si estende a tutti i campi. Allora si è formato il vero e proprio mito, che, come ogni mito, ha un valore propulsivo, di bandiera e ha un valore soteriologico di salvezza: si pensa che dobbiamo recuperare questa cultura della grande Vienna perché nella situazione attuale è quella che ci può guidare, magari con qualche aggiunta (Nietzsche)⁹⁷⁹.

La mitizzazione incontra la crisi culturale. Nell'ambito del cambiamento della società italiana si insinuano le possibilità di affermazione di esperienze disgreganti: abbandonata l'idea di una progettualità, che sia politica o intellettuale, la facile disgregazione favorita dall'allargamento del mercato incontra il gusto del pubblico. Nel momento della «crisi dell'editoria “di sinistra” a metà degli anni Ottanta [...] segnale anticipatore della fine del “secolo breve” [...], le ideologie tradizionali si sfarinano»⁹⁸⁰ e la capacità di differenziare modi, stili e contenuti della narrativa, scaturita dalla disgregazione dell'Impero austro-ungarico, sembra incontrare più facilmente la propria strada per un'ampia diffusione. Il mito svelato e la strategia adelphiana sono i riferimenti per entrambi. Calasso riconduce i due orizzonti a un inizio atemporale, una predestinazione mitica che mostra finalmente i suoi frutti. Cases li riporta al rapporto con la realtà contemporanea: una congiuntura favorevole alla fioritura di una determinata impronta editoriale. Il filtro mnemonico di Calasso a questa altezza sarà decisivo. La Mitteleuropa è una conformazione a sé stante e con vita propria che va semplicemente riportata alla luce, contrapponendosi così alla visione del germanista che con un approccio storicistico e sociologico cerca di delineare il prevedibile successo di un percorso mitizzante.

Suggello del trionfo commerciale di Adelphi di cui i paladini sono Kundera e i Mitteleuropei è l'acquisizione dell'opera di Sciascia. Quest'ultimo può essere assunto a cartina di tornasole del cambiamento dell'editoria italiana, nonché del mutato punto di vista adelphiano.

⁹⁷⁶ Ibidem.

⁹⁷⁷ Ibidem.

⁹⁷⁸ Ibidem.

⁹⁷⁹ Ibidem.

⁹⁸⁰ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 371.

Il passaggio dei diritti sull'intera opera dell'autore siciliano alla casa editrice milanese segna una svolta. L'allargamento esponenziale della sezione di letteratura italiana del catalogo adelphiano avviene all'insegna dei classici: Adelphi è pronta ora a disputarsi i diritti di scrittori affermati che, a loro volta consapevoli del prestigio della casa, sono disposti a cambiare casacca e ad affidare la loro intera produzione al marchio del pittogramma cinese.

Il connubio tra classici e letteratura italiana indica una maggiore propensione adelphiana verso il pubblico. La casa si allontana da quell'impostazione tutta fondata sulle traduzioni dei primi decenni, raccogliendo una vasta area della scrittura letteraria della penisola sotto un'unica insegna. Una strategia che le permetterà di applicare un'interpretazione unica, fondata sul senso di inattualità ormai riconosciuto dai lettori, a un vasto ed eterogeneo insieme di autori.

Il prevalere, infine, di Adelphi su altre case nelle trattative per scrittori di così grande rilievo indica la crescita dell'impresa milanese, circondata da un fascino che la rende appetibile anche a importanti intellettuali nazionali e internazionali. Prestigio che, invece, Einaudi, la casa che insieme a Sellerio aveva pubblicato in passato gli scritti di Sciascia, viene inesorabilmente perdendo.

La nuova interpretazione e impostazione adelphiana sulla letteratura e sull'editoria si dimostra molto più competitiva nelle mutate circostanze storico-sociali rispetto a quella adottata dalle sue antagoniste. Gli autori ne sono sempre più consapevoli: diventare uno dei nomi del catalogo della casa di via San Giovanni sul Muro è ormai sinonimo di consacrazione e, aspetto non irrilevante, di buone vendite.

2.f.3.3. Calasso, Adelphi e i best-seller: tra il successo dell'autore-editore e il successo della casa editrice

A completare il quadro di quegli anni è, infine, l'affermazione di Calasso autore. Dopo *L'impuro folle* che, per quanto tradotto in Francia e in Argentina, non sembra aver avuto un importante riscontro di pubblico⁹⁸¹, e la *Rovina di Kash* che dà avvio alla sua opera in più volumi, il direttore editoriale adelphiano pubblica il suo libro di maggior successo *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Inizia il discorso intorno alla religione, per quanto «non nel senso del dogma di fede»⁹⁸², la riflessione sul mito e sugli dèi che accompagnerà tutta la sua traiettoria intellettuale, lasciandosi andare a costruzioni analogiche che diventeranno il tratto stilistico principale della sua scrittura.

Publicato a un prezzo di copertina notevole per il mercato di allora (28.000 lire), il libro arriva presto in cima alle classifiche dei best-seller, rientrando tra i titoli con la più ampia diffusione nel 1988 con circa 58.000 copie vendute⁹⁸³. Al riconoscimento di pubblico si affianca quello della critica che lo porta tra i finalisti del premio Strega 1989 per il quale è a lungo il favorito alla vittoria che alla fine sfumerà per soli tre voti dietro *La grande sera* di Giuseppe Pontiggia. *Le nozze di Cadmo e Armonia* si attestano per molto tempo nelle classifiche dei libri più

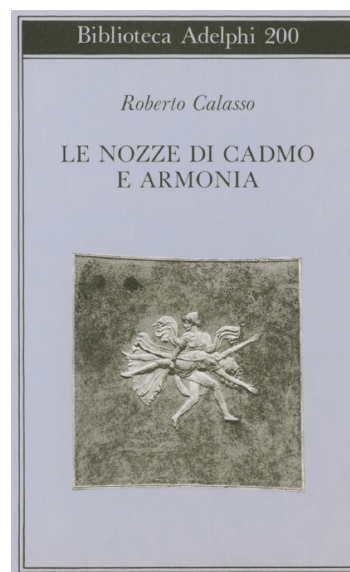


fig. 4 *Le nozze di Cadmo e Armonia*

⁹⁸¹ Cfr. Le lettere di Erich Linder sui rendimenti delle due versioni tradotte del libro, Lettera di Erich Linder a Roberto Calasso, 29 novembre 1979, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder, Corrispondenza, Adelphi 1979, Milano.

⁹⁸² R. Chiaberge, "Viviamo ancora nell'era di Zeus", in «Il Corriere della Sera», 7 ottobre 1988.

⁹⁸³ Cfr. la classifica dei best-seller pubblicata su «Il corriere della Sera», 8 gennaio 1989.

venduti nel corso del 1989, confermando il crescente peso di Calasso e Adelphi nella produzione libraria italiana⁹⁸⁴.

Il 1988 si configura così come l'*annus mirabilis* della casa editrice milanese e del suo futuro presidente: «nata per una *élite*»⁹⁸⁵ la «banda gnostica»⁹⁸⁶ adelphiana si ammanta del proprio mito atavico, diventa il nuovo centro propulsore della qualità letteraria e, contemporaneamente, paradossale cassa di risonanza su larga scala dell'alta cultura. Contribuiscono in questo senso le trasposizioni cinematografiche che insieme alle apparizioni televisive alimentano l'idea di una diffusione capillare del marchio adelphiano: nel 1988 escono al cinema *L'insostenibile leggerezza dell'essere* diretto da Philip Kaufman e *Leggenda del Santo bevitore* diretta da Ermanno Olmi. La pubblicità non è disdegnata da Calasso che la rivaluta nella sua componente più virtuosa, ovvero quella di offrire al lettore la possibilità di scoprire i libri, antepoendo l'acquisto persino alla lettura:

se qualcuno compera il volume di Eco solo per metterlo in salotto. Lo potrà leggere a spizzichi o fra dieci anni, magari solo sfogliarlo: non ha importanza. È giusto liberarci della concezione coattiva, seriosa, pedagogica della lettura. Ben vengano le mode: da settembre un bel libro come *La leggenda del santo bevitore* di Roth pubblicizzato dal film di Olmi, ha tirato 110mila copie di ristampa ed è pronta la quarta. Dal '75, quando uscì, ne aveva vendute in tutto 100 mila⁹⁸⁷.

La consacrazione è ormai raggiunta. L'identificazione Calasso-Adelphi viene completata all'ombra del mito. La postura individuale e collettiva si fondono nell'origine della casa editrice. Il filtro unico, elusivo, ineffabile, schivo e senza una volontà chiarificatrice è perfettamente delineato. Gli eventi successivi agli anni Ottanta fino a quelli più recenti sono illuminati esclusivamente dagli autori del passato, la sovversione dell'ordine costituito si appella ai primi passi provocatori, i successi futuri saranno letti alla sola luce delle categorie passate.

2.f.4. Controverso ma su larga scala: le soglie del presente

Gli anni successivi percorrono lo sviluppo di queste tendenze contribuendo sostanzialmente al loro radicarsi nella visione collettiva della casa editrice. I decenni a cavallo tra la fine del secolo e l'inizio del nuovo millennio sono a tutti gli effetti anni ricchi di polemiche, di scontri, di casi discussi, di attacchi e di confronti. Sono anche gli anni della crescita esponenziale che culminerà in un riconoscimento diffuso del marchio. I *mediascapes*⁹⁸⁸ favoriscono il processo di archetipizzazione dei tratti adelphiani andando a determinarne non solo la cristallizzazione nella società ma anche una diffusione su ampia scala: se gli anni Sessanta e Settanta sono stati quelli delle lotte anti-ideologiche, della differenziazione provocatoria e sovversiva di precedenti paradigmi sclerotizzati, del rifiuto di modelli progettuali fondati su categorie di senso del dopoguerra, e se gli anni Ottanta hanno visto il ricorso alle grandi risorse promozionali, una su tutte la televisione, come mezzo utile a una più intensa presenza pubblica, alle soglie del nuovo millennio si può ormai procedere a un'istituzionalizzazione di quei tratti.

La casa editrice entra nella teca dell'immaginario: una mostra diffusa a cui lo spettatore guarda con la riverenza per l'istituzione. Non molte sono le voci che avrebbero messo in discussione il modello costruito. Tra queste, tutte si sarebbero scontrate con la difesa dell'esponente adelphiano che ormai assimila in sé le fattezze della casa editrice: quel Calasso che maggiormente ha contribuito alla

⁹⁸⁴ Cfr. la classifica dei best-seller pubblicata su «Il corriere della Sera», dal 15 gennaio 1989 al 6 luglio 1989.

⁹⁸⁵ D. Porzio, *E l'Italia marcia sul Meno, con più titoli, più copie, più lettori*, in «Il Corriere della Sera», 1 ottobre 1989.

⁹⁸⁶ S. Quinzio, *La banda gnostica*, in «La Stampa», 6 ottobre 1983.

⁹⁸⁷ G. L. Paracchini, *Una scommessa sulla cultura*, in «Il Corriere della Sera», 3 novembre 1988.

⁹⁸⁸ A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2004, p. 55.

nascita di una riconoscibile immagine Adelphi. È anche alla luce delle mutate percezioni di quegli anni che si possono ricercare i motivi di una scrittura del sé editoriale: se un editore arriva a ripercorrere il proprio passato e quello della casa editrice, si avverte probabilmente l'insufficienza del catalogo cronologico (e non del catalogo storico che invece ricopre lo stesso ruolo, sotto forme diverse, della memorialistica editoriale) nel tramandare e trasmettere l'identità del marchio.

A questa insufficienza, evidentemente dovuta a una differenziazione dell'offerta libraria, risponde la capacità mnemonica di concentrare l'insieme di fattori della casa editrice su pochi e ben delineati punti nevralgici: il ritorno all'origine, praticato da Calasso, ricerca la sua fonte in questo momento di passaggio. Nella disgregazione dei tratti di riconoscibilità, dovuta alla differenziazione necessaria del catalogo in espansione, è grazie alla memoria, lavoratrice occulta e intenzionalmente inaffidabile, che tutto si tiene.

Dispersa la concorrenza degli esordi, quindi, Adelphi è ora al centro del campo: modello e contromodello delle vecchie e nuove esperienze editoriali. Due casi in particolare ci fanno comprendere come si stia cristallizzando una visione ben precisa e la postura rivendicata da Calasso: l'acquisizione dei diritti sui volumi di Georges Simenon dedicati al commissario Maigret e la pubblicazione di *Dagli Ebrei la salvezza* di Léon Bloy.

Il primo caso non può non generare reazioni contrastanti sulla possibile commercializzazione dell'offerta di una casa editrice pensata trent'anni prima per un'élite di lettori. Ancor più rilevante è la provenienza editoriale delle inchieste di Maigret: gli Oscar Mondadori che a lungo sono stati la sua veste prediletta con le accattivanti copertine di Ferenc Pintér pensate per suscitare l'interesse di una pluralità di lettori anche nell'affollamento della grande distribuzione tascabile. Il passaggio dalla collana che ha avuto un gran merito nello sviluppo delle edizioni economiche in Italia a una casa editrice che si è contraddistinta per la rarità e la ricercatezza delle scelte appare in qualche modo incomprensibile ad alcuni protagonisti dell'editoria di quegli anni.

Per comprenderlo bisogna ancora una volta affidarsi alla postura calassiana, alle circostanze del mercato editoriale in cui avviene l'operazione e al tipo di presentazione dei volumi al pubblico. In seguito alle perplessità dell'allora direttore degli Oscar Ferruccio Parazzoli, incapace di spiegarsi «come Adelphi possa pensare di avere in mano tutto Simenon», e a quelle di una collaboratrice di lunga data dei «Gialli Mondadori», Laura Grimaldi, che pur riconoscendo come la casa di Segrate continui a perdere colpi, non manca di osservare che «a Maigret stia meglio il vestito degli Oscar rispetto a quello di Adelphi»⁹⁸⁹, Calasso può finalmente illustrare le ragioni della sua scelta riconducendole a motivi di carattere strettamente editoriale:

Ne usciranno quattro all'anno. Non ghettonizzati. Ovvero non confinati in una collana speciale, ma negli Adelphi [...] con un [...] aspetto coerente. L'iniziativa era già in progetto da qualche anno, ma si può realizzare solo ora perché solo ora l'Adelphi ha una collana avviata dove poterla collocare. Abbiamo aspettato la collana giusta con il prezzo giusto⁹⁹⁰.

Certo è che l'interesse per Simenon da parte di Adelphi e dei suoi spiriti affini può risalire molto indietro nel tempo e l'intreccio di relazioni può essere facilmente ricondotto a una ben più remota trattativa. È lo stesso autore a ricordarsene e a scriverne a Luciano Foà in una lettera del 7 ottobre 1986: «je me souviens fort bien de votre père qui a été le premier intermédiaire entre Mondadori et moi-même au moment où Mondadori a publié certains de mes romans populaires. C'était un homme charmant et discret. Je suis heureux que vous ayez continué dans la même ligne à votre tour»⁹⁹¹. Simenon riconosce così il merito di Augusto Foà nel suo ingresso sul mercato editoriale italiano. Un interesse che deve essersi tramandato di padre in figlio pur cambiando inizialmente l'approccio verso la produzione dello scrittore belga: Adelphi, infatti, a partire dalla metà degli anni Ottanta, in

⁹⁸⁹ M. Neri, *I gialli di Maigret nello scrigno Adelphi*, in «La Stampa», 4 agosto 1991.

⁹⁹⁰ O. del Buono, *Maigret cambia casa*, in «La Stampa», 28 dicembre 1991.

⁹⁹¹ Lettera di Georges Simenon a Luciano Foà, 7 ottobre 1986, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Foà, Cartella 3 fasc. 45.

concomitanza con la sua grande espansione, ha iniziato a pubblicare molti dei romanzi di Simenon, al ritmo di un volume all'anno e soprattutto all'interno della collana più rappresentativa, la "Biblioteca". Il primo libro dimostra la capacità di assimilazione delle opere a una collana: «non vi è qui alcuna preoccupazione ideologica: sola all'opera è la capacità primordiale di cogliere un'aria, un'aura, un'essenza nascosta. Così, forse senza accorgersene, Simenon ha scritto il romanzo russo di quegli anni che altri non hanno potuto scrivere»⁹⁹². Perfettamente in linea con i precetti adelphiani, il rifiuto ideologico e l'esaltazione della forma concepiscono un Simenon romanziere per lettori esigenti anche nel quadro della narrativa di genere di ascendenza poliziesca.

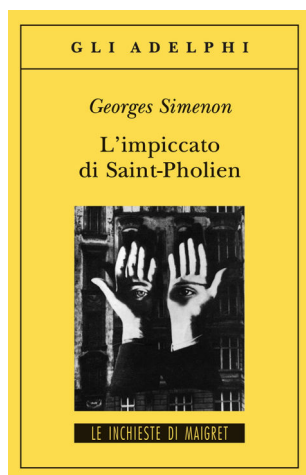


Fig. 5 Primo numero dello *Inchieste di Maigret* nella collana "Gli Adelphi"



Fig. 6 *Dagli ebrei la salvezza*

Al momento della pubblicazione del primo Maigret, dunque, lo scrittore belga è già un autore Adelphi a tutti gli effetti, grande rappresentante della fisionomia della casa con nove romanzi pubblicati nella collana ammiraglia. La scelta di acquisire i diritti per i Maigret va letta alla luce di questo percorso e tra le righe della postura calassiana: i racconti del commissario usciranno in una nuova collana, pensata in quel processo di stratificazione del pubblico messo in atto già a partire dagli anni Settanta con la fondazione della "Piccola Biblioteca" e intensificato nel decennio successivo con la nascita di "Fabula" e degli "Adelphi". Quest'ultima, la collana tascabile, non rinuncia alla riconoscibilità del marchio grafico, pur mutando, per evidenti ragioni editoriali, la composizione materiale del libro. La scelta di integrare i testi del commissario nella collana tascabile rispecchia pienamente la strategia di assimilazione messa in atto precedentemente per il resto della produzione di Simenon: deve essere una parte del tutto, un rappresentante del marchio, partecipare in pieno alla dimensione da costruire. Come per i mitteleuropei, Simenon diventa rappresentativo del lavoro editoriale di Adelphi nella sua complessità. Assimilato nel progetto si trasforma in emblema e la grande diffusione dei suoi scritti consente l'allargamento non tanto della sua opera presso il pubblico italiano, che lo conosce già ampiamente, ma del marchio adelphiano. La collana tascabile "Gli Adelphi" è nata nel 1989 con la riedizione di due grandi campioni di incassi della casa editrice: *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'anello di Re Salomone* a cui sono seguiti nello stesso anno *Lo Hobbit* e *la Cripta dei Cappuccini*. In totale sei volumi nel primo anno di vita della collana.

Con un esordio di questo tipo si capisce bene l'intento della collezione di raggiungere anche i lettori meno esigenti, attirandoli più al progetto editoriale che non al singolo titolo. L'obiettivo sembra essere quello di offrire a una nuova fascia di pubblico la

possibilità di fidelizzarsi al programma della casa. Il nuovo insieme di lettori può così elevarsi attraverso la lettura di quegli stessi testi che nella prestigiosa veste della "Biblioteca" hanno portato Adelphi ad essere riconosciuta come l'editrice dell'alta cultura. In altre parole "Gli Adelphi" offrono a un pubblico diverso l'accesso allo stesso prestigio sociale garantito dalla "Biblioteca".

E Maigret partecipa a pieno titolo a questa operazione: nobilitato nella veste, permette ai lettori di accedere a pubblicazioni di grande qualità, distaccandosi dalla categorizzazione di "giallo" grazie all'uscita in una collana di un marchio consacrato. Della necessità di una rivalutazione Calasso è perfettamente consapevole e sposta, infatti, l'attenzione sulla difficoltà dell'impresa: «il progetto è laborioso. Si dovranno superare molti problemi, tra i quali le traduzioni, che saranno in gran parte

⁹⁹² Risolto a G. Simenon, *Le finestre di fronte*, Adelphi, Milano, 1985.

rifatte»⁹⁹³. Le traduzioni da rifare testimoniano la cura editoriale che avrebbe trasposto Maigret nello scrigno editoriale che si appresta ad accoglierlo.

Se l'impresa Maigret assume i connotati della strategia che proietta il marchio nei meccanismi della grande diffusione, il caso Léon Bloy recupera la disputa sul carattere provocatorio di Adelphi e riesce nell'azione definitiva di sovrapposizione della casa al suo direttore editoriale. All'indomani degli scontri, di cui abbiamo parlato, di Calasso con un ex-einaudiano del calibro di Bollati intorno alla pubblicazione del libro di Frobenius, *Storia delle civiltà africane*, esce uno dei libri adelphiani più discussi dei primi anni Novanta: *Dagli ebrei la salvezza*.

Il volume è pubblicato nella "Piccola Biblioteca" (fig. 6): un testo breve e agile, pensato per una grande diffusione. La presentazione avviene attraverso un saggio di Ceronetti, tra i massimi esperti di testi religiosi tra le fila della casa editrice. L'obiettivo dell'operazione è subito chiarito: «la questione degli Ebrei» è illuminata «di una luce metafisica»⁹⁹⁴. Il breve accenno storico alla Francia antisemita della fine del XIX secolo si perde nell'atemporalità irrazionale di stampo calassiano: da Frobenius a Roth, da Kraus a Simenon, da Kundera a Bloy la storia si sfalda nella ricerca di un universo formale indipendente dallo spazio sociale da proporre al lettore in modo insistente, martellante come dogma da accettare.

Questa volta, però, le reazioni della critica, ma non solo, anche quelle di alcuni consulenti adelphiani, cercano di svelarne l'artificio. Il movente politico si perde in una stagione quanto mai lontana dai tempi in cui la politica appare determinante nello spazio culturale, ed è invece l'accusa, da parte di alcuni intellettuali, di una ricerca ossessiva di Adelphi del paradosso provocatorio che suscita le rivolte di ex-rappresentanti della cultura militante. Ma l'aspetto di maggior rilievo è la struttura dicotomica che sembra instaurarsi tra il passato e il presente della casa editrice: un quadro di netta opposizione che colpisce personalità sia esterne che interne al nucleo adelphiano.

Susanna Zevi denuncia un progressivo allontanamento dall'ispirazione originaria: «anche mia sorella e io ci siamo opposte [alla pubblicazione di *Dagli ebrei la salvezza*] ma non c'è stato niente da fare. Era il pallino di Roberto Calasso, ne parlava da anni, e questa volta ha trovato il modo di giustificare un'operazione editoriale ambigua»⁹⁹⁵. Il caso Bloy aderisce perfettamente al processo di sovrapposizione Adelphi-Calasso tanto da rappresentare il distacco tra l'attualità della casa editrice, assimilata alla figura del direttore editoriale, e il nucleo originario: «persino Luciano Foà si era opposto, come qualche consulente della casa editrice» che, secondo Zevi, «ormai ha preso un orientamento completamente diverso da quello originale»⁹⁹⁶.

Nell'era dell'ascesa adelphiana, il ritorno all'origine non è soltanto il filtro necessario della memoria calassiana, ma appare anche come il terreno su cui fondare le eventuali critiche e dispute sulla casa editrice. L'insistenza sulla formazione originaria è un archetipo condiviso tra l'editore-autore e le figure che vi orbitano intorno. Su questo aspetto si fonda l'esigenza della rivendicazione di un inizio al di là di ogni possibile sviluppo successivo, più facilmente destinato alla censura. Il rapporto con l'origine della casa appare, proprio in virtù della polifonia che lo contraddistingue, sempre contraddittorio e offre la possibilità per posizioni differenti.

Cases, tra i primi e più ferventi oppositori dell'impostazione calassiana, dopo aver ammesso di stimare Bloy «per le stesse ragioni per cui stim[a] Céline» e dunque dopo aver trasposto il dibattito su un piano puramente artistico, non rinuncia a osservare che le simpatie adelphiane siano riservate «quasi da sempre [alla] destra».

⁹⁹³ O. del Buono, *Maigret cambia casa*, in «La Stampa», 28 dicembre 1991.

⁹⁹⁴ Risvolto a L. Bloy, *Dagli Ebrei la salvezza*, Adelphi, Milano, 1994.

⁹⁹⁵ P. Di Stefano, *Scrittore geniale o immondo: chi ha paura di Léon Bloy?*, in «Il Corriere della Sera», 29 luglio 1994.

⁹⁹⁶ Ibidem.

Cesare Segre è, invece, meno indulgente verso la scelta di pubblicare l'autore francese e accusa la casa editrice di un colpevole, netto e ingiustificato cambio di rotta con un'«offerta “culturale” così lontana dalla raffinatezza di cui quell'editore è stato sinora, a ragione, accreditato»⁹⁹⁷.

La questione intorno all'impronta politica adelphiana e a una sua ipotetica linea culturale favorevole alle posizioni della destra mostra, tuttavia, presto la sua struttura troppo sclerotizzata e altri due anti-calassiani della prima ora intervengono nel dibattito intorno a Bloy per definire un possibile quadro alternativo.

Il primo è Fortini che riconosce nella casa editrice milanese «una certa cultura centroeuropea, austrotedesca, a forte contenuto irrazionalistico» a cui, però, affianca la sua ammirazione «per la bellezza e la qualità delle opere» che la rendono un'alternativa ideologica⁹⁹⁸.

Di diverso avviso e più critico è Alfonso Berardinelli che, partendo da un confronto tra l'evoluzione della cultura di sinistra e il catalogo Adelphi, delinea i motivi del successo del secondo a discapito della prima: «l'Adelphi ha intelligentemente prosperato sulle macerie della sinistra, arrivando a forme di vera colonizzazione culturale»⁹⁹⁹.

Lo sguardo di Berardinelli si sofferma, come già era stato per Cases, sulla strategia di Calasso:

In molte scelte di Adelphi, viste attraverso i saggi di Calasso, si può intravedere un profondo disprezzo, in parte fondato, in parte dogmatico, della cultura di sinistra, quasi come se sinistra e stupidità coincidessero e come se non ci fosse una stupidità di destra. Calasso fa la tara ai suoi autori, li astrae dalla loro vicenda terrena, li condensa in una quintessenza stilistico-spirituale che li deforma, ha un'idea un po' kitsch della genialità. Questo, a mio avviso, è evidente nel modo in cui, ad esempio, viene offerta Simone Weil. Il punto è che se la sinistra continuerà così, Adelphi pubblicherà anche Gramsci, privato, però, della sua storia¹⁰⁰⁰.

L'impronta dell'editore fiorentino, aderente ormai all'immagine pubblica della casa editrice, è criticata per il suo rifiuto di confrontarsi con la storia umana degli autori, questo atteggiamento atemporale, sovra-storico, irrazionale diventa motivo a sua volta del successo di Adelphi nella società disgregata, mediatizzata, alle soglie del nuovo millennio. La cristallizzazione dell'archetipo chiude così il secolo con i suoi criteri ricorrenti. Calasso risponde al caso Bloy brevemente, respingendo al mittente l'accusa di antisemitismo e soffermandosi, invece, sulla forza delle sue scelte e dei suoi libri, capaci di alimentare il dibattito, ricco di interventi contrastanti e vari, e, per questo, considerabili come libri essenziali che aiutano a pensare¹⁰⁰¹. Foà, sottolineando la naturale evoluzione di ogni esperienza editoriale che porta all'ampliamento dell'offerta e a una sua diversificazione, conferma che l'unicità della sua casa editrice è la «voglia di provocazione di essere diversi»¹⁰⁰². Ceronetti illumina il connubio adelphiano tra divertimento e complessità: «attirano specialmente chi è incline a un sapere disinteressato, che non cerca d'influenzare altri, che salva chi lo possiede. I loro contenuti non sono noiosi, ma escludono la facilità»¹⁰⁰³. E un nuovo libro sulla figura di Bobi Bazlen, un lungo saggio ben documentato di Giulia de Savorgnani, *Bobi Bazlen sotto il segno di Mercurio*, ribadisce il mitico paradosso del consulente triestino, scrittore-che non scrive, e la sua carsica influenza sulle pubblicazioni dell'editore di via San Giovanni sul Muro¹⁰⁰⁴.

⁹⁹⁷ Ibidem.

⁹⁹⁸ M. Neirotti, *Adelphi, fratelli di destra?*, in «La Stampa», 31 luglio 1994.

⁹⁹⁹ F. Ermani, *Sulle macerie della sinistra*, in «La Repubblica», 2 agosto 1994.

¹⁰⁰⁰ Ibidem.

¹⁰⁰¹ P. Di Stefano, *Scrittore geniale o immondo: chi ha paura di Léon Bloy?*, in «Il Corriere della Sera», 29 luglio 1994.

¹⁰⁰² M. Serri, *Adelphi, fine di un'epoca?*, in «La Stampa», 22 marzo 1996.

¹⁰⁰³ G. Ceronetti, *Adelphi: chi ha paura della banda gnostica*, in «La Stampa», 14 febbraio 1997.

¹⁰⁰⁴ G. de Savorgnani, *Bobi Bazlen sotto il segno di Mercurio*, Lint Editoriale, Trieste, 1998.

Nei quattro decenni che accompagnano la casa editrice milanese verso il nuovo millennio si è venuta a creare una materia composita di percezioni e sensazioni, ormai sufficiente a essere raccolta in quell'unica forma che andrà a costituire il magma mnemonico da plasmare.

Gli anni duemila si aprono con i bilanci definitivi dei critici sullo stato evolutivo di Adelphi. Il filone di indagini e commenti sulla casa milanese e sugli adelfiani è avviato da Alfonso Berardinelli, con *Roberto Calasso e gli dèi*, pubblicato su «Panorama» il 15 giugno del 2000¹⁰⁰⁵. Subito dopo è Olivia Barbella con *Il successo targato Adelphi*, pubblicato su «Tirature» nel 2001¹⁰⁰⁶, a inserirsi in questo quadro analitico.

Il primo, che ha già in parte ricondotto il successo adelfiano ai demeriti di una sinistra culturale e ha inquadrato la strategia calassiana di astrarre gli autori dallo spazio terreno, riscontra in Calasso uno scrittore senza dubbio «meno affabile e democratico di Eco e Calvino». L'aristocrazia si incontra con la vaghezza stilistica del mistero con cui l'ormai presidente di Adelphi cerca di restituire la sua idea di letteratura circondando le pagine dei suoi saggi di un'aurea indefinitezza: «invece di chiarificare e tranquillizzare, vuole affascinare facendo venire i brividi. Più precisamente, per lui la letteratura è quell'entità che si manifesta a noi umani facendoci drizzare i capelli, i peli della barba e anche qualcos'altro. È antistorica e antisociale»¹⁰⁰⁷. Berardinelli vuole svelare il sistema-Calasso nella sua artificiosa costruzione, vuole dimostrare la strategia discorsiva ben costruita di un'immagine sacra, riconoscibile solo dai fedeli che ne accettano i dogmi:

Il fatto è che questa idea non sembra molto chiara. Forse per questo nessuno ci ha fatto caso. Che cosa vorrà mai dire Calasso? Fare misteri è la chiave del suo stile. Ma la letteratura assoluta di cui ci parla, se da un lato è (storicamente!) una cosa inventata dai romantici tedeschi e poi incarnata definitivamente da Stéphane Mallarmé, è anche la definizione assoluta che Calasso sembra dare della letteratura in generale, al di là di ogni società e cultura, una manifestazione di quella *philosophia perennis* che possiamo studiare con l'aiuto delle edizioni Adelphi¹⁰⁰⁸.

Svelato l'arcano procedimento iniziatico dello stile calassiano il critico romano indica anche il cammino di fede da seguire per entrare nel sacro spazio che lo individua: le edizioni Adelphi. Il sacro adelfiano è così scandagliato dalla critica ironica e dissacrante di Berardinelli: quest'ultimo svela le occulte contraddizioni di Calasso che protegge i suoi scritti e i suoi autori attraverso il ricorso insistente all'ineffabilità. L'ironia del critico romano riporta così a una dimensione terrena quello che il presidente di Adelphi cerca di astrarre nell'etere religioso. È bene illustrata nell'articolo l'insistente ripetizione delle fasi rituali, il ritorno costante a pochi elementi cristallizzati: corrispondenza tra presidente e casa editrice, sistema discorsivo a carattere anti-sociale e anti-storico, importanza della composizione analogica, dell'allusione misteriosa, del collegamento inaspettato e della ricercatezza formale. La critica all'approccio calassiano si estende alle edizioni Adelphi, oggetti consacrati del rito che si confondono nell'ibridazione mediatica alla felice strategia promozionale messa in campo dalla casa editrice: «considerata la chiaroveggenza editoriale di Calasso e l'autorità semidivina con cui sa muovere i giornali, è da credere che nel suo prossimo futuro farà proseliti: oltre al culto del Papa [...] avremo fra le masse più sofisticate un culto degli dèi greci e indù (se non un culto della persona di Calasso)»¹⁰⁰⁹.

La capacità promozionale, secondo Berardinelli, preannuncia la diffusione del culto, l'aumentare dei "proseliti" adelfiani è ricondotto alla diffusione su larga scala dei sofisticati espedienti, libri e

¹⁰⁰⁵ Oggi raccolto in A. Berardinelli, *Cactus. Meditazioni, satire e scherzi*, Castelvevchi, Roma, 2018, pp. 79-80.

¹⁰⁰⁶ O. Barbella, *Il successo targato Adelphi*, in V. Spinazzola (a cura di), *L'Italia di oggi. I luoghi raccontati*, in «Tirature 2001», n. 1, 2001, pp. 105-113.

¹⁰⁰⁷ A. Berardinelli, *Cactus*, cit., p. 80.

¹⁰⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁰⁹ Ivi, p. 79.

stile, di cui si serve l'editore nelle sue accattivanti manifestazioni erudite. La duplice anima di quest'ultimo e della casa editrice è così offerta al pubblico: successo e qualità sono due momenti di uno stesso rito e due dogmi di una stessa religione. È proprio dalla duplicità insita nel catalogo che parte l'analisi di Olivia Barbella: «la casa editrice apre, soprattutto nella collana "Fabula", a titoli un po' meno classicamente adelfiani, cercando il dialogo con un pubblico più vasto [...]: grazie a romanzi che presentano tutte le caratteristiche (intrighi, passioni, misteri...) della migliore tradizione del best seller all'americana»¹⁰¹⁰.

Mentre si dissipa nella deriva mediatizzata del mercato librario la possibilità di un connubio tra politica e cultura in favore di una presenza sempre maggiore della componente economica favorita dall'ingresso di capitali e figure extraeditoriali e dal fiorire di una neo-impegnata letteratura etica dalle grandi tirature, nel catalogo Adelphi si inizia a esternare la naturale diversificazione, frutto di una posizione ormai assimilabile più ai meccanismi dei grandi gruppi editoriali che non a quelli della medio-piccola editoria artigianale. Barbella nota il delinearci di due tipologie di pubblico, all'interno dello stesso catalogo della casa milanese: il "pubblico Adelphi" consolidato – «quell'insieme di lettori forti, colti, esigenti, sofisticati, maniaci frequentatori di librerie anche più di una volta alla settimana» – resiste all'impatto della nuova strategia editoriale; dall'altro lato, convergono

molteplici fasce di pubblico [...] un'utenza larga e diversificata che trova un minimo comun denominatore nel gradimento accordato a un romanzo in particolare, che scala le classifiche di vendita senza abbandonarle magari per più stagioni consecutive, diventando best seller, vero e proprio caso editoriale, nonostante il suo autore sia un esordiente o comunque sconosciuto in Italia¹⁰¹¹.

La conferma di una simile scissione e, al contempo, la prova di un cambiamento di posizione di Adelphi e dell'evoluzione del mercato è data da un volume ben preciso pubblicato nel 2004: *L'incubo di Hill House* di Shirley Jackson.

Il caso va messo in relazione al parere di Bazlen risalente al 1960, che abbiamo citato in precedenza per il confronto tra il consulente triestino e Cases¹⁰¹², scritto per casa Einaudi e inviato a Foà. Il libro di Jackson si è rivelato una faccenda complicata per il consulente triestino che non riesce a venire a capo di un dubbio fondamentale: «per essere una "Medusa", è eccezionalmente buono [...] ha un'economia intelligente; e certi episodi riescono a turbare anche un lettore piuttosto smaliziato. Non ci basta? (Il male è che non ci basta!)»¹⁰¹³.

La possibilità di scorgere nel libro di Jackson un buon testo che può trovare un suo pubblico si scontra con le esigenze richieste al lettore einaudiano a cui il catalogo deve rivolgersi. Inoltre, l'uso della collana mondadoriana, "Medusa", nelle vesti di unità di misura è, come abbiamo visto, un procedimento diffuso sia nel consulente adelfiano sia nei pareri di Cases. In particolare i libri imputabili a diventare "meduse" si caratterizzano per un rispetto della leggibilità del testo, una propensione a un pubblico variegato senza eccessive pretese culturali e prive di quella ricercatezza che, invece, Cases si aspetta dai "Coralli" e Bazlen dalla "Biblioteca Adelphi". Una simile suddivisione diventa più esplicita nel seguito del parere bazleniano dove le qualità del testo si confrontano con i difetti. Primo pregio del testo è la sua sorprendente leggibilità, la piacevolezza che può suggerire la lettura, con i tratti coinvolgenti di un libro di intrattenimento. Ma a questa caratteristica in fondo ampiamente positiva si affianca una «certa anonimia» che rimane e sembra istillare il dubbio sul giudizio finale. Chiara, dunque, la destinazione che Bazlen vede negli anni '60 per il libro di Jackson: un pubblico *middle-brow* ampio e stratificato. Un pubblico che, tuttavia, il

¹⁰¹⁰ O. Barbella, *Il successo targato Adelphi*, cit., p. 105.

¹⁰¹¹ Ivi, pp. 105-106.

¹⁰¹² Cfr. la sezione in questo capitolo dal titolo "Tra Leistung e Substanz: un confronto tra Bazlen e Cases".

¹⁰¹³ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 2 giugno 1960, Archivio storico Giulio Einaudi Editore, Fondo Collaboratori italiani, Incartamento Bazlen.

triestino non immagina negli stessi anni per l'aristocratica Adelphi, se si fa riferimento alla sua visione complessiva in una lettera a Foà del 1962:

Capisco benissimo che esiste della gente che non c'è ancora arrivata e che va educata. Ma dobbiamo metterci d'accordo sul limite da cui cominciare l'educazione. In caso contrario conviene mollare la casa editrice e dare i soldi alla società per la lotta contro l'analfabetismo o pubblicare i libri di lettura per la prima¹⁰¹⁴.

Da quel momento, il mercato, ma soprattutto Adelphi sono ormai cambiati. L'evoluzione della casa in termini di dimensioni e di vendite ha portato alla necessaria diversificazione del catalogo. Con il segno del pittogramma cinese possono ora uscire, senza esserne pregiudicati, sia i libri che non sono destinati alle "prime classi scolastiche", sia i libri aspiranti "meduse" senza eccessive pretese di elitarismo. L'anonimia di Jackson, denunciata da Bazlen, può essere accettata in virtù del peso che ha la leggibilità come criterio di scelta nel nuovo mercato editoriale: nella contemporanea sovrapproduzione libraria ciò che è leggibile si viene sempre più a sovrapporre a ciò che è letterario. Mutato il campo muta il pubblico a cui rivolgersi: l'ampia diffusione è una componente necessaria della Adelphi del nuovo millennio. "Fabula", la collana in cui esce per la prima volta *L'incubo di Hill House* e che è aperta dai grandi successi adelphiani della prima ora, si può sovrapporre così alle "Meduse" mondadoriane. *High-brow* e *Middle-brow* si mischiano ormai sotto il rassicurante cappello del marchio Adelphi.

La stratificazione è garantita dall'immagine editoriale. La moda, che Calasso ha ricondotto a un processo metafisico da non svalutare, raggiunge infine il suo scopo ultimo, la possibilità di concretizzarsi in marchio: «al fruitore è demandata la responsabilità di scegliere i testi che si attagliano più efficacemente alle proprie esigenze di lettura; mentre la qualità di ogni esperienza di lettura vuole essere garantita dal prestigio del marchio editoriale»¹⁰¹⁵.

A questi due primi tentativi critici di Berardinelli e Barbella di ricondurre Adelphi a un'esperienza dai tratti definiti segue quello di Stefano Guerriero che ripercorre la storia della casa editrice a partire dalle origini in *Adelphi al paragone*¹⁰¹⁶. Il resoconto storico parte dall'operazione Nietzsche di Giorgio Colli «la cui importanza è seconda solo a quella di Bazlen nella definizione del profilo culturale della casa»¹⁰¹⁷. È chiaramente il consulente triestino, punto focale nella ricezione di Adelphi e nella costruzione di una postura calassiana, il riferimento ideale che apre il catalogo alle ricerche orientali e alla letteratura mitteleuropea. Pochi tasselli che compongono un panorama ormai consolidato nello spazio mentale del lettore: l'irrazionale sposa la pluralità di generi riscontrabile nella «collana contenitore»¹⁰¹⁸ che restituisce «un mondo unitario, atemporale e astorico, che rifiuta qualsiasi sistemazione dei saperi e che ruota esclusivamente intorno all'oggetto libro, alla scrittura e all'atto 'numinoso' di leggere»¹⁰¹⁹. Ma nella varietà della collezione si riesce a individuare una focalizzazione «dal punto di vista letterario [...] su una linea fantastica» che viene definita in anticipo rispetto a un orizzonte «che si affermerà in modo forte solo a partire dagli anni '80»¹⁰²⁰. Anticipo rispetto ai tempi e componente fantastico-irrazionale sono aspetti cristallizzati: il lettore scorge questo sistema di riferimenti e si concentra su di essi. La diversificazione della "collana contenitore" è ricondotta ugualmente a una linea progettuale, in ogni caso antisistemica che si contrappone ai filoni editoriali allora più diffusi. Guerriero, inoltre, si sofferma sul carattere di spartiacque generato dal 1965: anno «ricco di avvenimenti». Se sul fronte gestionale tra il '64 e il '65 si registra l'intensificarsi degli aiuti economici di Alberto Zevi e di Giulia Devoto-Falck, in termini di proposta editoriale

¹⁰¹⁴ Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 31 agosto 1962, in R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 325.

¹⁰¹⁵ Ivi, p. 113.

¹⁰¹⁶ S. Guerriero, *Adelphi al paragone*, in «Belfagor», vol. 57, n. 3, 2002, pp. 346-358.

¹⁰¹⁷ Ivi, p. 348.

¹⁰¹⁸ Ivi, p. 349.

¹⁰¹⁹ Ibidem.

¹⁰²⁰ Ibidem.

l'acquisizione del catalogo Frassinelli segna un cambio sostanziale portando tra i titoli adelphiani il *Siddharta* di Hesse, titolo tra i più fortunati in assoluto della storia della casa editrice. Gli anni Settanta sono identificati poi in una prima fase di crescita favorita dalla nascita della "Piccola Biblioteca Adelphi". Accanto all'espansione iniziale della casa si sviluppa la parallela affermazione di Calasso, nonché il passaggio da quella politica di condivisione tra i pochi spiriti affini delle origini a una concentrazione costante e progressiva del marchio sull'immagine del suo direttore editoriale. Guerriero segue la linea progressiva della ricezione tracciata in precedenza: gli anni Sessanta come passato mitico della fondazione; gli anni Settanta rappresentati attraverso i primi successi della "Piccola Biblioteca Adelphi" con *Siddharta*, «l'esplorazione delle cultura orientali, focalizzata sulla spiritualità e sul sacro», l'ingresso della Etas Kompass nelle quote societarie, il sostegno economico della famiglia Agnelli e l'emergere della figura egemone di Calasso, divenuto nel '71 direttore editoriale; gli anni Ottanta visti come l'affermazione su larga scala, il successo di "Fabula" con *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, l'attenzione alle tirature, la percezione radicata che il libro Adelphi crei «un'aspettativa e [diventi] un punto di riferimento per le élites che amano muoversi in territori poco noti alla massa del pubblico, presentandosi come unico nel suo genere [...] un effetto ottenuto, a volte, anche omettendo il lavoro di altre case su un medesimo autore o filone»¹⁰²¹.

A un simile sistema progressivo si affianca l'importanza crescente dell'apparato promozionale che vede, anche secondo Guerriero, il peso sempre più influente della televisione, tra le massime sostenitrici del libro di Kundera. Il percorso attraverso la storia adelphiana si conclude con il consolidamento, infine, negli anni Novanta delle strade parallele già individuate da Barbella, da un lato, i grandi successi di vendita dovuti agli investimenti sulla narrativa per un mercato «delle grandi tirature», dall'altro, il tentativo di perpetrare «un progetto di alta cultura dai tratti fortemente unitari»¹⁰²². Il successo, non solo culturale ma anche di vendite, è ricondotto a sua volta a un carattere bifronte della politica adelphiana ormai fortemente improntata sulle direttive calassiane: da una parte, si trova «la lungimirante interpretazione dei desideri del pubblico dei lettori, avvicinati con appropriate strategie editoriali»; dall'altra, c'è, così come altri hanno sottolineato, la garanzia offerta dal brand¹⁰²³.

Guerriero non manca di soffermarsi dunque sulla capacità del marchio adelphiano di creare un'aspettativa sul lettore capace di influenzare l'interpretazione effettiva dei testi. Allo stesso tempo quell'aspettativa è fondata su un carattere cristallizzato:

la pubblicazione di un libro è quasi sempre profondamente motivata dall'appartenenza a un discorso culturale unitario. Per fare un esempio, il Pasternak di Feltrinelli o il Solzenicyn di Mondadori non caratterizzano le rispettive case editrici, mentre Adelphi, quando pubblica Zinov'ev, rivendica il coraggio di affrontare temi che sarebbero ignorati dall'*establishment* culturale¹⁰²⁴.

In altre parole, l'origine distintiva è la vera anima del marchio, anche quando ha perso ormai il suo peso reale, come avviene negli anni '80 quando Adelphi «intuisce il ritorno in atto alla narrativa, la grande richiesta di storie, di narrazioni e mondi in cui perdersi, e adegua i propri mezzi, abbandonando la vecchia e poco remunerativa collana»¹⁰²⁵, sostituendo in altre parole alla deludente "Narrativa contemporanea", la promettente "Fabula". Ogni testo rientra in un processo discorsivo per cui il libro adelphiano deve essere riconosciuto come una scoperta capace di superare la censura di un sistema culturale e legittimare socialmente il lettore:

¹⁰²¹ Ivi, p. 353.

¹⁰²² Ivi, p. 354.

¹⁰²³ Ivi, pp. 354-355.

¹⁰²⁴ Ivi, p. 353.

¹⁰²⁵ Ibidem.

è certo un segno dei tempi l'attuale successo di questa linea di politica culturale e il fatto che nell'immaginario del pubblico non specialistico il libro *Adelphi* sia il veicolo per eccellenza dell'alta cultura. In questo ruolo, si può dire che esso abbia sostituito il libro Einaudi e proprio tale sostituzione, probabilmente avvenuta senza la percezione da parte del pubblico della sostanziale diversità dei due progetti culturali, dà la misura dei tempi.

Ad un progetto che si articolava in tutti i campi della cultura, mirando ad un contatto stretto con la società civile e con il ceto intellettuale, si sostituisce un progetto che tende ad equiparare lo spazio della riflessione culturale con lo spazio letterario. Anche il destinatario è cambiato: là voleva, utopisticamente forse, essere collettivo (la società, il ceto intellettuale), qui è strettamente individuale e, inoltre, questo individuo non è più la persona nella sua completezza, ma il lettore singolo che salva spazi di autonomia da una società invadente¹⁰²⁶.

L'aura sacrale ed elitaria riscontrata nella casa milanese si incontra con la componente di individualità tipica del contemporaneo intrattenimento culturale, dove la sovrapproduzione libraria e la sua ineludibile marginalità rispetto ad altri mezzi espressivi impediscono di concepire un interlocutore collettivo come accade per le case editrici a forte impianto ideologico degli anni Sessanta e Settanta.

Lo stesso atteggiamento si applica a Calasso nelle sue vesti di autore-editore. Mentre Guerriero riscontra in quest'ultimo la rara capacità di riunire su di sé «le figure dell'intellettuale, dell'editore, del critico-promotore e dello scrittore di successo», Berardinelli nutre dubbi sulla sua «chiaroveggenza editoriale» e sull'«autorità semidivina con cui sa muovere i giornali»¹⁰²⁷. Questi oltre a essere i riferimenti più recenti di una memoria collettiva sono anche i concetti verso cui la memoria calassiana sembra cercare un atteggiamento distintivo. Le più recenti indagini su *Adelphi* se mostrano, *in primis*, l'evoluzione specifica della casa verso una diversificazione più incline a soddisfare preesistenti bisogni del pubblico che non a sovvertirne le aspettative, sono anche le più esplicite dimostrazioni di un allontanamento dai principi originari. Esse diventano in questo modo le prospettive da cui differenziarsi al punto da rimanere più facilmente impigliate nelle maglie della censura mnemonica e dell'oblio.

La storia della ricezione di *Adelphi* dialoga, dunque, a stretto giro con la costruzione narrativa di Calasso: se da una parte essa è il sostrato a cui l'autore-editore si richiama, soprattutto per quanto riguarda i primi entusiastici riscontri della critica; dall'altra, essa è l'interlocutore con cui scontrarsi, da cui prendere le distanze, da evitare e confutare, in particolare quando si tratta dei giudizi critici più recenti. La memoria non è un'abilità solo individuale, ma un percorso collettivo, fondato sul dialogo tra l'io e l'esterno.

La polifonia determina la visione del sé: l'io si percepisce anche in relazione a come è percepito dagli altri e decide di prendere posizione rispetto alle attribuzioni provenienti dall'esterno. L'intero sostrato dialogico che la ricezione determina è un immaginario proficuo per l'attività creativa che non è estranea alla sua evoluzione. Se il filtro che è stato impostato da Calasso all'altezza degli anni Settanta e Ottanta ha favorito il ritorno alle origini come costante punto di riferimento e dato un significato in relazione a quelle origini anche ai grandi successi dei due decenni di ascesa, lo sguardo delle più approfondite indagini sulla storia della casa editrice influenza la scrittura dell'autore-editore, determinando la sua postura. Calasso si pone in opposizione a questa suddivisione in due anime, consacrando costantemente la sua casa editrice a un solo *animus*, a un serpente che ripercorre la storia, rimanendo sempre unico pur nella sua varietà.

L'editore assimila il successo come preponderante caratteristica dell'editoria senza identificare la stratificazione e la differenziazione del catalogo o del pubblico ma definendola come la concretizzazione di un'esigenza sotterranea, impellente, profonda, spontanea e non catalogabile storicamente: un'esigenza, quindi, che corrisponde a quella connotazione metafisica che Calasso affida alla moda. L'importanza della ricezione per la sua memoria editoriale risiede in quella distanza

¹⁰²⁶ Ivi, p. 358.

¹⁰²⁷ A. Berardinelli, *Cactus*, Castelvechi, Roma, 2019, p. 79.

che si instaura tra le diverse forme di rappresentazione, tra la storia vista dall'esterno e la percezione introiettata dall'interno.

Le fasi dell'affermazione di Adelphi sono i vari strati che contribuiscono in forme diverse alla creazione del sostrato mnemonico. Al momento della scrittura ognuna di esse si condensa in un'unica, definitiva interpretazione individuale, che riattiva consapevolmente un più vasto e condiviso bagaglio culturale e umano. Per destrutturare la memoria è importante capire, dunque, in che modo essa si pone di fronte a quegli interventi esterni che tanto hanno contribuito alla sua stessa formazione.

3. Tra i banchi di un ignoto scriba: le memorie editoriali di Calasso

Definite le traiettorie dell'autore-editore e della sua casa nello loro sviluppo in tre fasi che costituiscono altrettante soglie storiche, possiamo ora focalizzare l'attenzione in modo specifico sulle scritture del sé di Calasso. Quest'ultimo ha dedicato, infatti, ampia parte della sua produzione, a partire dal 2003 quando raccoglie cento dei risvolti scritti per i libri *Adelphi*¹⁰²⁸, a un discorso sulla figura e sulla funzione dell'editore. Qui si intrecciano percorsi autobiografici, riguardanti la sua attività nella casa editrice milanese, e l'esigenza di chiarire, attraverso una prospettiva interna, che cos'è e qual è il ruolo di questo peculiare mediatore culturale. Nei testi oggetto dello studio, *L'impronta dell'editore* (2013), *Come ordinare una biblioteca* (2020), *Bobi* (2021) e *Memè Scianca* (2021), l'autore ha affrontato una riflessione sull'idea e sul principio della conoscenza che si accompagna a un'indagine, introspettiva ed esteriore ad un tempo, sul rapporto tra il sé, la scrittura e la letteratura. L'editore-autore cerca di cogliere così il paradosso insito nel soggetto: Calasso vede in esso la capacità di allargare lo sguardo in un'interpretazione del mondo, ma non trascura di sottolineare il grado di responsabilità del punto di origine da cui quello sguardo si propaga, ovvero se stesso¹⁰²⁹. La scrittura e la letteratura, secondo l'autore-editore, sono legate a un'idea di identità che rifiuta la religione sociologica, ovvero un'analisi del reale fondata interamente sui criteri della sociologia, in nome di un fronte di indagine analogico. Questo significa che le associazioni individuali, la capacità di compiere collegamenti, come facoltà precipue della mente e dell'autonomia del pensiero, si affermano sulle pretese di oggettività delle concause e sull'ambizione a un'assoluta riconoscibilità dei procedimenti di causa-effetto, tipiche, al contrario, dei processi digitali.

L'autoriflessività, al centro del pensiero di Calasso¹⁰³⁰, diventa così il canale di accesso a un livello più profondo di analisi quando è la forma narrativa dell'identità, ovvero l'io da cui ha origine lo sguardo, a ripiegarsi su se stessa. Il sé narrativo immerge la conoscenza in un dialogo ciclico tra la sua origine, l'io-persona-autore che è l'input di ogni manifestazione discorsiva, e il suo fine, la ricostruzione del sé attuale e di una sua immagine.

In questa seconda fase d'indagine, dunque, studieremo le strategie formali adottate da Calasso all'interno dei suoi testi autobiografici e vedremo come si viene definendo così la sua concezione di memoria editoriale.

3.a. Un sé narrativo-letterario: *Memè Scianca* e il dispositivo mnemonico

Nella sua esperienza in quanto individuo, autore ed editore, Calasso non scinde le tre figure, anzi ne ricerca e ne permette la sovrapposizione improvvisa e non preannunciata, appoggiandosi a una delle caratteristiche cardine del suo progetto di scrittura: «l'avversione per le trattazioni sistematiche, per i testi che offrono spiegazioni, o, peggio ancora, soluzioni a problemi di qualsiasi tipo»¹⁰³¹. Un simile procedimento ci impedisce, sulla scorta della volontà autoriale, di catalogare in modo sistematico la sua produzione. È l'autore stesso a riconoscere la connessione tra le tre istanze a cui partecipa, quella soggettiva-individuale, quella letteraria di scrittore e quella professionale di editore. In un'intervista del 2016, dichiara, infatti, scherzando sulla sua anima tripartita, che è impossibile

¹⁰²⁸ R. Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milano, 2003.

¹⁰²⁹ Id., *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano, 1988, p. 260.

¹⁰³⁰ E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Feltrinelli, Milano, 2021, p. 141.

¹⁰³¹ Ivi, p. 11.

separare l'editore, lo scrittore e l'individuo, poiché si è «scrittore ed editore, anche quando [si] dorme»¹⁰³².

Inoltre, il processo che porta a collocare i suoi testi all'interno del genere autobiografico incontra l'esigenza di una riflessione più ampia sul senso che l'essere editore ha rappresentato per la propria personalità. A chiarire la sua posizione rispetto all'autobiografia è significativamente l'ultimo libro, *Memè Scianca*, da dove è in grado di osservare e controllare in modo cosciente i testi precedenti.

Il volume si presenta come il racconto autobiografico dell'infanzia dell'autore ai propri figli. Ciononostante, appare subito la volontà di sovrapporre eventi successivi ai suoi primi dodici anni che si alternano nella narrazione, senza soluzione di continuità e senza nessun segnale esplicito del passaggio da un momento all'altro della propria esistenza. Il libro è contraddistinto, inoltre, da capitoli di una brevità estrema, in alcuni casi composti solo da poche righe. Il bianco della pagina che si frappone tra i vari eventi narrati è non solo elemento cruciale di passaggio da un'esperienza all'altra, da un ricordo all'altro, ma anche protagonista dello sviluppo del racconto. All'elemento narrativo, infine, secondo uno schema tipico delle opere autobiografiche, si affianca in più punti una riflessione sul funzionamento della memoria che inevitabilmente si sposa alle riflessioni sulla scrittura.

La risemantizzazione degli altri tre libri, *L'impronta dell'editore*, *Come ordinare una biblioteca* e *Bobì*, che vengono collocati in un unico orizzonte creativo della memoria editoriale è, dunque, affidata all'infanzia dell'autore. Una decisione che manifesta immediatamente l'orizzonte in cui si colloca:

In quei giorni leggevo i ricordi d'infanzia di Florenskij, intitolati *Ai miei figli*. Mi avevano molto colpito certe storie, certi dettagli dei suoi primissimi anni nella steppa dell'Oltrecaucaso. Josephine, ventun anni, e Tancredi, dodici anni, mi ascoltavano, divertiti ma anche per compiacermi. Storie troppo remote, ho pensato. Poi si sono messi a chiedere che cosa ricordavo io dei miei primissimi anni. Accennai qualcosa e mi accorsi subito che suonava altrettanto remoto. Che differenza c'era, in fondo, fra la steppa dell'Oltrecaucaso alla fine dell'Ottocento e Firenze durante la guerra? Non molta. Apparteneva tutto a quell'età incerta e fumosa che si estendeva a partire dagli anni anche di poco precedenti alla loro nascita¹⁰³³.

Il richiamo ai ricordi di Florenskij crea l'immaginario letterario di riferimento: la memoria individuale dello scrittore russo partecipa alla creazione della memoria letteraria; allo stesso tempo, la "biblioteca" ideale degli autori e l'immaginario collettivo si incontrano. Calasso, richiamandosi a questi due elementi, chiede di appartenere a un orizzonte di senso ben preciso, quello letterario e autobiografico, che permette di collocare il suo testo in uno spazio interpretativo definito.

La corrispondenza che si istaura tra i figli di Florenskij e i figli del Calasso-lettore manifesta la capacità individuale del sé di riappropriarsi di un orizzonte condiviso e di servirsene in un proprio universo. Quest'ultimo prende forma attraverso le «storie troppo remote» di "altri", rappresentati dal filosofo russo, ma restituisce, infine, «quell'età incerta e fumosa» che si estende nel passato di un Calasso-padre che «racconta ai figli, che glielo hanno chiesto, quello che ricorda dei suoi primi dodici anni»¹⁰³⁴. Il passaggio è rapido ma fondamentale. Tramite uno spostamento tutto mentale e intellettuale, tipico del processo letterario di riappropriazione, si arriva alla sovrapposizione della componente filiale e alla condensazione della storia universale in un unico momento: la fine dell'Ottocento dell'Oltrecaucaso, inclusa nell'*unicum* temporale che il "passato" calassiano offre alla prospettiva del presente, non ha molte differenze con gli anni della guerra a Firenze: la condensazione,

¹⁰³² Rai Cultura, *Roberto Calasso. Un ritratto del Presidente Adelphi*, <https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/01/Roberto-Calasso-Un-ritratto-del-presidente-dellAdelphi-d04ac88b-6d30-42fd-a051-aff9dbb63de9.html>

¹⁰³³ R. Calasso, *Memé Scianca*, Adelphi, Milano, 2021, p. 11.

¹⁰³⁴ Risolto a R. Calasso, *Memé Scianca*, cit.

frutto di uno sguardo che è demiurgo della realtà, favorisce la rivalutazione del significato complessivo e delle sue somiglianze rispetto alle differenze delle singolarità ontologiche.

Calasso delinea, in questo modo, il proprio repertorio autobiografico. Dà forma, in altre parole, a quel sé narrativo da cui si propagherà la storia individuale; crea i presupposti per la scissione identitaria tra i vari sé di quel passato – restituito ormai alla sua concreta temporalità multipla fatta di fasi successive e progressive – e il sé presente, che dalla contingenza di una richiesta – i figli che chiedono al padre di raccontare la sua infanzia – ricava la ricerca stessa della propria identità attuale. Nel gioco di corrispondenze si nasconde una prima intenzione dell'autore che si traduce in una scelta di campo fondata sui principi della divisione dei generi letterari. Iniziare a scrivere parlando di sé diventa un gesto discorsivo che esclude tutta una serie di possibilità e, in modo particolare, quella specifica modalità di scrittura, il saggio, che, invece, ha caratterizzato le altre sue prove espressive. Per i testi afferenti a questo orizzonte della sua opera, non sarà possibile prescindere da un confronto con il genere autobiografico nelle sue caratteristiche narrative, tematiche, stilistiche e formali sia rispetto al suo sviluppo passato sia rispetto alla sua conformazione coeva.

Il carattere autobiografico sembra intrattenere con la scrittura un rapporto controverso che ha bisogno di percorsi tortuosi per sfuggire alla massa informe e compatta del passato. L'autore-editore, consapevole della difficoltà dell'operazione, la rapporta alla complessità del sé e della sua pluralità:

Dopo quel primo tentativo, subito interrotto, l'idea di scrivere di me stesso si è dileguata fino a oggi, dopo quasi settant'anni. Scrivere si sarebbe collegato sempre all'esplorazione di qualcosa di lontano, anche come lingua, che presentivo essere più urgente di qualsiasi altra cosa intorno a me, incluso me stesso¹⁰³⁵.

La scrittura è caricata di una portata conoscitiva particolarmente vasta. Conferire allo scrivere la capacità di esplorare la lontananza significa riconoscergli la responsabilità di trasmettere una conoscenza che prima era inaccessibile proprio per i limiti spaziali. Inoltre, la scrittura diventa anche l'unico mezzo in grado di riconoscere gli aspetti «più urgenti» ed è investita pertanto di un valore profondo. Il lettore è qui chiamato a condividere quell'esperienza, ad attribuire allo scrivere la stessa competenza interpretativa del mondo e ad accettarla come una definizione assoluta.

Calasso dichiara altresì di aver iniziato a scrivere di sé. Il sé di cui parla rientra, dunque, nel «qualcosa di lontano» di cui la scrittura deve occuparsi. Si individua così un'identità specifica che non può corrispondere a quella presente dell'autore perché altrimenti non avrebbe accesso al testo scritto. Calasso realizza in questo modo la “dissociazione schizofrenica” dell'autobiografia: dichiarando che lo scrivere non può che occuparsi di qualcosa di lontano, quando scriverà di sé, è di un sé “altro” che parlerà, un sé distante rispetto a quello dell'autore al momento della scrittura, e immerso in un processo di ricostruzione in cui la memoria, nascosta sotto l'apparenza reale dei ricordi, si diverte a restituire l'immagine ideale del presente.

La riflessione sull'identità non può prescindere, inoltre, dall'elemento che consente il suo concreto manifestarsi nelle convezioni sociali: il nome.

Non so quando, ma certamente molto presto, decisi che il mio nome era Memè Scianca. Non sono mai riuscito a ricostruire come apparve quel nome. Non c'era un personaggio a cui si ispirasse. E non si poteva dire che il suono fosse lusinghiero. *Memè* faceva pensare alla malavita. *Scianca* a una infermità. Un cavaliere o un eroe con quel nome erano improbabili. E intorno a me nessuno si era trovato nomi simili, con cui competere. Ogni tanto tornavo a pensarci¹⁰³⁶.

Il legame esplicito del narratore con l'autore qui, così come negli altri testi afferenti alla memorialistica editoriale calassiana, non si realizza: la corrispondenza tra i nomi dell'autore, del

¹⁰³⁵ Ivi, p. 14

¹⁰³⁶ Ivi, p. 46.

narratore e del personaggio non è dichiarata. Sarà necessario ricorrere all'espedito dell'allusione extratestuale dei nomi dei figli all'inizio del libro e dei richiami ad altre figure nel corso di tutta la narrazione: figure che diventano il collante tra l'interno e l'esterno del testo e a cui, per questo, è demandato il compito di far coincidere il nome in copertina con la voce narrante e le voci che da essa si promanano. La riflessione sul nome è, così, espressione della separazione tra l'autore, inteso come persona e scrittore, e il personaggio-narratore: diventa, ad un tempo, necessario distacco da quel sé passato e sua ammissione all'esistenza, perché attraverso il nome se ne permette l'ingresso non solo nel racconto ma nella realtà a cui quel racconto rimanda.

Sancita l'esistenza di un sé ad un tempo narrativo e reale, Calasso lo colloca in un contesto ben preciso che assume il suo significato solo in considerazione della conoscenza a cui il lettore può appoggiarsi prima di intraprendere il percorso interpretativo dell'opera:

Memè è un soprannome familiare, buffo, come Totò. E Mémé era un soprannome del barone di Charlus. Per i Guermantes era Mémé. Altrimenti lo avrebbero dovuto chiamare con il suo primo nome, l'altisonante Palamède. Ma Scianca? Non mi era chiaro da dove venisse, finché una voce femminile mi disse che lo aveva inteso dall'inizio come un nome indiano: in sanscrito, *shankha* significa conchiglia, usata per libagioni d'acqua. Se perforata, veniva usata in battaglia per il suono che emetteva, come un corno o una tromba¹⁰³⁷.

L'importanza del lettore reale si esplicita con i richiami a un senso che si estende oltre i confini testuali. Il percorso di Calasso-autore attraverso la letteratura e il suo ruolo nella diffusione in Italia di una larga parte della cultura indiana sono indicati come principi identitari. La separazione del nome in due entità si lega all'espressione di due passaggi essenziali nella definizione del sé: il richiamo a Proust diventa espressione della letteratura moderna a cui l'autore ed editore ha dedicato ampia parte del suo pensiero; l'origine sanscrita del nome offre, invece, quel legame alla dimensione della letteratura e del pensiero indiani che ha dato forma non solo ai suoi interessi in quanto studioso, ma a una larga parte della sua funzione editoriale. In un contesto letterario, quello dell'autobiografia e delle sue derivazioni, in cui il grado di finzionalità determina il livello di aderenza del lettore al patto di credibilità – nel romanzo la credibilità della storia non ha lo stesso valore che ha nell'autobiografia –, la scelta di un nome, canale privilegiato di discernimento tra vero e falso, privo di legami e dichiarazioni manifeste che lo colleghino all'altro nome, quello in copertina, esprime necessariamente la decisione di un'impostazione ambigua del racconto. L'esperienza ermeneutica deve fondarsi sulla conoscenza pregressa del lettore in grado di cogliere, da un lato, eventuali rinvii verso l'esterno che confermino la veridicità dei fatti narrati; dall'altro, l'interpretazione deve partire dagli accorgimenti stilistici propri dell'autore, in grado di assoggettare la verità alla forma letteraria che decide di affidarle. Ritroviamo, qui, il tentativo di allontanamento dall'insieme di scritture che si estendono dall'universo mutevole della *non-fiction* fino alle poliedriche manifestazioni della *fiction*. Il nome, che si era rivelato elemento di personalizzazione della letteratura saggistica italiana¹⁰³⁸ e su cui si erano giocate le sorti cangianti del diverso grado di realtà della narrazione autofinzionale, rinuncia a entrambe le funzioni ricercando una propria unicità. Se le varie conferme disseminate negli interstizi del testo non lasciano dubbi sulla sovrapposizione tra l'io narrante e l'autore in copertina, quest'ultimo rinuncia a dichiararsi esplicitamente. L'autore, riprendendo il gioco di rimandi nascosti tipico della sua "Opera", affida la comprensione alla competenza del lettore che potrà, quindi, accedere al senso reale del testo, solo condividendo, o quanto meno accettando, le indicazioni autoriali al suo interno. Il nome e il personaggio a cui si riferisce sono solo figura e frammento del progetto più ampio dell'autore: la finalità del suo programma di scrittura diventa la causa di una rappresentazione del sé. Si inverte così il consueto ordine di cause e conseguenze, attribuendo alle prime i connotati delle seconde.

¹⁰³⁷ Ibidem.

¹⁰³⁸ Cfr. A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit.; V. Baldi, *La saggistica letteraria del duemila*, cit.

Emerge, fin da subito, grazie a questa inversione, una delle caratteristiche fondamentali della scrittura di Calasso. Il rapporto con la letteratura passata, diviso tra citazionismo e rivisitazione, e con la realtà, rappresentata nella sua dimensione caleidoscopica, non vuole e non può essere dichiarato. Ma una simile relazione con il passato letterario lascia aperte le prospettive ermeneutiche. Il lettore ideale sarà colui che è in grado di cogliere, in virtù della sua competenza culturale, i riferimenti letterari e, successivamente, di intraprendere la propria esperienza conoscitiva. Ancora un gioco di corrispondenze, dunque, pensato alla luce della conoscenza del pubblico e di uno specifico scopo narrativo. L'assenza di certezze sull'origine del nome, la voce atemporale e quasi inconsistente da cui scaturisce l'unica spiegazione ammissibile, e lo sforzo esegetico, filologico ed ermeneutico insieme testimoniano il costante ritorno nel testo del sé presente. Quest'ultimo non resiste al piacevole gesto di abbandonarsi al flusso di pensieri incompatibili, il cui unico legame resta l'individuo concreto che ne ha fatto esperienza.

Il rapporto profondo che si instaura tra Proust e la capacità di autorappresentarsi ritorna più volte nei frammenti di *Memè Scianca*. È ancora la componente del nome a segnare un processo di sovrapposizione e riappropriazione. Al momento della sua prima lettura totale e avvolgente della *Recherche*, il sé passato ha avvertito l'esigenza di scrivere il proprio nome e la data sul frontespizio. L'identità reale, che si rapporta alla vita attraverso l'atto della lettura dell'opera di un autore lontano, un'opera che conserva del suo scrittore solo l'istanza autoriale, così facendo, si concretizza e si manifesta in un'identità discorsiva. Quest'ultima non solo si serve dell'esperienza per sancire i propri confini e tratteggiare la propria fisionomia, ma ricrea quell'esperienza già all'interno di un processo narrativo che ha nel nome, manifestazione linguistica di un sé fisico, la propria maggiore espressione, e nell'esigenza di recuperare quel ricordo e le possibili sensazioni ad esso legate l'ultima rappresentazione creativa della realtà del sé attuale.

La capacità di predestinazione consapevole che Calasso affida al suo legame inscindibile con la letteratura è uno dei momenti fondamentali con cui stringe con il pubblico un accordo narrativo. I libri che si sostituiscono ai giochi, «impercettibilmente»¹⁰³⁹, segnalano al lettore la particolarità dell'esperienza con cui si sta confrontando, non tanto per lo spostamento focale su due diverse aree della vita infantile, quanto per la consapevolezza che suggerisce l'*ethos* extratestuale e prediscorsivo dell'autore e che crea il legame con la letteratura e il mondo editoriale.

In questo senso, l'autore-editore attribuisce alla lettura un rilievo determinante nelle fasi dello sviluppo della personalità. L'atto di leggere che prende il posto dei giochi è caratterizzato da una progressiva scoperta del sé che si realizza con la stessa intensità che i giochi hanno nella formazione dell'identità del bambino. Il sé interno al racconto entra nel mondo della lettura con la travolgente energia della scoperta, assimilata alle fasi di sviluppo di un'autoconsapevolezza. La presa di coscienza avviene attraverso i libri e lo sguardo retrospettivo dell'autobiografo se ne riappropria, utilizzando ricordi precisi, restituiti con la nettezza delle immagini ridisegnate nel presente. Al lettore sono indicate le fasi di una formazione individuale. Il rapporto con i libri è un passaggio obbligato non solo nella formazione e nella scoperta dell'identità che scrive, ma anche nel collegamento mentale, richiesto a chi legge, tra l'individuo Calasso e la sua funzione autoriale-editoriale. Non c'è qui una disamina dello sviluppo del sé come nelle forme dell'«auto-socio-biographie»¹⁰⁴⁰: l'autore non ripercorre la provenienza sociale della famiglia, le prime esperienze formative e lavorative. Ci sono piuttosto suggerimenti e allusioni a una realtà passata, quasi suggestioni evocate che rinviano a

¹⁰³⁹ Risvolto a R. Calasso, *Memè Scianca*, cit.

¹⁰⁴⁰ *Le rôle spécifique de la littérature dans cette évolution: irruption du sociologique en littérature, et évolution de l'écriture de soi dans la littérature française*, dialogue entre Annie Ernaux et Nelly Wolf, professeure émérite de littérature française à l'université de Lille pendant la journée d'étude intitulée "Écrire sa vie, raconter la société. L'autobiographie au risque de la sociologie", Bibliothèque nationale de France (BnF), 2 octobre 2021. Disponible en ligne: <https://www.bnf.fr/fr/agenda/ecrire-sa-vie-raconter-la-societe-lautobiographie-au-risque-de-la-sociologie#bnf-faire-dialoguer-crivains-sociologues-et-chercheurs> (consulté le 27 juin 2022)

un mondo interiore senza tempo. Il vissuto è tutto narrativo, fondato su sensazioni ricostruite nel presente, come confermano anche le incertezze interpretative – «non so quando», «non sono mai riuscito a ricostruire», «non c'era un personaggio a cui si ispirasse», «non mi era chiaro da dove venisse» – e il ricorso a percezioni soggettive e individuali – «ogni tanto tornavo a pensarci». Una scelta programmatica che riflette una certa intenzione autoriale: non c'è la volontà di ricostruire la storia di come si è formato quel sé, ma c'è il desiderio di offrire un'immagine di come quel sé vuole essere visto oggi.

La descrizione di *Cime tempestose* – «un'edizione popolare, nella collana Amena di Garzanti [...] In copertina, Merle Oberon e Laurence Olivier, Cathy e Heathcliff, in un fotogramma dai colori posticci, sovrapposti al bianco e nero del film»¹⁰⁴¹ –, che gli permette di scoprire «con esattezza che cos'è la passione»¹⁰⁴², mostra l'occhio clinico e lo sguardo ben indirizzato di un demiurgo consapevole. L'attenzione al libro come oggetto, con il riferimento preciso all'edizione popolare nella collana “Amena” di Garzanti, e l'analisi della copertina, con i vari personaggi riprodotti in un «fotogramma dai colori posticci, sovrapposti al bianco e nero del film»¹⁰⁴³, rinvia immediatamente alla crescita e allo sviluppo del bambino, rappresentato nella sua singolarità attraverso la data di compleanno stampata sul volume, e al contempo offre il contesto ricostruito della casa dei nonni Codignola e la rivelazione della passione che solo la lettura gli avrebbe veramente permesso, perché «scoprirlo in un libro era qualcosa di diverso». Calasso non può prescindere dal creare un legame profondo con i libri, che è identitario al punto da aver contribuito in modo sostanziale alla definizione di sé fin da bambino. Un legame che ha trovato, infine, il suo pieno compimento con il percorso professionale che quell'identità ha intrapreso.

Su questa linea si colloca anche la narrazione della scoperta dell'eros, descritto come passaggio dello sviluppo. Questa volta è un'edizione dell'*Orlando Furioso* ad attirare l'attenzione del bambino e a stimolare i suoi sensi. Ma è ancora l'oggetto-libro a determinare tutti i passaggi narrativi e a individuare, da un lato, il sé del testo, dall'altro, la memoria presente che costruisce l'universo di riferimento in cui collocare la vicenda. L'analisi si estende dal tipo di edizione alle illustrazioni, passando attraverso il nome dell'artista e un'interpretazione critica dell'Ottocento come orizzonte culturale e letterario:

Anche l'eros arrivò dai libri, prima che dal cinema. L'*Orlando Furioso* illustrato da Gustave Doré era un grosso volume rilegato, rosso, che aprivo in uno stato di rapimento. Mi ha sempre meravigliato che fosse considerato una edizione per bambini, mentre era un'occasione irresistibile per scoprire il corpo femminile. Che sembrava fare parte di paesaggi favolosi e talvolta mostruosi, come un loro sigillo. Erano sempre creature carnose, traboccanti, invitanti. La visione di Angelica assediata da un viluppo di mostri e aderente, nuda e sinuosa, alla roccia, mentre la lancia di Ruggero trafigge uno dei vari mostri, era sufficiente per orientare una vita erotica. Mi apparve subito evidente che attorno a quei corpi ruotavano le avventure di eroi, guerrieri infedeli o semplici lettori di poesia.

[...]

Sommata Doré e Robida erano già da soli una efficace iniziazione erotica, attinta da quell'immensa riserva di sogni che era ancora l'Ottocento¹⁰⁴⁴.

Se consideriamo la capacità creativa della memoria, il meccanismo di sovrapposizione messo qui in campo da Calasso tra il sé individuale e quello autoriale-editoriale sembra realizzarsi. L'editore-autore affida alle sensazioni riscoperte nei ricordi ricostruiti i principi della propria personalità: la predestinazione di quello che sarà – cronologicamente rispetto al racconto – e di quello che è stato – cronologicamente rispetto alla scrittura.

¹⁰⁴¹ R. Calasso, *Memé Scianca*, cit., p. 51.

¹⁰⁴² Ibidem.

¹⁰⁴³ Ibidem.

¹⁰⁴⁴ Ivi, p. 53.

Con Baudelaire questa costruzione si esplicita nella linea genealogica dell'eredità di un volume. *Les Fleurs du Mal* rubato in casa del nonno Ernesto Codignola mostra le capacità creative della retrospettiva consapevole. L'indicazione del tipo di volume, edizione Crès del 1930, una sua breve e incisiva analisi fisica, in cui subentra la citazione futura di Contini e il condizionale passato che suggerisce l'anacronismo con la forza dissociativa della prolessi – «“venusta alla palpazione” avrebbe detto un giorno Gianfranco Contini»¹⁰⁴⁵ – i timbri che la popolano, denotando il passaggio di generazione in generazione – «nel primo riguardo è testimoniata una lunga storia»¹⁰⁴⁶ –, contribuiscono a creare il quadro di riferimento per un lettore che non può prescindere dal legame tra l'evento e ciò che la *Folie Baudelaire* rappresenta nella postura autoriale di chi sta scrivendo. L'autore francese diventa canale delle prese di posizione dell'autore-editore, nonché alter-ego testuale e atto discorsivo di quest'ultimo.

Il richiamo a una definizione di Contini, indicata come posteriore all'evento, dimostra il punto di vista che organizza il funzionamento della narrazione. Anche il riferimento ai timbri che si trovano sul riguardo rimanda ad anni successivi al furto del volume e, dunque, agli anni durante i quali si è formata una precisa personalità che sta ricostruendo quell'evento, con l'aiuto di poche parole, e basandosi su una personale esperienza e visione del mondo. Calasso denuncia qui la sua finalità narrativa: non siamo all'altezza dell'evento, ma siamo sempre in corrispondenza del punto di vista di un presente della scrittura, definito e influenzato non solo dal passato della narrazione, ma anche dal resto di quel passato che nella narrazione non emerge. Bisogna affidarsi ai rimandi della memoria per appropriarsi della finalità e dell'essenza profonda del testo.

In questo spazio l'autore affronta il rischio della deriva personalizzante con le risorse che proprio l'autobiografia concede, nella sua ricerca insistente della verosimiglianza e dell'affidabilità. È l'elemento documentario a sancire il rapporto, problematico e necessario ad un tempo, tra lo sdoppiamento fra un sé presente e i sé passati e la spinta verso la fiducia nella narrazione.

Calasso, infatti, non rinuncia alle potenzialità del patto autobiografico. Il suo legame con il libro risale a un periodo precedente all'acquisizione della facoltà di lettura. L'oggetto-libro, come avviene anche in Einaudi, archetipo testuale-figurativo sottinteso e mai dichiarato¹⁰⁴⁷, lo attrae prima ancora di capire cosa restituisce il suo interno: «il libro mi attraeva già prima che sapessi leggere. *Bilibà*, mi dissero, era stata una delle mie primissime parole. Mi impadronivo di qualcuno di quegli oggetti quadrangolari, che non avrei saputo usare, e me lo portavo dietro come un geloso possesso»¹⁰⁴⁸.

Difficile non ricollegare una simile primigenia affinità tra il sé e l'oggetto al futuro percorso e al panorama pregresso della memorialistica editoriale. Al cospetto del rischio di cadere nell'evidenza dell'artificio agiografico e nella manifesta predestinazione consapevole in cui il sé autobiografico potrebbe ritrovarsi, l'autore-editore affida però al documento la veridicità dei fatti: «in un vecchissimo quaderno di scuola, trovo queste parole: “Il mio interesse per i libri ha origini abbastanza remote: anche quando non sapevo ancora leggere, amavo andare con grossi volumi sotto il braccio, su cui disegnavo strane e primordiali figure”»¹⁰⁴⁹.

Se, tuttavia, il documento può confermare la realtà degli eventi, è ancora una volta una visione retrospettiva a crearlo. Per quanto il legame con il libro sia ricondotto a un momento precedente alla capacità di lettura, questa breve annotazione documentaria rientra nel principio costruttivo dell'autobiografico per cui è la memoria giudice e organizzatrice della materia, e, di conseguenza, anche del recupero dei documenti a sostegno della veridicità.

¹⁰⁴⁵ Ivi, 60.

¹⁰⁴⁶ Ibidem.

¹⁰⁴⁷ In *Frammenti di memoria* Einaudi scrive: «all'inizio il mio interesse per il libro più che dalla lettura era determinato dal piacere del contatto fisico», cfr. G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, cit., p. 24.

¹⁰⁴⁸ Ivi, p. 69.

¹⁰⁴⁹ Ibidem.

Si tratta, quindi, di una doppia stratificazione: in primo piano, il momento delle parole annotate nel quaderno, che si servono di un ricordo per restituire una sensazione; sullo sfondo, l'autore in copertina che, ricercando nel proprio passato e selezionando gli eventi che hanno diritto di cittadinanza in quel mondo ricostruito, si serve del quaderno stesso per offrire al suo sé e al lettore un tratto imprescindibile della propria personalità.

Come nelle produzioni più legate alla personalizzazione, dalla saggistica alla narrativa, la concentrazione sulla forza creativa del soggetto si oppone a un'indagine focalizzata sulla verificabilità dei fatti per spostare l'asse dell'attenzione sulla formazione intellettuale dell'individuo. Il nome e le fasi dello sviluppo si intrecciano, indicando la provenienza reale di Calasso-persona e quella rivendicata con forza da Calasso-autore e narratore. Il rapporto interiore con quello spazio, ad un tempo culturale e mentale, restituisce l'intenzionalità di un senso di appartenenza: il sé che si autoafferma non è espressione di una volontà libera e isolata in grado di emergere autonomamente, ma punto di concentrazione di diverse istanze, destinato a mutare in base al luogo da cui osserva e parla. Pur criticando la "religione della Società" e sostenendo che «chi non si riconosce più in una società – e questa è la condizione di tutta l'arte nuova – non riconosce neppure l'io fittizio che la società gli concede»¹⁰⁵⁰, rimandando l'origine della propria esperienza personale e intellettuale a un preciso orizzonte di rapporti familiari, sociali e culturali, Calasso mostra necessariamente il proprio sé ideale, in quanto persona e autore. Con il rifiuto della Società e la scelta di affidare a un ambiguo orizzonte atemporale e indefinito gli albori della propria esistenza, sta ciononostante accettando la Società stessa come piano esistenziale di un confronto su cui si sviluppano le più profonde declinazioni personali. Un atteggiamento che contribuisce anche alla resa formale del racconto: su una scrittura chiara e lineare, tipica delle narrazioni che ricostruiscono lo sviluppo di un individuo, prevale una scrittura allusiva ed evocativa, fondata sull'aneddoto estraniato da un contesto complessivo e alimentato da un'aura mitica, tipica dei testi che hanno ambizioni narrative, quasi romanzesche, più che biografico-saggistiche.

Qualcosa che appartiene ai libri, infatti, anticipa la formazione dell'individuo e, allo stesso tempo, quest'ultimo pone prima dello sviluppo dell'identità il suo rapporto con i libri. Il sé si manifesta nella relazione con il mondo letterario e, più nello specifico, librario, che appare investito di un'aura sacrale. Per quanto, però, «l'arte nuova» non si riconosca nella società, è pur sempre della società che si serve per delimitare il proprio raggio d'azione se consideriamo che «lo scrittore diventa allora un soggetto fantomatico, che non dispone più di un *linguaggio comune*, e perciò è costretto a oscillare fra una personale lingua cifrata e tutto il repertorio di linguaggi e di forme che il passato gli consegna»¹⁰⁵¹. Il richiamo ad autori, opere, testi e linguaggi racchiude in sé la finalità comunicativa della scrittura di Calasso.

L'autore-editore compie, così, un'estensione verso il mondo reale, creando un paradigma di valori. Un sistema interpretativo dove l'editore di Adelphi vuole porre, attraverso la disposizione narrativa dei suoi ricordi, il suo ideale interlocutore. Assume, dunque, grande rilievo l'organizzazione della materia quando non solo scrittori, editori, momenti della storia letteraria subentrano come espedienti narrativi funzionali al racconto, ma anche quando, rispetto a quei momenti, a quelle istanze esterne, a quei rimandi extratestuali, l'autore interviene, giudica e mostra la propria immagine. Ogni confronto con quel mondo esterno ha un duplice significato: quello del testo e quello al di là dei suoi confini.

Occorre, pertanto, in primo luogo, considerare l'inaffidabilità congenita della memoria, dichiarata esplicitamente da Calasso:

la memoria è fatta in prevalenza di buchi, come un territorio crivellato di crateri vulcanici ormai inattivi. Qualsiasi tentativo di ristabilire un itinerario simile al tracciato di una strada su una mappa è vano e tende a sfigurare gli elementi che via via incorpora [...] e certamente chi scrive dubita di ogni parola che scrive¹⁰⁵².

¹⁰⁵⁰ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 295.

¹⁰⁵¹ Ibidem.

¹⁰⁵² Ivi, p. 15.

Bisogna, inoltre, considerare la disgiunzione che l'autore opera tra il sé passato e il sé presente che diventa quasi una deriva nevrotica quando ammette che «avanzando negli anni, si diventa, pur senza volerlo, lo scriba di se stessi», intendendo con scriba, colui che scrive le «pseudo-autobiografie» di un re o di un dio, secondo gli assiriologi¹⁰⁵³. Si incontrano qui il diritto del lettore a dubitare del racconto dal momento che «la memoria è fatta in prevalenza di buchi» e la possibilità di scorgervi al contempo un senso più profondo e nascosto, trattandosi pur sempre di «pseudo-autobiografie». È necessario sottolineare, infine, che, nonostante questa consapevolezza, l'autore restituisce i ricordi con la nitidezza di chi non avverte la nebulosità che genera nella mente la distanza temporale degli anni. Alla luce di questi tre aspetti fondamentali della memoria, si possono comprendere i principi di quella che vorremmo definire come postura autoriale-editoriale di Calasso. Essa, restituendoci le coordinate interpretative dei percorsi letterari ed editoriali e le scelte stilistiche a cui ricorre, ci presenta, nella pienezza di una poetica a tuttotondo, da un lato, una precisa strategia di scrittura, consolidatasi nella traiettoria dell'autore; dall'altro, un'altrettanto definita immagine di un marchio editoriale, radicata nel rapporto tra la casa editrice e il suo pubblico; infine, l'attuale manifestazione di un sé-persona, strettamente intrecciato alle prime due istanze.

3.b. La letteratura e l'editoria nel repertorio mnemonico: da *Come ordinare una biblioteca* a *Bobi*

La riflessione sull'identità e sulla sua rappresentazione nella scrittura, tuttavia, non si limita al sistema di sovrapposizioni tra una memoria letteraria e una memoria individuale. In linea con il suo processo di condensazione di una personalità, in *Come ordinare una biblioteca*, alla dimensione del sé si riconosce un'importanza limitata rispetto all'estesa valenza conoscitiva che hanno la letteratura e l'editoria. Il libro, pubblicato nel 2020, come gli altri nella "Piccola Biblioteca Adelphi", rappresenta l'incontro tra una riflessione intorno al concetto di biblioteca e alcuni frammenti autobiografici. I soli quattro capitoli di cui è composto¹⁰⁵⁴ fanno dialogare un punto di vista su un aspetto specifico del mercato librario, sia del passato che del presente, con il punto di vista dell'autore. Qui, l'individuo, che non si può manifestare se non in modo narrativo, riscopre un mondo ben più vasto quando si pone in relazione all'universo letterario:

Credo che tutto sia avvenuto così perché abbiamo in comune una convinzione: pensiamo, tutti e due [Calasso e Dimitrijević in questo caso], che parlando di libri si entri in uno spazio molto più vasto, molto più leggero e più libero che non se si parla del mondo o, peggio ancora, delle proprie cose. Forse si diventa editori solamente per prolungare all'infinito una conversazione sui libri¹⁰⁵⁵.

La distinzione tra l'orizzonte personale e quello dei libri ammette così paradossalmente anche la sua coesistenza. Se «parlando di libri» si entra in uno «spazio molto più vasto [...] che non se si parla del mondo, o peggio ancora, delle proprie cose», per parlare di libri, come Calasso stesso ha ammesso, non si può prescindere dal proprio punto di vista individuale. Discutere di libri, quindi, consente, certo, l'accesso a una dimensione più profonda del sé e delle «proprie cose», ma a manifestarsi in quella riflessione non può essere altro che il sé.

¹⁰⁵³ Ibidem.

¹⁰⁵⁴ I capitoli sono intitolati: "Come ordinare una biblioteca", "Gli anni delle riviste", "Nascita della recensione", "Come ordinare una libreria".

¹⁰⁵⁵ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 126.

Questa concezione si esplicita progressivamente nell'autore che se ne serve per il proprio progetto narrativo. L'incontro con Taubes¹⁰⁵⁶ funge da pretesto. La visita del professore che dirigeva nel dicembre del 1968 «il seminario più sovversivo d'Europa»¹⁰⁵⁷ segue, in *Come ordinare una biblioteca*, passaggi ben precisi e calibrati. È il primo ad aver messo piede nell'appartamento dell'autore e a proporgli una strada alternativa – tenere dei corsi nel seminario berlinese – a quella editoriale. Adelphi è agli inizi e Calasso rifiuta, manifestando chiaramente la sua predilezione per l'editoria rispetto al mondo accademico. La conversazione sui libri, però, determina l'identità di chi parla: «stavamo seduti in una stanza ancora senza mobili, occupata in gran parte da scatoloni di libri, appena arrivati da Roma. Per Taubes – mi apparve subito chiaro – parlare con qualcuno significava innanzitutto entrare nel paesaggio della sua biblioteca»¹⁰⁵⁸.

Qui è il sé editoriale a porsi come principio ordinatore e punto di partenza della riflessione. È un sé che nasce da un ricordo personale e che viene indicando anche la linea di osservazione: non si può conoscere qualcuno senza entrare nel suo “paesaggio concettuale” rappresentato dall'idea della biblioteca. I libri sono parte di un patrimonio collettivo, sacralizzato dal riconoscimento attribuito loro di oggetti detentori del sapere di più lunga durata¹⁰⁵⁹, ma il paesaggio ideale è quello del lettore singolo che se ne è appropriato, e il discorso autobiografico è l'ultima manifestazione di questo rapporto tra il sé e l'immaginario a cui partecipa, ovvero l'identità. Sono passaggi che Calasso compie con consapevolezza. È lui a conferire il ruolo di primo piano al lettore che diventa il tramite attraverso il quale il libro stesso si manifesta: riconoscendo la libertà analogica della mente umana, si identifica anche la vasta libertà delle interpretazioni a cui può avere accesso ed è per questo che l'autore-editore si rivolge costantemente al lettore e alla lettura come interlocutore privilegiato di un dialogo senza confini e di un orizzonte d'attesa mai smentito o sconvolto.

L'identità scissa di *Memé Scianca* ritorna, qui, nel Calasso editore. La distinzione in entrambi i casi si risolve in una sovrapposizione: il sé rispetto al quale si distacca, nel momento in cui viene creato narrativamente, è anche il sé che contribuisce in parte a definire l'identità presente. In questo modo, l'autore-editore stabilisce autonomamente le basi interpretative della propria opera all'interno del quale sarà dunque riconoscibile ad un tempo il quadro e la postura, la cornice in cui mostra il proprio autoritratto, l'immagine di sé in un contesto dato.

Calasso colloca questa sua indagine dell'autoriflessività nella dimensione della scrittura, particolarmente spinosa da risolvere quando è rapportata a un'ulteriore figura che determina la sua personalità e che ha fatto dell'idiosincrasia verso lo scrivere uno dei cardini della propria esistenza intellettuale: Bobi Bazlen.

Stava per uscire, su «Paragone», un mio lungo saggio intitolato *Th. W. Adorno, il surrealismo e il “mana”*, quanto mai irto, ultimo prolungamento di una passione adolescenziale che era cominciata con una travolgente lettura di *Minima moralia* - e mi ricordo che ero piuttosto terrorizzato all'idea che Bazlen lo leggesse. Non tanto perché sapevo che era refrattario ad Adorno [...] ma perché sospettavo, non a torto, che, secondo lui, il fatto stesso di

¹⁰⁵⁶ Jacob Taubes (Vienna 1923 – Berlino 1987). Filosofo e teologo austriaco, di origini ebraiche. La sua opera principale è *Escatologia occidentale* (J. Taubes, *Escatologia occidentale*, Quodlibet, Macerata, 2019). Nel libro il filosofo costruisce una storia dell'escatologia nel pensiero dell'Occidente.

¹⁰⁵⁷ R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, Adelphi, Milano, 2020, p. 55.

¹⁰⁵⁸ Ivi, p. 56.

¹⁰⁵⁹ Chiarisce bene questo aspetto Christophe Charle che, individuando, per l'Ottocento, un certo disequilibrio tra gli studi dedicati alla stampa e quelli dedicati agli spettacoli dal vivo, osserva: «gli storici le [forme di cultura che si servono dell'oralità e della comunicazione visiva] hanno a lungo sottovalutato a causa del pregiudizio intellettualista che considera i prodotti della stampa più duraturi nel tempo», cfr. Ch. Charle, *La cultura senza regole*, cit., p. 89.

scrivere era un ostacolo da superare il prima possibile, anche se quasi inevitabile per chi è giovane¹⁰⁶⁰.

La riflessione sulla scrittura secondo Bazlen, che prova una certa avversione per lo scrivere, acquista un significato profondo, nel momento in cui viene collocata all'interno di un testo pensato per essere scritto e pubblicato, e da parte dell'autore di un'"Opera" che consta di più di cinquemila pagine.

In un'impasse intellettuale difficile da risolvere, Calasso arriva a collocare anche la scrittura nella dimensione conoscitiva dell'identità, ovvero delle prospettive analogiche di un sé che non è solo in grado di interpretare l'universo circostante, ma anche l'origine di quell'interpretazione.

A Bazlen permette di indicare così la soluzione del problema:

Un giorno sfuggì a Bazlen, quasi contro voglia, la risposta a una domanda che non gli avevo fatto ma avrei potuto fargli, come chiunque, essendo una domanda-scorciatoia: «Che cosa potrebbe tentare uno scrittore in questo momento?» «O il minuscolo o l'immenso... O Jules Renard (il Diario) o il tutto». Parole dette come scappando via¹⁰⁶¹.

Calasso sta ripercorrendo il proprio passato in cui si trova ad affrontare le svolte identitarie che lo hanno reso quello che è. La scrittura, essendo un autore, non può non essere un momento fondante la personalità. Ciononostante, posto al confronto con Bazlen, l'autore-editore sente l'esigenza di spiegare a se stesso e al lettore il superamento di quel rifiuto della scrittura e affida la via di fuga da un simile dilemma proprio al consulente triestino. Due possibilità sembrano allora concesse allo scrittore: «il minuscolo o l'immenso».

Il primo si ritrova nel diario di Jules Renard e, ripercorrendo le tante proposte di opere autobiografiche che Bazlen faceva agli editori, sembra individuare nella dimensione memorialistica una delle due possibilità creative. Il secondo, l'immenso, è rappresentato dal tutto.

Ora, se nell'"Opera" in undici volumi di Calasso, dove si professa l'esistenza di una letteratura assoluta – e dove i percorsi analogici sembrano conferire uno spazio interpretativo così vasto da portare Calvino a recensire la *Rovina di Kash* sostenendo che l'autore in quel caso parli di due argomenti «il primo è Talleyrand, il secondo è tutto il resto»¹⁰⁶² –, possiamo riconoscere l'"immenso"; nei brevi e frammentari percorsi attraverso paesaggi personali, autoriali ed editoriali ricostruiti dalla sua memoria, non si può non scorgere la presenza di quel "minuscolo" memorialistico che rappresenta la seconda concessione bazleniana alla scrittura.

Calasso, attraverso la figura di Bazlen in *Bobi*, riesce a costruire il *nomos* per mezzo del quale vuole che si interrogano e si leggano le sue opere. La scrittura riscopre la valenza conoscitiva del mondo che si può ritrovare, secondo l'autore, solo nella letteratura per la sua capacità di intraprendere connessioni inaccessibili ad ogni altra scienza. La ricerca di una corrispondenza razionale nel reale e l'impossibilità allo stesso tempo di accedere, per la sua empirica vastità, all'insieme globale di queste connessioni impediscono il raggiungimento di una conoscenza totale e realmente affidabile. La letteratura, per la sua capacità di sfuggire alla logica delle corrispondenze, ha accesso a una conoscenza più profonda perché fondata sulla propria "autonomia conoscitiva", ed è così che l'autore-editore afferma la propria propensione a una letteratura "pura" che reca all'interno del suo campo di funzionamento i propri principi interpretativi.

Riconoscendo il suo interesse per una determinata dimensione espressiva, l'autore manifesta il punto di vista in cui colloca non solo la propria produzione, ma anche l'insieme di quel paesaggio ideale che è diventato il catalogo della sua casa editrice.

¹⁰⁶⁰ Id., *Bobi*, Adelphi, Milano, 2021, p. 22.

¹⁰⁶¹ Ivi, p. 55.

¹⁰⁶² I. Calvino, *Roberto Calasso, "La Rovina di Kash"*, cit., p. 1016.

Alla creazione di una letteratura da cogliere nella sua dimensione autonoma si riferisce anche il richiamo all'orizzonte politico che rientra nella sfera personale della memoria e si afferma con forza nella ricerca di indipendenza delle funzioni autoriale ed editoriale.

Il partito «fatto *soltanto* di intellettuali»¹⁰⁶³, che si afferma durante la guerra, è rappresentato come «vivacissimo» ma capace di imprimere alla «vita politica italiana del dopoguerra» non molto di più che un certo “tono”¹⁰⁶⁴. L'impossibilità di coniugare l'orizzonte politico con quello letterario è un tratto distintivo dell'indipendenza di quest'ultimo. La politica come valore rifiutato ritornerà come un aspetto fondante dell'identità editoriale di Adelphi a sancire una centrale distinzione tra l'ingerenza ideologica e la ricerca di autonomia della letteratura adelphiana e calassiana.

La prospettiva autobiografica che Calasso restituisce sul passato nelle sue due ultime prove espressive, *Bobi* e *Memé Scianca*, sembra, dunque, collocarlo nell'orizzonte della memoria di un editore. Ma riferirlo all'una o all'altra tipologia di scrittura, che abbiamo individuato all'interno della memorialistica editoriale, significherebbe sovvertire il suo piano intellettuale in nome della finalità della trattazione critica.

Il ricorso a un atteggiamento secondo cui una verità si nasconde in un tacito patto tra l'autore e il suo lettore di comprendere la storia collocandosi in uno stesso punto di osservazione; il tentativo di disegnare ad un tempo un'identità passata e una presente, e di ricondurre la pluralità del sé alla sua manifestazione attuale; tutto concorre a riconoscere un progetto più indirizzato al processo di riscoperta-creazione del sé individuale che non alla ricostruzione più o meno riscontrabile, dal grado maggiore o minore di finzione, di una storia passata.

Ed è per questo che assume un grande rilievo la proiezione dell'autore, attraverso lo sguardo impostato in *Memé Scianca*, di una dimensione tutta interiore sui testi che più prettamente rientrano, invece, in quella che abbiamo indicato come la “memoria di un'identità editoriale”¹⁰⁶⁵, *L'impronta dell'editore* e *Come ordinare una biblioteca*. Un gesto che si carica di maggior valore se consideriamo la consapevolezza che Calasso ha dimostrato tanto nel maneggiare la materia autobiografica, quanto nella gestione del materiale narrativo delle sue opere, al punto da porle in un dialogo costante di scambi di pensiero.

Convieni affidarsi, dunque, per comprendere la dimensione di memoria editoriale, alla proiezione che il sé realizza e ripercorrere, così, le traiettorie che la sua identità narrativa suggerisce.

La sua capacità di riattivare elementi appartenenti, da un lato, alla propria biblioteca ideale e, dall'altro, al sistema di forze di cui è parte emerge attraverso la costruzione di una precisa strategia rappresentativa che trova il suo culmine nell'organizzazione della materia. I suoi percorsi autobiografici, attraverso la storia della casa editrice, restituiscono un'immagine precisa che quell'esperienza personale e collettiva deve rappresentare.

Grande rilievo avrà così la scelta dell'autore di affidare alla ricostruzione della propria infanzia l'ultimo libro di questa specifica parte della sua produzione espressiva, ricollegando il passato a un percorso costellato di svolte identitarie, che i ricordi, nella loro competenza creativa, restituiscono a un presente in cui il sostrato esistenziale riaffiora attraverso i frammenti di una costruzione narrativa.

Studiare le opere di Calasso legate al genere autobiografico significa, dunque, tentare di ricostruire, da un lato, la capacità letteraria che attribuisce alla sua memoria nonché il suo modo di essere “scrittore”; e, dall'altro, analizzare la memoria editoriale dell'autore-editore fiorentino

¹⁰⁶³ R. Calasso, *Memé Scianca*, cit., p. 33.

¹⁰⁶⁴ Ibidem.

¹⁰⁶⁵ Cfr. Capitolo 1 di questo studio: sinteticamente possiamo ricordare che intendiamo per “memoria di un'identità editoriale” la tipologia di scrittura dove l'autore-editore mira a ricostruire esclusivamente un'immagine della propria casa editrice e a difendere l'importanza della figura dell'editore. In questa tipologia di scrittura gli eventi rientrano interamente nello spazio della casa editrice senza rimandi specifici a momenti personali estranei alla dimensione editoriale e afferenti allo spazio privato dell'individuo. I testi calassiani che rientrano maggiormente in questo spazio sono: *L'impronta dell'editore* e *Come ordinare una biblioteca*.

corrisponde a una ricerca della costruzione discorsiva di un'immagine che il processo mnemonico ha scelto di restituire non solo del sé individuale, ma anche di quello collettivo che è rappresentato da Adelphi.

3.c. Un progetto polifasico e proteiforme: da *Memè Scianca* all'*Impronta dell'editore*

Alla luce di una simile impostazione, che vede al centro il sé narrativo-letterario di Calasso, si può identificare nel suo progetto autoriale un intento polifasico: riferimento ineludibile, in termini di poetica dell'autore, è la sua "Opera" in undici volumi che fa da sostrato alle scelte stilistiche e strutturali delle sue memorie editoriali. Per "polifasico" intendiamo un processo di scrittura sviluppatosi in più momenti che perseguono, però, un'unica finalità espressiva. All'impostazione plurale non sfugge dunque la ricostruzione del suo passato in quanto individuo ed editore, come dimostra lo sviluppo di questa parte della sua produzione in quattro volumi. L'ultima tappa del progetto, *Memè Scianca*, giustifica e raccoglie le precedenti, conferendo loro un significato altro rispetto a quello con cui erano state concepite inizialmente. L'autore e il lettore hanno così a disposizione criteri interpretativi nuovi, mentre la memoria organizza lo spazio dei collegamenti ammessi.

È in questo orizzonte che si inserisce l'ultimo, in termini di scrittura, ma il primo, in termini di intreccio autobiografico, richiamo da una sua opera all'altra: «una lastra impenetrabile e trasparente separa ciò che ho vissuto a Firenze sino alla fine del 1954 da tutto il resto. Per quanto remoto, quel resto, che ha inizio con Roma, fa già parte di *oggi*»¹⁰⁶⁶.

Al termine di *Memè Scianca*, l'autore effettua una separazione che è ad un tempo geografica e temporale. La prima è segnata dal passaggio tra Firenze e Roma. È evidente che il trasferimento non è un movimento puramente spaziale. Firenze, di cui ci ha parlato fino a quel momento, appartiene alla dimensione dell'infanzia, al passato racchiuso in un caos compatto di ricordi che corrisponde a tutti gli effetti al momento unico e inscindibile che precede la nascita dei figli. Nonostante la restituzione nel presente grazie al racconto, quel passato conserva la propria dimensione distante.

La Roma che qui viene introdotta è invece la svolta identitaria che caratterizzerà la propria esistenza di autore ed editore. È la Roma, infatti, dove incontrerà Bazlen. È la città, inoltre, dove farà la conoscenza di quel mondo intellettuale ed editoriale, che fino ad allora aveva solo intravisto dagli spiragli, non sempre comprensibili, che si aprivano nel suo ambiente familiare. È il luogo ideale e fisico in cui diventerà l'autore e l'editore che gli hanno permesso di scrivere e di concepire anche quello che è stata Firenze. Ed è la città in cui, oltre al consulente triestino, avrà modo di frequentare ambienti e personalità diverse, che lo allontaneranno dall'idealismo fiorentino della Nuova Italia, per avvicinarlo a un'esperienza in cui nuove forme espressive e di pensiero, dalla sfera orientale e spirituale di Zolla alla «mescolanza di artificio e naturalezza»¹⁰⁶⁷ di Praz, rappresentano la massima distinzione rispetto all'ambiente familiare. È in un simile passaggio che colloca la manifestazione della propria identità. Senza questo spostamento spaziale e ideale che chiude il racconto non sarebbe stato neanche possibile concepire la scrittura, perché mai ne avrebbe sviluppato la consapevolezza.

La seconda separazione è invece temporale. Firenze e il suo racconto arrivano fino alla fine del 1954: appare qui per la prima volta una precisa collocazione cronologica. Come ha spiegato in precedenza, quella dimensione storica è stata estratta dal racconto alla sua connotazione di *unicum* tipica del passato. Dopo il 1954, al «resto» della propria esperienza, pur continuando ad esistere come momento precedente, in termini cronologici, il sé autobiografico non riconosce gli stessi connotati tipici del passato, ma vi scorge, invece, la realtà fenomenologica dell'«oggi». Il presente si distingue prima di tutto per la sua composizione stratificata, per la sua capacità di individuare una successione

¹⁰⁶⁶ Ivi, p. 95.

¹⁰⁶⁷ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 193.

progressiva di fasi e di eventi che sono riconoscibili e riconducibili a periodi precisi dell'esistenza individuale. Il fatto stesso che l'autore-editore distingua un inizio dell'"oggi" in un passaggio riconoscibile e persino in una data ben scandita nel tempo, non solo individuale ma anche universale, dichiara la sua intenzione di riconoscere la progressività del tempo presente e la possibilità di dividerlo in passaggi successivi. È in questo che si avverte in primo luogo il progetto polifasico dell'autore-editore. Il legame tra la Firenze di *Memé Scianca* e la Roma di *Bobi* è esplicito e indica, sì, la successione tra i due libri, ma anche il rinvio agli altri libri, *L'impronta dell'editore* e *Come ordinare una biblioteca*, che all'esperienza romana sono necessariamente legati, essendone la diretta e inevitabile conseguenza ed essendo il completamento di quell'"oggi" che si manifesta a partire dal 1954.

Calasso non è nuovo a un processo di rivisitazione retrospettiva della propria opera. Proprio nell'*Impronta dell'editore* e in *Come ordinare una biblioteca* ha portato a compimento una sostanziale condensazione dell'esperienza: interventi passati, su giornali e riviste, si erano incontrati con testi inediti in un unico libro, oggetto quindi di una riqualificazione semantica. Se consideriamo che ogni libro, dalla sua conformazione fisica alla sua disposizione testuale fino alla presentazione al lettore, subisce una precisa impostazione progettuale, non si può prescindere dall'accettare la strategia programmatica dell'editore-autore quando decide di raccogliere contributi del proprio passato in un unico, racchiuso e determinato spazio.

Gli elementi che Calasso inserisce nell'*Impronta dell'editore* e in *Come ordinare una biblioteca* sono di due diverse nature: alcuni sono estratti dalla precedente produzione, altri sono testi inediti che donano anche ai primi una nuova lettura. Ha effettuato, dunque, un'attività di selezione e raccolta che è funzionale alla nuova dimensione in cui vuole collocare i suoi scritti. Le fasi precedenti che queste opere esplicitamente richiamano nel paratesto – in fondo ai due volumi nelle note sono collocati i luoghi precedenti in cui sono stati pubblicati alcuni dei singoli testi raccolti – si sono sovrapposte in un unico momento produttivo, che è ancora il paratesto, sebbene in una posizione diversa – il risvolto –, ad affidare a una nuova prospettiva. La disposizione della materia e il recupero di interventi precedenti si intrecciano a testi inediti dal particolare significato dirimente dando piena realizzazione al fine dell'opera: nell'*Impronta dell'editore*, *Faire plaisir* e un altro estratto inedito del capitolo *I libri unici* si inseriscono tra passaggi editi quasi naturalmente, al punto che nel testo la separazione è sapientemente nascosta. In *Come ordinare una biblioteca* la differenza tra editi e inediti è più netta, ben evidenziata dalla collocazione dell'inedito *Gli anni delle riviste* in un capitolo a sé stante: tuttavia, anche in questo caso il confine tra l'universo già noto al pubblico e l'aggiunta di elementi nuovi è molto labile, difficilmente riconoscibile senza il supporto della nota in appendice. Proprio quest'ultima dialoga a distanza con l'indice posto all'inizio dei volumi creando un sistema di supporto al lettore capace persino di ricostruire i riferimenti extratestuali o autocitazionali. Ed è da una posizione retrospettiva e quindi consapevole che l'autore intraprende la sua azione condensante. Da un universo plurale si arriva così a un unico progetto: scandagliare il proprio passato, recuperandone tratti significativi in un senso nuovo, è un atto espressivo e come tale deve essere compreso. I due primi libri di Calasso dedicati alla ricostruzione della sua esperienza in casa editrice, *L'impronta dell'editore* e *Come ordinare una biblioteca*, rientrano, in questo modo, nella tipologia di scrittura di un'identità editoriale, nella sua memoria di Adelphi.

La loro componente autobiografica è soggetta, inoltre, a un livello ulteriore di riappropriazione. In *Bobi*, punto nevralgico di collegamento tra l'infanzia e la maturità, nonché di passaggio dall'individuo all'individuo-editore-autore, Calasso recupera una serie di momenti che erano stati centrali anche negli altri volumi. Il richiamo si precisa nell'ottica di un dialogo che si fa esplicito attraverso il ricorso all'autocitazione. La nascita di Adelphi sotto la spinta inventiva di Bazlen penetra nel discorso attraverso i "libri unici": libri, «dove subito si riconosce che all'autore è *accaduto qualcosa*», definiti così dal consulente triestino e che hanno un punto comune e riconoscibile nel primo numero della Biblioteca, *L'altra parte* di Kubin. Quello dell'illustratore austriaco,

nell'*Impronta dell'editore*, è uno dei soli due romanzi che «precedono quelli di Kafka e dove già si respirava l'aria di Kafka»¹⁰⁶⁸ e, in *Bobi*, diventa «il più bel Kafka prima di Kafka»¹⁰⁶⁹.

L'operazione esprime direttamente il ruolo che ha avuto Bazlen come passaggio fondamentale nell'esperienza individuale del soggetto fisico e, allo stesso tempo, la volontà dell'autore-editore di riconoscerlo attraverso un dialogo che percorre trasversalmente tutta la sua narrazione. Bazlen è la costante della formazione del sé nella sua triplice componente e in quanto tale è anche il nucleo intorno a cui si sviluppano le principali svolte esistenziali. È significativo in questo senso il tentativo di ricondurre ogni aspetto della fondazione di Adelphi a una possibile suggestione bazleniana. La capacità di giudizio, su cui Calasso insiste nella creazione della propria coscienza di editore, è attribuita a Bazlen come una qualità quasi innata. L'accento sull'affinità non solo tra testi, ma estesa al mondo delle immagini, appare a sua volta come un suggerimento del consulente triestino. Il ruolo centrale di Bazlen per la nascita della casa si esprime nel richiamo di un ricordo preciso: «quel giorno in cui [...] mi parlò per la prima volta di Adelphi», che ritorna in più punti della narrazione e in diversi libri, a sottolineare come «l'opera compiuta di Bazlen fu Adelphi», che sarebbe diventata poi l'opera compiuta dello stesso Calasso.

Il processo di riappropriazione si realizza, quindi, nello sguardo onnicomprensivo e risemantizzante che si ritrova nei suoi testi più propriamente riconducibili alla memoria di un editore. La connessione dei testi deriva da un progetto che risponde a finalità proprie.

Se *Bobi* è una conseguenza dichiarata di *Memé Scianca*, *L'impronta dell'editore* e *Come ordinare una biblioteca* sono la conseguenza retrospettivamente costruita del *Bobi* che li ha resi possibili, perché sono entrambi parte integrante di quel presente, che si avverte, per sua stessa natura, già scandito nel tempo e nello spazio, che l'incontro con Bazlen ha permesso di realizzare.

Il *journal intime*¹⁰⁷⁰ diviene, infine, *journal de travail*. *Bobi* è, per l'esperienza personale, l'anello di congiunzione tra la Firenze dell'infanzia e la Milano della maturità ed è, allo stesso tempo, per la sua strategia espressiva, il principio unificante tra la memoria di un editore, Calasso individuo e persona, e la memoria di un'identità editoriale, Adelphi, marchio e casa editrice.

3.d. Alla scoperta del sé tramite i libri: costruire una legittimità autorial-editoriale

Partendo dalla prospettiva interpretante che Calasso ha fornito, ricollegando a più riprese la propria esperienza personale a quella professionale, abbiamo cercato di alternare nell'analisi la duplice dimensione, allo scopo di indagare in che modo la memoria di un editore partecipa alla costruzione di un'immagine individuale e quale peso ricopre la percezione della sua funzione sociale.

Ora, occorre comprendere in cosa consista la ricerca di un sé editoriale. È la prospettiva dell'autore a guidarci. Dopo aver sancito il legame inscindibile tra il sé privato e il sé che svolge una funzione riconosciuta come quella dell'Editore, Calasso ha indicato a più riprese la propria concezione della letteratura che è inscindibile dal concetto di scrittura e di identità. È qui che si instaura il connubio tra coscienza editoriale e coscienza aitoriale.

Per creare un orizzonte di approccio alla letteratura, l'editore-autore la priva di ogni funzione che non sia interna alla letteratura stessa:

Saper collegare i fili di quel vecchio impianto elettrico che è la nostra mente mi sembra l'unica ambizione che si possa legittimamente attribuire alla letteratura, la quale, per il resto, come tutte le cose essenziali della vita, non ha funzione – e tanto meno quella di fornire «un

¹⁰⁶⁸ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 15.

¹⁰⁶⁹ Id., *Bobi*, cit., p. 68

¹⁰⁷⁰ B. Didier, *Le journal intime*, cit.

conforto a fare scelte per l'oggi» (Guglielmi) –, ma si appaga del capire ciò che è, rivelando ciò che è in una forma¹⁰⁷¹.

L'assenza di funzione della letteratura, o meglio la negazione di una sua "utilità", è il rifiuto esplicito di ogni forma di ingerenza esterna nella dimensione letteraria: utilità ed efficienza sono figure testuali di punti di vista esterni come quello dell'economia o della sociologia.

È evidente, qui, la volontà di Calasso di indicare il terreno su cui accetta il confronto con il lettore e su cui sembra voler fondare la ricostruzione identitaria della propria immagine. Un confronto impostato fin da subito alla luce del richiamo a Baudelaire. Certo non è casuale che lo sviluppo di un concetto di letteratura assoluta, che si basa su un approccio segnato e delimitato all'interno del campo letterario, parta dal fondatore stesso del *nomos* di quel campo che nell'atto paradossale e incomprensibile – la richiesta di accedere all'Académie Française¹⁰⁷² – di critica al precedente sistema di distribuzione del capitale simbolico ha condotto al sovvertimento della gerarchia di valori. Calasso vede nell'atto sovversivo baudelaeriano l'origine del suo orizzonte creativo e della propria posizione.

Il concetto di letteratura assoluta crea una relazione tra l'autore e la rappresentazione dell'editore.

La figura che ne risulta, l'autore-editore, ha individuato un momento di inizio e di affermazione della parola letteraria come mezzo conoscitivo fondamentale che si sostituisce alle precedenti modalità di accesso alla conoscenza:

Mentre si avvia tortuosamente a diventare assoluta, la letteratura si incontra con il satanismo in una comune passione, in un peccato che solo i più grandi fra i teologi hanno saputo accogliere fra i più gravi: la curiosità. [...]

La malattia letteraria e d'arte, come si dice, è molto comune ai nostri giorni... Mai forse in nessuna epoca, oso dirlo, la frase e il colore, la menzogna della parola letteraria hanno predominato a tal punto sul fondo e sul vero come in questi anni. Il regno della penna è succeduto, alla lettera, al regno della spada¹⁰⁷³.

La piena consapevolezza che il linguaggio letterario si renda interpretabile solo dall'interno e rifiuti la possibilità di un'analisi in qualche modo funzionale permette a Calasso di riconoscersi in quello stesso orizzonte.

È così che, intervenendo sulle espressioni della letterarietà, ricorre a categorie analitiche, come "letteratura assoluta", "libri unici", "essenziale", da lui stesso fondate e a cui è lui solo a dare un significato. La costruzione del pensiero, che rifiuta ogni approccio sistematico, ne è l'immediato riflesso: la possibilità di spaziare da un orizzonte all'altro tipica del procedimento analogico è prima di tutto un procedimento letterario.

Il sé autorial-editoriale si colloca all'interno di un insieme di significati di cui suggerisce i riferimenti extratestuali imprescindibili a una reale comprensione. Il rifiuto di quella che indicherà come una «religione – o, più precisamente, superstizione – della società»¹⁰⁷⁴ è costruito su un procedimento argomentativo che attraversa tutta la sua produzione scritta. Procedimento fondato su uno sforzo intellettuale che, certo, si pone l'obiettivo ultimo di indicare l'esistenza di una pratica del linguaggio indipendente dal punto di vista sociologico, storico ed economico. L'autore-editore parte da un'analisi della sociologia di cui mostra una profonda consapevolezza:

Quando parlo di società [...] intendo [...] quell'involucro trasparente e impenetrabile, a tenuta stagna, che avvolge tutte le forme attuali di vita, che siano dittatoriali o liberiste,

¹⁰⁷¹ R. Calasso, *Aut Kraus aut Coca-Cola*, in «Tuttolibri», dicembre 1991, citato da E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, cit., p. 11.

¹⁰⁷² Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit.

¹⁰⁷³ R. Calasso, *La rovina di Kash*, Adelphi, Milano, 2015, pp. 119-120.

¹⁰⁷⁴ Id., *L'innominabile attuale*, Adelphi, Milano, 2020, p. 31.

teocratiche o integralmente profane. Questo involucro non si lascia perforare e ammette solo ciò che avviene al suo interno¹⁰⁷⁵.

Calasso è perfettamente cosciente che l'indagine basata su principi sociologici si autoalimenta e si difende: interpretare il mondo e accedere alla conoscenza attraverso le risorse cognitive messe a disposizione dallo studio della società implica il rifiuto di ogni alternativa gnoseologica. Tutto ciò che è sociale è spiegabile attraverso i suoi stessi meccanismi di funzionamento e l'eccezionale, che si discosta dallo schema di approcci prestabilito, è sempre riconducibile alla norma. L'autore-editore rapporta la sua concezione di Società non soltanto a una dimensione esperienziale, ma anche a quella prettamente discorsiva dell'analisi. La Società non è solo l'involucro impenetrabile, ma è la capacità stessa dell'involucro di decidere, di includere o escludere altri meccanismi di pensiero, è la facoltà dell'interpretazione, e dunque della conoscenza. La definizione della Società non solo come sistema ma anche come sua "percezione" si precisa in un'auto-analisi che Calasso affida a una postilla del 2020 all'*Innominabile attuale*, a conferma ancora una volta dell'intervento costante nella revisione delle sue opere nonché dell'essenza dinamica del suo pensiero, sempre pronto a ridefinirsi rispetto alla mutabilità del reale:

Se guardo alle reazioni che questo libro ha suscitato, mi accorgo che proprio il significato peculiare di società qui esplicitato è stato quasi sempre eluso o ignorato. O equivocato. Ricordo un certo trasalimento di imbarazzo quando una brillante amica, che vive a Londra, mise in contatto ciò che dicevo con il famigerato detto di Margaret Thatcher: «There is no such thing as society». Era il segno di un malinteso totale. Dipendente dal fatto che l'involucro sociale è ormai diventato una seconda natura. Perciò non occorre neppure nominarlo. È questo che in primo luogo distingue l'«innominabile attuale» da ciò che lo precede, dai millenni che lo precedono. L'attuale è «innominabile» anche perché certe parole – le parole essenziali – hanno ormai due nature. Ed è sempre più arduo sceverarle¹⁰⁷⁶.

Posto di fronte all'incomprensione di una lettrice, Calasso chiarisce il proprio pensiero: da un lato, la Società è vista come un insieme di processi; ma, dall'altro, ed è l'aspetto più preoccupante, la Società è rappresentata dall'analisi sociologica, espressa nell'idea che siano «certe parole», e, dunque, il linguaggio, a rappresentare i criteri di riferimento nel mondo. Le «parole essenziali», intese come i concetti con cui si interpreta la realtà, hanno a loro volta una duplice natura: la prima è riscontrabile nella sociologia come scienza che imposta le proprie categorie al punto da renderle identificabili come qualcosa di "altro" rispetto alla vera essenza delle cose; la seconda è comprensibile se ci soffermiamo sul concetto di «essenziale» utilizzato da Calasso. Parlando di *Adelphi* e ponendola in relazione alla precedente conformazione del mercato italiano, l'autore-editore si trova a definire la sua proposta editoriale come «vasta parte dell'essenziale»¹⁰⁷⁷. In quel caso, l'essenziale è tutta una letteratura sommersa e in un certo senso dimenticata dal mondo editoriale e letterario e che va riscoperta e presentata ai lettori. Le «parole essenziali», se accettiamo l'idea della letteratura come interpretazione della realtà e, allo stesso tempo, l'essenziale come un orizzonte letterario da riportare alla luce, diventano dunque le parole letterarie che, di conseguenza, assumono un duplice significato: uno proprio, stabilito internamente dalla letteratura stessa e dai rimandi che la letteratura può compiere, e uno sociologico, stabilito dalla dimensione discorsiva del sociale.

Individuata la distinzione, Calasso ammette però il diritto di cittadinanza ad entrambe le nature, sebbene con domini differenti.

La dipendenza dalla società dell'essere umano e dei suoi processi cognitivi corrisponde alla conformazione di un «nuovo orrore»¹⁰⁷⁸. Citando Céline, osserva come il dominio del sociale, in

¹⁰⁷⁵ Ivi, p. 167.

¹⁰⁷⁶ Ivi, p. 168.

¹⁰⁷⁷ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 52.

¹⁰⁷⁸ Id., *L'innominabile attuale*, cit., p. 99.

quanto approccio al mondo, sia garantito e permesso da coloro che ne proclamano sempre più diffusamente la centralità e l'ineluttabilità: «di fatto siamo tutti assolutamente dipendenti dalla nostra Società. È lei che decide il nostro destino»¹⁰⁷⁹. L'orrore, dunque, non è l'esistenza della Società in sé, ma l'idea che sia autosufficiente e che le schiere di coloro che ne alimentano la legittimità, i fautori della Società, vadano aumentando, non ammettendo una possibile alternativa che, invece, è proprio quello che Calasso cerca nella letteratura assoluta. La critica calassiana si rivolge all'idolatria del concetto di "utile", inteso come passaggio obbligato di ogni espressione del pensiero.

Da questa contrapposizione nasce il concetto di letterarietà secondo l'autore-editore fiorentino. La Società è individuata oltre che come "orrore" anche come "rovina"¹⁰⁸⁰. Un'idea che deriva dalla dicotomia tra la Società stessa e la letteratura.

La prima, dunque, è rappresentata come monodirezionale nella sua capacità interpretativa, laddove la letteratura ha nella spazialità multidirezionale la sua più grande arma. La capacità gnoseologica del narrare deriva dalla sua stessa connotazione di «movimento ondoso» in grado di travalicare i confini che Calasso attribuisce alle uniche forme di scrittura possibili, la memoria e il tutto.

Ma l'editore-autore realizza un ulteriore passaggio dal suo rifiuto della Società come religione alla sua consacrazione della forma come principio di conoscenza e fondamento della letteratura. Parlando della capacità divoratrice del sociale, afferma l'abilità della scrittura, «in una certa sua forma – la letteratura assoluta [...]», di assumere i tratti della «distruzione dell'autore»¹⁰⁸¹. Quest'ultimo rappresenta l'istanza che, insieme all'editore e al suo marchio, permette il riconoscimento relativo del valore di un'opera: autore ed editore sono le funzioni che stabiliscono il grado di autorità e di legittimità di un libro. Il valore di ogni testo non sarà mai assoluto ma dipendente in senso relativo dalle istanze consacranti a cui partecipa. Non nominato per ora l'editore, l'autore viene, invece, sacrificato, e, così, anche la sua partecipazione al processo di creazione della qualità, lasciando intatta la forma implicita del testo, che si afferma indipendentemente e autonomamente da ogni categoria. Si compie il sacrificio rituale del relativo, in nome di un dio dell'assoluto testuale implicito e inconcepibile. Nel suo procedimento per sottrazione progressiva di funzioni, in cui cadono prima l'istanza sociale e poi quella autoriale, Calasso non può che rinviare alla «genealogia della *décadence*»¹⁰⁸², e si affida, *sesto tra cotanto senno*, alla parabola Baudelaire, Mallarmé, Benn, oppure a quella Flaubert, Proust che dell'idea di forma, della concezione dell'autonomia dell'arte e del valore intrinseco dell'opera hanno fatto i principi del proprio progetto letterario e della propria postura. Con la rapidità della linea di discendenza, ci restituisce ad un tempo la dichiarazione dell'omologia di posizione, l'orizzonte della propria biblioteca ideale e l'archivio del proprio immaginario. Un'incursione mentale e intellettuale nella frattura della modernità segna il suo rapporto con la tradizione, stabilisce i modelli, fondando la scrittura sulla complessità e la ricerca stilistica. Non la rapidità semplicistica, frutto della serialità e della velocità comunicativa ed espressiva, della contemporaneità, ma gli albori di una modernità sedimentata nella coscienza autoriale come principio di autonomizzazione della forma letteraria.

Si nasconde qui, però, la duplice finalità di una simile azione. Il prestigio di un autore di successo genera lo sdoppiamento del pubblico: al lettore capace di cogliere i riferimenti si affianca un più vasto insieme di fruitori. Se i modelli, infatti, rispettano l'aspirazione alla letterarietà, con riferimenti impliciti di non immediata decifrazione e soprattutto non sempre segnalati, la struttura manifesta il debito verso la leggibilità, caratteristica che anima i testi dell'estremo contemporaneo italiano. Mentre il contenuto chiama il lettore allo sforzo, la struttura lo accompagna nella fruizione ludica della lettura.

Risalendo alle fondamenta della modernità, Calasso ci offre la sacralizzazione della "forma" come passaggio sostanziale per comprendere la sua visione sull'arte. Questo aspetto ritornerà nella

¹⁰⁷⁹ Ibidem. Calasso cita una lettera di Céline a Élie Faure del maggio 1933, in *Lettres*, a cura di H. Godard et J.-P. Louis, Gallimard, Paris, 2009, p. 375.

¹⁰⁸⁰ R. Calasso, *La Rovina di Kash*, cit., p. 167.

¹⁰⁸¹ Ivi, p. 206.

¹⁰⁸² Ibidem.

rappresentazione dell'immagine editoriale come principio unificante del catalogo e come categoria fondante le scelte della casa editrice: una difesa dell'autonomia letteraria nella sua indipendenza da ogni ingerenza funzionale esterna. Una simile disposizione è apertamente dichiarata nel tentativo distintivo rispetto ai mezzi analitici a disposizione del lettore e del critico. Riconoscere nella modernità l'accesso a risorse ad un tempo primigenie e nuove, o persino sconosciute, consente la massima comprensione di una differenza sostanziale tra i «Buoni principi»¹⁰⁸³ dell'agire sociale e il «rifiuto di ogni funzione»¹⁰⁸⁴ dell'*art pour l'art*.

L'annullamento, da un lato, della funzione autoriale come creatrice di valore e, dall'altro, della pubblica utilità come principio interpretativo individua l'orizzonte estetico nella letteratura "pura" che «celebra se stessa, e soltanto se stessa»¹⁰⁸⁵. La consacrazione avviene per autoreferenzialità e a rimanere sul fondo di questo processo di privazione progressiva non è che la forma e la sua concrezione letteraria, ovvero lo stile che «fosforeggia come un fuoco fatuo»¹⁰⁸⁶. La sovrapposizione rispetto alla genealogia della decadenza può avvenire attraverso il riconoscimento di questa assoluta indipendenza dello stile, che si pone come criterio di inclusione o esclusione dal polo ristretto di produzione letteraria¹⁰⁸⁷. Chi comprende l'autonomia della forma, la accetta come principio ordinatore, assicurandosi l'appartenenza a quell'orizzonte del pensiero e, allo stesso tempo, garantendo la consacrazione della sua indipendenza. Tuttavia, si compie così il pieno riconoscimento anche del discorso sociologico, fondato a sua volta sull'idea dell'autoreferenzialità, che è lo stesso Calasso a individuare:

è come se, quando le maglie della società hanno cominciato a infittirsi, sino a ricoprire l'intera volta celeste, e al tempo stesso la società ha sempre più chiaramente preteso un culto di sé, si fosse anche avviato il reclutamento di una setta di refrattari, taluni silenziosi altri facinorosi, tutti inscalfibili nel loro rifiuto. E non certo perché dovessero rimanere fedeli ad altri culti. Ma perché li abitava una percezione della divinità così intensa da non aver neppure bisogno di darsi un nome e così precisa da imporre innanzitutto di rifuggire quella sua velenosa contraffazione che il Grande Animale della società - secondo la definizione platonica - stava perfezionando con zelo e tremenda potenza¹⁰⁸⁸.

La società porta avanti un «culto di sé», gli adepti che ne vanno a rinfoltire le fila devono riconoscerne i criteri di funzionamento, accettarli e farli propri, in modo che escano rinforzati dalla consacrazione che ne viene dall'interno. Si contrappongono Forma, estetica e valoriale, e Funzione, pratica e autoriale, nel sistema ricostruito dall'autore-editore a cui non resta che dichiarare la propria piena aderenza all'una o all'altra. Per farlo, lo scontro deve giocarsi su un piano che attribuisca valore in sé e non può essere altro che la conoscenza del mondo. Così, l'autore-editore si colloca nel dibattito che vede contrapporsi le scritture positive del "neo-impegno" e la difesa della qualità letteraria, come una rivendicazione di indipendenza da parte della letteratura.

Calasso recupera il concetto di analogia come unico processo interpretativo valido. Egli conferisce solo ai discorsi analogici la capacità di cogliere i meccanismi più profondi della realtà, mentre quelli digitali sono inseriti "nella" realtà, ne sono parte e ne sono influenzati, dal momento che, per esistere, devono accettare anche il funzionamento stesso del sociale. Quelli analogici sembrano sussistere in sé e precedere lo spazio della società in modo da uscirne indipendenti e basati su criteri di comprensione propri. Si avverte qui ancora una volta la predisposizione verso la letteratura, che diventa una forma sovversiva rispetto a tutti gli altri strumenti discorsivi, collocati all'interno del paradigma dell'utilità pratica. La letteratura viene, infatti, a coincidere con il concetto di assoluto e

¹⁰⁸³ E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, cit., p. 283.

¹⁰⁸⁴ R. Calasso, *La rovina di Kash*, cit., p. 364.

¹⁰⁸⁵ Id., *I Quarantanove gradini*, Adelphi, Milano, 1991, p. 479.

¹⁰⁸⁶ Ibidem.

¹⁰⁸⁷ Cfr. P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit.

¹⁰⁸⁸ R. Calasso, *La Letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano, 2001, pp. 143-144.

realizza l'atto di sovrapposizione tra l'autorappresentazione dell'autore e quella dell'editore. Si ricongiunge l'anima bifronte di Calasso che cerca di conciliare la sua coscienza autoriale a quella editoriale e di offrire al lettore i principi interpretativi dell'immagine che la sua memoria personale di individuo e la sua memoria collettiva di casa editrice vogliono ricreare.

L'idea di "assoluto" trova una definizione esplicita nel risvolto alla *Letteratura come menzogna* di Manganelli del 1967. La prima operazione che effettua qui Calasso è quella di individuare lo spazio contestuale dell'autore, della pubblicazione dell'opera e, per analogia, della ripresa dell'opera nel suo catalogo:

Quando apparve *La letteratura come menzogna* (1967), la scena letteraria italiana si presentava piuttosto agitata. Lo spazio era diviso fra i difensori di un *establishment* che vantava come glorie opere spesso mediocri e i propugnatori della «neo-avanguardia», i quali non si erano accorti che la parola «avanguardia» era stata appena colpita da una benefica senescenza. Per ragioni di topografia e strategia letteraria, Manganelli fu assegnato (e si assegnò egli stesso) a quest'ultimo campo¹⁰⁸⁹.

Collocato nel momento della sua attività, Manganelli è giustamente accostato alla neo-avanguardia, ma più interessante è la volontà dell'editore di porlo in quel movimento alla luce dell'*establishment* precedente. Non sono l'autore in sé o il movimento avanguardistico a essere messi in primo piano dal risvolto, ma la necessità di delineare l'atto di critica e di repulsione verso il sistema letterario precedente che solo le avanguardie con il loro coraggio e la loro carica distruttiva possono compiere. La sovrapposizione tra quella che sarà Adelphi, nella retrospettiva visione di Calasso, e l'azione neo-avanguardista di Manganelli è particolarmente rilevante. Anche per la casa editrice, infatti, l'intellettuale fiorentino ricostruirà l'atto sconvolgente che ha rappresentato per il preesistente sistema editoriale italiano.

Al primo elemento contestuale della *Letteratura come menzogna*, l'editore fa seguire, però, un ulteriore aspetto, questa volta caratteristico dell'opera e non della temperie culturale: «nondimeno, sin dall'apparizione dei suoi primi scritti, si capì che la letteratura di Manganelli non apparteneva a quella battaglia dei pupi, ma rivendicava un'ascendenza più remota e insolente: quella della *letteratura assoluta*»¹⁰⁹⁰.

Quest'ultima fa il suo ingresso come qualcosa di ben più remoto che la contrapposizione tra due movimenti letterari. Vengono meno i riferimenti del contesto sociale e la funzione autoriale stessa: non è Manganelli in sé ad essere rilevante, ma la sua capacità di comprendere e raccontare l'idea di forma. Calasso svela la prevalenza della letteratura su qualsiasi orizzonte di analisi, una prevalenza che è ancor più significativa proprio perché applicata alla sua essenza di autore ed editore che pratica e pubblica opere di "letteratura assoluta". Avverte quindi l'esigenza di immergere il lettore nel concetto a cui fa riferimento:

Che cosa si dovrà intendere con questa espressione? Tante cose diverse quanti sono gli autori che, esplicitamente o no, la praticano. Ma un presupposto è per tutti comune: si è dato, a un certo punto della nostra storia, un singolare fenomeno per cui tutto ciò che era rigorosa ricerca e acquisizione di un *vero* – teologico, metafisico, scientifico – apparve innanzitutto interessante in quanto materiale per nutrire un *falso*, una finzione perfetta e onniavvolgente quale è, nella sua ultima essenza, la letteratura¹⁰⁹¹.

Il "vero", la profonda manifestazione della realtà, a un certo punto ha iniziato prima di tutto a nutrire un "falso". Questo falso, che è la letteratura, diventa espressione ultima dell'essenza del mondo, una finzione perfetta, perché «onniavvolgente», unica forma in grado di percepire,

¹⁰⁸⁹ Id., *Cento lettere a uno sconosciuto*, cit., p. 168.

¹⁰⁹⁰ Ibidem.

¹⁰⁹¹ Ibidem.

comprendere e, infine, rappresentare tutti gli aspetti del reale, dal più sotterraneo, all'esplicito nella loro complessa molteplicità. La letteratura assoluta, l'arte pura, la forma e lo stile privati della ricerca di una funzionalità pratica e morale vincono la loro battaglia contro la Società perché si antepongono ad essa, come criteri interpretativi del mondo più affidabili in quanto provenienti da «un'ascendenza più remota e insolente» che precede il sociale nella sua manifestazione esperienziale e discorsiva.

Alla Società, sembra dire Calasso, non resta che il riconoscimento dei suoi adepti che, per quanto numerosi, non avranno accesso ad altro che ai suoi meccanismi imposti; alla letteratura si dischiude invece la comprensione del mondo e l'espressione del "vero". All'*engagement social* subentra, infine, un *engagement de la forme*¹⁰⁹²: se non è sul piano dell'utilità che si gioca la ricerca del prestigio, soli rimangono lo stile e il linguaggio ad assurgere al ruolo di unico canale gnoseologico.

Un ultimo fondamentale passaggio ci permette di collegare il concetto di letteratura assoluta introdotto nel risvolto al libro di Manganelli al concetto di quella che potremmo chiamare, parafrasando Calasso, "editoria assoluta". L'indipendenza della forma editoriale si afferma in quanto tale così come la forma letteraria: «è accaduto perciò a questo libro, in breve tempo, qualcosa di simile a quello che avviene a tanti bei libri in tempi più lunghi. Nascere come scandalo e sorpresa, e vivere poi tranquillamente con la forza silenziosa dell'evidenza»¹⁰⁹³.

Se ci colleghiamo all'autorappresentazione delle prime scelte di Adelphi all'interno del contesto editoriale italiano degli anni '60, anche il «serpente di libri», concepibile come un unico libro¹⁰⁹⁴, che è la casa editrice, si distingue per la sua inattualità. La forma, dunque, si autonomizza e diventa espressione assoluta, secondo la concezione di Calasso per cui nelle opere letterarie «il pensiero non è più sovrano ordinatore di un linguaggio»¹⁰⁹⁵ ma «linguaggio che pensa»¹⁰⁹⁶. Liberato dall'incombenza della Società, il giudizio si fonda sulla proprietà formale e questa posizione si riflette sulla visione retrospettiva della sua storia editoriale.

Della sua casa editrice Calasso vorrà restituire una "forma". La sua "immagine", sulla base del concetto di letteratura assoluta, richiama l'idea di autonomia di un atto interpretante che precede i criteri di funzionamento e di utilità del sociale e ha un accesso privilegiato alla conoscenza del mondo. Una "forma", dunque, che «nel caso di Adelphi, avrebbe più di duemila capitoli»¹⁰⁹⁷. Una "forma", infine, che, considerata l'inattualità iniziale e l'ormai lunga e duratura estensione dell'esperienza e del prestigio, nata come «scandalo e sorpresa», ha vissuto, poi, «con la forza silenziosa dell'evidenza».

3.d.1. Un significato precostituito: perché Calasso racconta la sua storia in Adelphi?

Stabilita la visione di Calasso della letteratura, della scrittura e dell'identità, bisogna cercare di individuare il rapporto tra queste tre istanze e le ragioni che hanno permesso l'emergere di determinate scelte narrative.

Abbiamo cercato di mostrare come si sia creata una sovrapposizione tra il sé individuale e quello autorial-editoriale. È il primo, quello che emerge in *Memé Scianca*, ad accogliere al suo interno e a dare un nuovo significato al secondo, più evidente negli altri tre libri. Ma a quest'ultimo è affidato un compito complesso: manifestare la coscienza professionale.

Ecco perché si ritrova fin dalla presentazione al lettore l'interconnessione tra le due espressioni del sé e la creazione di un preciso quadro interpretativo:

¹⁰⁹² C. Benaglia, *Engagements de la forme. Une sociolecture des œuvres de Carlo Emilio Gadda et Claude Simon*, Garnier, Paris, 2020.

¹⁰⁹³ R. Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, cit., p. 168.

¹⁰⁹⁴ Id., *Come ordinare una biblioteca*, cit., p. 126.

¹⁰⁹⁵ Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 109.

¹⁰⁹⁶ Ivi, p. 164.

¹⁰⁹⁷ Risvolto a R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., 2013.

La vera storia dell'editoria è in larga parte orale – e tale sembra destinata a rimanere. Una teoria dell'arte editoriale non si è mai sviluppata – e forse è troppo tardi perché si sviluppi ora. Andando contro a questi dati di fatto, ho provato a mettere insieme due elementi: qualche passaggio nella storia di Adelphi, quale ho vissuto per cinquant'anni, e un profilo non di teoria dell'editoria, ma di ciò che una certa editoria potrebbe anche essere: una *forma*, da studiare e da giudicare come si fa con un libro. Che, nel caso di Adelphi, avrebbe più di duecentomila capitoli¹⁰⁹⁸.

I due elementi sono, pertanto, la storia di Adelphi, non limitata, però, alla sua generalità, ma estesa al «vissuto» di chi la scrive; e una “forma” che l'editoria dovrebbe avere.

La prima parte del risvolto ci dice che il percorso adelphiano ricalca le vicende del nome impresso sulla copertina, che l'ha vissuto per cinquant'anni. Si tratta di un'esperienza, quindi, che dichiara subito il suo peso: un investimento esistenziale con ripercussioni sull'identità. Di conseguenza, essa agirà sulla narrazione che non può essere avulsa dalla visione di chi scrive. I «cinquant'anni in Adelphi» sono l'“oggi” a cui rimanda *Memé Scianca*, è la traiettoria personale che ha individuato il modo di interpretare il mondo, il passato e la scrittura, è dunque il carattere alla base del potenziale organizzativo della memoria. A parlare qui sono i «cinquant'anni in Adelphi», sembra voler dire l'autore-editore, condensati nel momento unico della scrittura.

La seconda parte della quarta di copertina ci rimanda invece direttamente al concetto di “editoria assoluta”. L'idea di “forma” in Calasso, infatti, ha assunto progressivamente i tratti dell'autonomia della letteratura.

Quando l'intellettuale fiorentino parla di “forma” dell'editoria non può non far riferimento a questo quadro teorico. Per sovrapposizione “l'editoria assoluta” dovrà basarsi su un'autocelebrazione, su un principio legittimante che è insito nel suo funzionamento. Calasso rifiuta, dunque, l'idea di voler offrire un profilo «di teoria dell'editoria». In parte, perché riaffiora sempre la sua repulsione per le trattazioni sistematiche e la sua propensione verso una costruzione narrativa. Ma a questo elemento se ne aggiunge un secondo ancora più rilevante: in quanto editore deve legittimare i criteri di funzionamento del suo dominio esistenziale, riconoscendoli e servendosene.

Calasso è sensibile al suo senso di appartenenza editoriale ed è per questo che si riferisce all'idea di “forma”. Se è il principio legittimante della letteratura assoluta e su di essa si basa il riconoscimento dell'arte, allora la forma sarà anche il criterio fondante e il riferimento di un'“arte dell'editoria”.

Bisogna quindi chiedersi quali sono le circostanze e i criteri di valore che un simile concetto racchiude.

La prima questione affronta la decisione di scrivere di sé e della propria esperienza professionale da parte di un editore. Una decisione segnata dalle implicazioni dello spazio professionale al momento della scrittura e a cui l'autore-editore stesso sente il bisogno di rimandarci. Sembra, infatti, che la presa di consapevolezza della propria funzione e la necessità di presentarla a un lettore non sia libera da implicazioni sullo stato di difficoltà del mercato. È il paradosso tra l'attrattiva fascinosa del mestiere dell'editore e la dilagante denuncia della sua inutilità a mostrare la situazione in cui l'editoria versa. Diviso tra il prestigio che la critica ha contribuito a fondare e il rischio di estinzione minacciato dalle potenzialità delle nuove tecnologie, l'editore avverte il bisogno di riscoprirsì, ovvero di appellarsi ai principi fondativi del proprio sistema di forze. In questo caso, è l'individuo-editore Calasso a emergere. Alla diffusione di gruppi editoriali e ai cambiamenti espressivi della comunicazione egli contrappone la specifica capacità dell'editore di attribuire al proprio marchio le istanze di qualità dell'opera. Il primo criterio a rischio sembra quello del discernimento.

La professione editoriale sembra attrarre non pochi avventori provenienti da altre e varie regioni dello spazio sociale. La molteplicità di figure che si sono affacciate e si affacciano in questo settore lo conferma e sembra dettare lo sguardo analitico di chi si trova al suo interno. La varietà, inoltre, della loro provenienza incuriosisce e, allo stesso tempo, preoccupa chi ha partecipato fino a quel momento allo sviluppo di un simile universo di senso.

¹⁰⁹⁸ Ibidem.

Calasso individua così le due derive inclusive a cui il campo editoriale potrebbe andare incontro. Da un lato, gli avventori del *self-publishing* potrebbero condurre a un sistema dove ogni autore corrisponde a un editore e, conseguentemente, non esisterebbe più una funzione editoriale se non come «atavismo, un organo residuale, per spiegare il quale occorre risalire di qualche tappa verso la preistoria»¹⁰⁹⁹. La massima inclusività porta inevitabilmente alla scomparsa di un'utilità sociale. L'editore come funzione si legittima in relazione all'autorità che gli si attribuisce. Se nel processo di creazione di valore non si riconosce il suo contributo, allora anche il suo grado di autorità viene meno.

Dall'altro lato, c'è l'ostinata pressione di «certi potenti dell'economia»¹¹⁰⁰. Attratti anche loro dal prestigio che il commercio del libro – ancora percepito paradossalmente e in virtù del suo radicato valore archetipico come principale canale di trasmissione della cultura – più che qualsiasi altro commercio sembra conferire, si prodigano per cercare di farne parte, spesso riuscendoci «letteralmente a caro prezzo»¹¹⁰¹. Anche in questo caso, è il principio selettivo a essere a rischio, sebbene a causa di dinamiche opposte rispetto a quelle precedenti. Qui non è la massima inclusività a rappresentare un pericolo, ma la provenienza e le risorse dei nuovi entranti. Grazie a questa seconda categoria di rischio, Calasso ci trasporta nella sua visione e soprattutto nella sua presa di coscienza. L'editore-autore è consapevole che l'editoria rappresenti un «ramo degli affari»¹¹⁰² ma l'attrattiva che esercita su un così vasto e plurale insieme di individui lo porta alla conclusione che «è sempre stata una questione di prestigio»¹¹⁰³. Se gli «affari» rappresentano il principio di funzionamento commerciale, il prestigio indica la lotta per il capitale simbolico. Calasso stabilisce così i pilastri fondamentali dell'*homme double*. La natura bifronte dell'editore e del sistema di cui è parte è espressa qui nei suoi criteri fondamentali. Riconoscendoli in modo esplicito, l'editore li legittima, li ammette tra i suoi riferimenti comportamentali e dichiara così la sua appartenenza a un sistema.

La conferma di una simile presa di coscienza è nella definizione di editoria come arte: «un'arte pericolosa perché, per esercitarla, il denaro è un elemento essenziale»¹¹⁰⁴. L'editoria, dunque, è rappresentata come esperienza artistica, ma allo stesso tempo il suo esercizio è fondato su due criteri, differenti e solo apparentemente contrapposti: il commercio e l'estetica. Riconoscere la sua indipendenza significa accettare la coesistenza di entrambi e attribuire loro un ruolo determinante. Per l'editore questo vuol dire ammettere la sua naturale duplicità come segno di indipendenza.

Calasso aggiunge un ulteriore elemento genealogico: «da questo punto di vista si può benissimo sostenere che ben poco è cambiato dai tempi di Gutenberg»¹¹⁰⁵.

Richiamandosi alla fondazione della stampa stabilisce una discendenza che risale a un periodo precedente alla nascita dell'editoria moderna. Ma l'operazione di ricostruzione qui è precisa: consiste nel voler restituire il grado di autorevolezza dell'arte editoriale a un'origine atavica, consacrata dal tempo e dal riconoscimento universale, stabilendo una legittimità della funzione che avrà nei riferimenti ancestrali i pilastri dell'agire pratico dell'editore.

A dimostrazione di una ricerca della propria indipendenza si colloca anche il rifiuto di una catalogazione unica e definita dei processi di funzionamento della sua funzione.

Una simile impostazione si esplicita nei principi caratterizzanti i libri *Adelphi* e nella difesa di una competenza accessibile al solo Calasso. È Mariarosa Bricchi a suscitare il suo intervento che appare ancora più importante se consideriamo che l'articolo della studiosa è una recensione all'*Impronta dell'editore* e che la risposta dell'autore è arrivata poco dopo, in un'intervista apparsa su «Ecdotica».

¹⁰⁹⁹ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 133.

¹¹⁰⁰ Ivi, p. 80.

¹¹⁰¹ Ibidem.

¹¹⁰² Ibidem.

¹¹⁰³ Ibidem.

¹¹⁰⁴ Ibidem.

¹¹⁰⁵ Ibidem.

Bricchi pone immediatamente in evidenza due principi cardine della ricostruzione della storia di Adelphi da parte di Calasso: «l'invocazione dell'ineffabilità e la descrizione di ciò che non è»¹¹⁰⁶. La critica, nell'analisi, risiede nell'impossibilità di cogliere all'interno del libro recensito la realtà dell'editore e il suo ruolo sociale, dal momento che non si riscontrano precisi riferimenti a una strategia unica e riconoscibile della casa editrice nella sua attività di selezione e proposta dei titoli. Un programma editoriale che si rivela assente dal momento che «inafferrabile, prima di tutto, appare la ratio delle scelte che hanno plasmato Adelphi»¹¹⁰⁷. Bricchi chiarisce, inoltre, il suo punto di vista, osservando come all'interno del libro non ci siano linee indicative sull'attività editoriale: abbondano, infatti, affermazioni che invocano un paradosso secondo cui si potrebbe vedere la storia di Adelphi come «storia dell'irraccontabile»:

costellano le pagine, fitte al limite della provocazione, dichiarazioni come «per ragioni non facilmente decifrabili»; «Non era chiarissimo» (cosa teneva insieme i libri); «Non avrei saputo dire perché» (una certa immagine di copertina era adatta a un certo libro). Affermazioni in linea con la difesa, in apertura di libro, del principio di irrazionalità, che diventa così il timone di un percorso che si presenta, per paradosso, come storia dell'irraccontabile¹¹⁰⁸.

L'«irraccontabilità» delle scelte adelphiane riaffiora anche nella difficoltà di conciliare strategie apparentemente contraddittorie che popolano il catalogo.

Una delle contraddizioni più grandi che ha riguardato l'analisi dell'attività di Adelphi è senz'altro la compresenza di imprese filologiche di grande valore, una su tutte Nietzsche, o anche le edizioni di Gadda e Manganelli, e «libri liberi, entro certi limiti, da mediazioni interpretative e persino da inquadramenti storici»¹¹⁰⁹. Una duplicità ben riconoscibile nel catalogo tanto da doversi chiedere se non si tratti di una contraddizione o persino di una suddivisione interna delle responsabilità editoriali. A questa domanda Bricchi non trova risposta nel libro di Calasso: i principi di scelta sono taciuti e avvolti in un'aura di «non-detto» che tiene viva la curiosità per un mestiere ancora circondato da un fascinioso prestigio.

La critica si conclude sull'idea che la sfuggevolezza delle iniziative di Adelphi e l'impossibilità di raccontarle sembrano esclusivamente altri modi di chiamare «l'impronta dell'editore, la zampata di chi per primo legge, riconosce, sceglie, rifiuta, interpreta un libro»¹¹¹⁰.

Le osservazioni sono, certo, il risultato di una lettura attenta che permette di cogliere alcuni percorsi sotterranei e alcuni rimandi ben precisi, ma che resta esterna, secondo la prospettiva di Calasso, alla coscienza editoriale, non accetta i principi di fondo di quest'ultima, che solo un editore può riconoscere e affidare alla sua memoria.

Il presidente di Adelphi risponde sulle pagine di «Ecdotica», indicando la sua piena dedizione alla «forma» editoriale, ovvero a quell'idea di indipendenza che lui, come gli altri editori, ha bisogno di difendere e ridefinire costantemente. Interrogato da Paola Italia, Calasso interviene a chiarire il dubbio che sembra interessare diversi studiosi. La sua risposta è l'espressione di un senso di consapevolezza pieno della propria funzione:

Io vorrei assicurare Mariarosa Bricchi, e forse inquietarla ancora di più: così è non perché non abbiamo il senso delle contraddizioni o perché siamo particolarmente eccentrici, così è perché riteniamo che così sia giusto fare, perché quel certo libro esige di essere pubblicato in

¹¹⁰⁶ M. Bricchi, *Adelphi, o l'editore ineffabile*, apparso in «Alias – il manifesto» ora in «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/?p=10232> (consultato il 27/10/2021).

¹¹⁰⁷ Ibidem.

¹¹⁰⁸ Ibidem.

¹¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹¹⁰ Ibidem.

quel modo. Il compito dell'editore è, ridotto all'osso, fare tutto quello che può aiutare la comprensione di un libro¹¹¹¹.

L'autore fiorentino si colloca all'interno di un immaginario collettivo che si fonda su riferimenti mentali, intellettuali e culturali che popolano la concezione della funzione e della figura dell'editore moderno fin dalla sua nascita. Il principio a cui si appella è tutto interno e riecheggia l'idea che i soli criteri ammissibili per la comprensione delle sue scelte siano quelli definiti nel testo.

Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, l'Editore ha potuto appellarsi alla sua autorità riconosciuta come unico elemento legittimante le proprie decisioni.

Le intenzioni con cui si presentava per la prima volta al pubblico Gaspero Barbera; i metodi di Arnoldo Mondadori, chiamati anch'essi "editoriali", e che «in *qualunque regime*, sono i soli che possano dare la sicurezza di vittoria»¹¹¹²; le ragioni che guidano sempre fin dalla sua nascita la casa editrice Einaudi¹¹¹³; questi, tra gli altri, non possono che essere intenzioni, metodi e ragioni "editoriali", che si riconoscono in uno spazio condiviso, compreso e accettato. Sono attributi mitici di figure sacerdotali: oggetti che raffigurano i dogmi di un rituale. Uno spazio a cui si può accedere riconoscendo i suoi confini e i suoi principi.

È questo spazio l'immaginario a cui Calasso si appella quando deve difendere la responsabilità della propria funzione. Non è mancanza di senso della contraddizione, ma al contrario è la comprensione profonda di come il modo di pubblicare un libro possa concorrere all'affermazione di una casa editrice.

Il «compito dell'editore» si sovrappone ai metodi, alle intenzioni e alle ragioni "editoriali", la condensazione delle molteplici istanze della memoria collettiva avviene per riattivazione di quei riferimenti da parte di un'esperienza individuale. L'"archivio" dell'immaginario a cui si rivolge rende comprensibile la modalità di funzionamento delle sue scelte e della creatività della sua memoria soggettiva. Per comprendere le ragioni dietro la scelta di Calasso di narrare il proprio passato di individuo ed editore, bisogna accettare il quadro stabilito all'interno del testo. Occorre, dunque, sovrapporsi alla sua visione dell'"arte dell'editoria", riconoscere i principi che ne sanciscono l'esistenza e l'autonomia, accettarli e farli propri, per quanto si riesca a individuarne il significato solo all'interno del perimetro che lui stesso ha tracciato. Questa arte, che si esplicita nella "forma", diventa l'atto di fondazione dell'identità editoriale.

Il punto di partenza è sempre distintivo. Il testo instaura una dicotomia tra l'"editore" e altri protagonisti del mercato:

Oggi, progetti del genere [quello della Insel Verlag e di Diederichs] non andrebbero in porto. [...] forse perché – obietterebbero subito alcuni – quei progetti verrebbero subito bloccati da occhiuti manager editoriali? Certo, un secolo fa gli editori di cui ho parlato non avevano manager ma contabili. E questo probabilmente li rendeva più agili e più inclini all'azzardo. Ma c'è qualcosa di più. Nel corso degli ultimi cento anni, è cambiata la fisionomia stessa dell'editore, almeno se così definiamo colui il quale conosce i libri che pubblica e decide la forma che devono avere. Se si accetta questa definizione, a molti pochi oggi si potrà attribuire la qualifica di editore. Probabilmente le dita di due mani basterebbero a contarli. Numerosi, sempre più numerosi invece gli *editors*, se *editor* è colui che scopre, segue, alleva e lancia un certo numero di libri all'interno del catalogo di una casa editrice. A ogni *editor* si collega una lista di autori e libri come suoi. Non però la forma stessa, il programma, il catalogo della casa editrice per cui opera. Ma se una casa editrice non è concepita come forma, come una composizione autosufficiente e retta da una alta compatibilità fisiologica fra tutte le sue parti,

¹¹¹¹ Ibidem.

¹¹¹² Lettera di Arnoldo Mondadori ad Alberto Mondadori, 28 febbraio 1944, consultato in Mondadori, Alberto, *Lettere di una vita. 1922 - 1975*, a cura di Giancarlo Ferretti, Mondadori, Milano, 1996.

¹¹¹³ L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1999.

è molto facile che diventi un aggregato occasionale, incapace di spigionare quell'elemento magico che persino gli esperti di marketing ritengono essenziale per avere un qualche successo sul mercato: la forza del marchio¹¹¹⁴.

La visione complessiva dell'intera filiera del libro che ha permesso all'editore, al momento della sua nascita in senso moderno di distinguersi da tipografi e librai, ritorna qui come principio che stabilisce chi è un editore e chi non lo è. Il punto di vista è il confine che distingue gli "editori" dagli *editor* e dai manager. La distinzione rispetto ad altre due figure del mercato editoriale è necessaria all'auto-legittimazione. Si crea così una dicotomia tra l'agire pratico di funzioni diverse. Mentre il manager ricorre al calcolo, l'editore si affida all'attributo mitico dell'istinto e mostra un'inclinazione all'«azzardo». Mentre all'editor si collega una «lista di autori e libri», all'editore si riconosce una visione superiore che crea compatibilità tra tutte le parti e sprigiona un «elemento magico». Nel divario tra calcolo e azzardo si insinua l'idea di "arte" dell'editoria. Nel solco tra lista e compatibilità magica tra tutte le parti della filiera si inserisce il concetto di coscienza editoriale.

3.d.1.1. *L'editoria assoluta: da Aldo Manuzio a Kurt Wolff*

Il legame individuato da Calasso all'interno della memoria collettiva dell'"essere editore" non è tuttavia né scontato né affrontabile con una definizione. È invece un percorso che l'autore-editore instaura dialogicamente con il lettore. Quest'ultimo è chiamato a cogliere i riferimenti, a percepirne il senso e ad appropriarsene a sua volta nell'esperienza estetica della lettura¹¹¹⁵.

Attraverso questa consapevolezza, l'opera ricostruisce la cornice interpretativa della funzione editoriale. Calasso si differenzia da altri editori-autori: si distingue da Bompiani che riporta alla memoria, prima di tutti, Pomba e Le Monnier, ma anche da Einaudi e Cassini che fanno riferimento, tra gli altri, a Piero Gobetti, allo stesso Bompiani o a editori stranieri come Sylvia Beach.

Il punto di riferimento "atavico" di Calasso è, invece, Aldo Manuzio. Ci proietta in un orizzonte molto più remoto rispetto alla nascita e fondazione della figura dell'editore, in un'era storica in cui la parola editore, nella sua accezione di imprenditore che stampa a proprie spese l'opera di un autore, non era neanche diffusa. L'origine primigenia della funzione è riscoperta addirittura in un'altra professione: quella dello stampatore. Bisognerebbe capire quale processo pone in atto Calasso attraverso questo rinvio a un immaginario precedente alla nascita convenzionale dell'editoria moderna. L'intellettuale fiorentino riconosce al mercato editoriale una storia secolare: «passiamo con lo sguardo su cinque secoli»¹¹¹⁶. È forse il solo a sostenere questa posizione che dialoga con la sua concezione della letteratura come arte autosufficiente e unico percorso di accesso alla conoscenza del mondo. Osserva, inoltre, che esistono giudizi e studi sulla grandezza di pittori e scrittori, ma non per gli editori:

in base a quali criteri si può giudicare della grandezza di un editore? Su questo punto, come era solito dire un mio amico spagnolo, non c'è bibliografia. Si possono leggere studi molto dotti e minuziosi sull'attività di certi editori, ma molto di rado ci si imbatte in un giudizio sulla loro grandezza¹¹¹⁷.

Il primo riferimento all'immaginario avviene quindi in un duplice confronto: da un lato, se l'editoria è considerata un'arte, occorre domandarsi perché in cinque secoli di storia non si è verificata una piena legittimazione che permetterebbe di distinguere i suoi tratti fondamentali, chi la pratica e

¹¹¹⁴ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., pp. 154-155.

¹¹¹⁵ H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, trad. it. di B. Argenton, voll. 2, Il Mulino, Bologna, 1988.

¹¹¹⁶ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 80.

¹¹¹⁷ *Ibidem*.

come la pratica; dall'altro, perché si è creata la voragine bibliografica tra l'arte editoriale e le altre arti, come la pittura e la letteratura.

In questo sembra risiedere l'ampiezza concettuale del richiamo ad Aldo Manuzio. L'autore-editore crea un parallelismo tra il processo di legittimazione del libro stampato che, con il favore del tempo, ha raggiunto un alto grado di sacralizzazione e un atto di legittimazione di chi lo stampa che, nonostante abbia conosciuto a sua volta una certa longevità, non ha raggiunto lo stesso livello di riconoscimento dell'oggetto-libro.

Appare qui il senso dell'origine:

Di che mai sarà fatta, allora, la grandezza di un editore? Cercherò di rispondere alla domanda con qualche esempio. Il primo, e forse il più eloquente, ci riporta alle origini dell'editoria. Con la stampa è accaduto un fenomeno che si sarebbe ripetuto più tardi con la nascita della fotografia. Sembra che a queste invenzioni siamo stati iniziati da maestri che hanno immediatamente raggiunto una inarrivabile eccellenza. Se si vuole capire l'essenziale della fotografia, basta studiare l'opera di Nadar. Se si vuole capire che cosa può essere una grande casa editrice, basta dare un'occhiata ai libri stampati da Aldo Manuzio¹¹¹⁸.

Se la maggior parte degli editori riconduce, nelle proprie memorie, l'atto fondativo della professione a un momento storico preciso che combacia con la modernità, Calasso avverte l'esigenza di una più profonda idea dell'editoria che anticipa le svolte storiche, rifiuta la storicità come orizzonte di senso e preferisce, invece, reclamare l'essenza dell'editoria come precedente alla Società.

Sta fondando qui la sua editoria assoluta: il richiamo all'origine divina¹¹¹⁹ e alla sfera del sacro della letteratura combacia con l'idea che essa sia antecedente a ogni forma di declinazione storico-sociale-naturale. Se l'editoria in quanto arte, quindi, si colloca prima del momento universalmente e criticamente condiviso della sua nascita ed è ricondotta a un'invenzione epocale, allora essa è anteriore alle sue interpretazioni sociali.

In un gioco di sovrapposizioni Calasso inventa la "forma" dell'editoria come aveva plasmato la "forma" della letteratura. Lo stile, che è la qualità congenita dell'opera, privata delle sovrastrutture critiche o sociali – ovvero dell'idea che il valore di un testo sia sempre relativo –, è anche lo stile dell'editoria, quel sostrato di eccellenza che si riscopre nel catalogo, inteso come opera artistica, depurata delle impalcature, anch'esse sociali, delle analisi quantitative insite nell'idea di calcolo, che la nascita e lo sviluppo storico implicano. L'editoria è restituita così alla sua absolutezza di esperienza estetica interpretante il mondo alla stregua di tutte le altre arti.

A questo referente stilistico si rivolge la linea genealogica che Calasso sta tracciando. Definirne i tratti è un'esigenza sostanziale e strutturale. Manuzio viene integrato nel racconto come elemento principale di una posizione. Se l'idea di "forma" rappresenta l'autonomia generale dell'editoria, per rintracciare al suo interno la distinzione, per individuare «come si stabilisce la grandezza di un editore»¹¹²⁰ è ai connotati fondativi di questa arte che bisogna risalire.

In un atteggiamento antistoricistico, l'autore-editore imposta la propria ricostruzione. Non è nelle storie dell'editoria, «che nei casi migliori offrono solo utili dati e informazioni sui vari contesti»¹¹²¹, che si può ritrovare il fondamento di un giudizio sulla qualità dell'editore, ma è all'interno del suo dominio che si può riscontrare l'unico appoggio a un'analisi reale. Le storie dell'editoria sono sguardi esterni su un mondo che, nel caso degli editori-autori, avverte l'esigenza di autodeterminarsi, di autodefinirsi.

¹¹¹⁸ Ivi, p. 81.

¹¹¹⁹ Id., *La letteratura e gli dei*, Adelphi, Milano, 2001.

¹¹²⁰ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 101.

¹¹²¹ Ibidem.

È in questo passaggio che, infine, Calasso, appoggiandosi nuovamente a Manuzio, tratteggia una definizione riconoscibile della “forma” dell’editoria, una «Forma in ogni direzione»¹¹²². Si riferisce a una facoltà quasi innata di scelta, selezione e disposizione dei titoli pubblicati.

Questi gesti costituiscono un sostrato imprescindibile e ricorrente. Il primo tratto dell’essere editore è la capacità e il diritto di scegliere i titoli. Una prerogativa che la comunicazione massificata e interconnessa può sottrargli: se autore e fruitore di contenuti possono sovrapporsi, l’utilità di un filtro scompare. Se però il filtro è garanzia di qualità, come sostiene Calasso, l’azione selettiva dell’editore è in grado di attribuire un valore agli oggetti: valore che non hanno al contrario i prodotti testuali che nascono al di fuori di una casa editrice.

Stabilita la “selezione” come disegno perimetrale della “forma” dell’editoria, Calasso entra ancora di più nel merito della propria funzione e passa a indagare un altro elemento che Manuzio gli restituisce per la figura dell’editore: «le pagine di apertura che Aldo stesso scriveva sono i nobili antenati non solo di tutte le moderne introduzioni e postfazioni, ma anche dei risvolti e delle presentazioni editoriali, sino alle pubblicità»¹¹²³.

L’autore-editore ha fatto dei risvolti, delle modalità di presentazione dei libri, del modo di relazionarsi a distanza con il lettore uno dei cardini della propria strategia non solo editoriale ma anche di scrittura. La responsabilità che ha attribuito al risvolto nel dialogo con il lettore, «il quale è sempre innanzitutto uno sconosciuto»¹¹²⁴, è stata centrale non solo nel definire la propria concezione della letteratura, ma anche per offrire di volta in volta il senso della “scelta”, il principio che ha spinto l’editore a pubblicare un testo specifico, offrendolo al pubblico come un libro definito.

Il risvolto diventa per Calasso il primo anello di congiunzione tra tre elementi e lungo due direttrici differenti.

In primo luogo, l’incontro tra figure fisiche e giuridiche, l’autore, l’editore e il lettore. Il primo, partecipante o meno alla stesura del breve testo, lontano o prossimo geograficamente e cronologicamente, offre in ogni caso una sua presentazione. Il secondo imprime sul libro un marchio e un’interpretazione, che è anche una rappresentazione di sé. Il lettore, infine, si rapporta ai primi due elementi, compiendo il destino del libro attraverso la decisione dell’acquisto.

Il secondo aspetto è, invece, quello degli oggetti che il risvolto incontra e attraversa: il testo, il libro e il denaro. Il testo perché, come per l’autore, viene introdotto a un orizzonte fisico ma anche mentale inevitabilmente diverso rispetto a quello in cui era stato concepito. Il risvolto partecipa al passaggio nel nuovo orizzonte attraverso una prospettiva, per quanto non invadente e non rigida, che può assumere una pluralità di significati in virtù della sua funzione, suggerire, dirigere, spiegare o anche, e forse soprattutto, attrarre. Attraverso l’ultima funzione si entra in rapporto al terzo oggetto con cui interagisce il risvolto: il prezzo, «l’unica forma» con cui «l’editore accompagna ogni singolo libro»¹¹²⁵. L’editore reagisce alla sua essenza imprenditoriale, accettandola e servendosene come parte integrante della propria funzione. Il risvolto ne esplicita un tratto che contribuisce a definire il sostrato della coscienza: Calasso riconosce l’importanza di quel luogo, ad un tempo, immobile e variabile nella ricostruzione della propria identità come individuo-autore-editore.

Il risvolto ci introduce a un altro aspetto che il riferimento a Manuzio può rappresentare: «la forma tipografica del libro e [...] le sue caratteristiche di oggetto» dal momento che «qui è ben noto che Aldo fu maestro inarrivato»¹¹²⁶. Il libro come oggetto permette l’ingresso nella dimensione estetica e nel ruolo che il gusto ha al suo interno, nonché l’accesso immediato e dirompente all’universo della riproducibilità tecnica¹¹²⁷. Ad attirare l’attenzione dell’autore-editore è il primo libro pubblicato da

¹¹²² Ibidem.

¹¹²³ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 102.

¹¹²⁴ Risvolto a Id., *Cento lettere a uno sconosciuto*, cit.

¹¹²⁵ Ibidem.

¹¹²⁶ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 102.

¹¹²⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino, 2014.

Manuzio: *Hypnerotomachia Poliphili*. Un libro che subito si distingue per una caratteristica ben precisa: il riconoscimento quasi universale della sua bellezza, «secondo la stragrande maggioranza degli appassionati di libri, questo è *il più bel libro* mai stampato. Il che può essere verificato da ciascuno di voi, se mai vi capitasse in mano una copia di quella edizione o anche un buon facsimile»¹¹²⁸.

Ma questo prestigio universale è spiegato da Calasso con il carico consacrate dell'ovvietà che gli abbiamo già visto utilizzare per la facoltà della letteratura di interpretare il mondo: «Quel libro era ovviamente un colpo di genio, unico e irripetibile»¹¹²⁹. Ricorrendo allo stesso procedimento mentale che aveva portato *La letteratura come menzogna* di Manganelli ad essere investita della «forza silenziosa dell'evidenza», riconosciamo l'effetto sorpresa del libro di Manuzio al momento della sua comparsa:

Era quello che oggi si chiamerebbe un «primo romanzo». Oltretutto di autore sconosciuto (e ancora oggi enigmatico), scritto in una sorta di lingua immaginaria, una specie di Finnegans Wake composto soltanto di miscugli e ibridazioni fra italiano, latino e greco (mentre l'ebraico e l'arabo comparivano nelle xilografie)¹¹³⁰.

A questo elemento che rientra nella sfera della selezione se ne affianca uno ancora più azzardato: «era un volume in-folio, illustrato da magnifiche incisioni che costituivano una perfetta controparte visiva del testo»¹¹³¹.

Nel primo periodo dell'industria della carta stampata un'operazione di questo tipo manifesta, secondo Calasso, tutto il rischio dell'azzardo e la forza dell'inattualità. È il principio del sovvertimento delle aspettative che porta a un modo nuovo di fare i libri, di diffondere la parola scritta e la cultura. L'oggetto-libro di Manuzio nasce come scandalo e solo a lui può rivolgersi un editore che ugualmente ha fatto della presentazione fisica dei propri volumi un tratto di originalità. Una simile azione porterà all'affermazione del libro-Adelphi come un feticcio ben riconoscibile dai lettori, così come *Hypnerotomachia Poliphili* sarebbe stato il tesoro apportato da Manuzio ai bibliofili nei «secoli a venire». La sovrapposizione è segno di una rivalutazione della materialità del libro in relazione allo stato dell'editoria nel momento in cui Calasso scrive.

Con la diffusione di nuovi supporti per la lettura, ma ancora di più con il sostanziale procedimento di separazione tra la scrittura e il suo mezzo di fruizione classico, si pone una riflessione sulla giusta modalità di presentazione di un testo, avvertito come uno dei principali tratti che definiscono la figura dell'editore. Sul libro, concepito nella sua realtà di volume, il marchio dell'editore è segnato da una serie di caratteristiche che sono visibili e tangibili, che si sovrappongono al testo conferendogli un valore preciso, ad un tempo, simbolico e commerciale.

La smaterializzazione di questa componente valoriale determina necessariamente una svalutazione del ruolo editoriale nel processo di creazione dell'opera. Viene meno in pratica una delle prerogative dell'editore¹¹³². Le implicazioni di una simile svolta, che conduce alla perdita di un carattere essenziale del libro, inteso non come semplice organizzazione testuale, ma nella sua dimensione di elemento fisico e concettuale, non possono lasciare indifferente chi pone la realizzazione di quell'oggetto al centro della propria esistenza. Le figure coinvolte nella filiera libraria si rappresenteranno in modo diverso a una simile separazione del contenuto dal supporto¹¹³³. La legittimazione della fisicità di un volume diventa mezzo necessario alla sopravvivenza di chi vede il pericolo di una scomparsa o marginalizzazione della propria utilità sociale. Risalire all'invenzione della stampa e alla capacità di Manuzio di realizzare oggetti diversi, ma riconoscibili prima e anche

¹¹²⁸ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit, p. 102.

¹¹²⁹ Ibidem.

¹¹³⁰ Ibidem.

¹¹³¹ Ibidem.

¹¹³² G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

¹¹³³ P. Dubini, *Voltare pagina. Le trasformazioni del libro e dell'editoria*, Pearson, Milano, 2013.

di più del testo, significa rifondare e rivalorizzare il ruolo di una figura che potrebbe essere privata di una delle prerogative che fondano l'autonomia del suo raggio d'azione. Riuscire a dimostrare che il libro nella sua composizione fisica ha un'importanza che percorre l'intera storia e che a partire da un certo momento, tramite un'invenzione epocale, alcune figure siano state deputate a conservare e a rinnovare questa sua caratteristica, corrisponde a conferire nuovamente l'autorità a chi nel presente si occupa di quell'aspetto materiale, in altre parole, all'editore.

Calasso effettua un ultimo passaggio per chiarire la parabola che lo collega a Manuzio: «un libro come la *Hypnerotomachia Poliphili* [...] non avrebbe mai avuto uguali, ed è quasi l'archetipo del libro unico»¹¹³⁴. Il «libro unico», presentato come il filo conduttore di quel mondo possibile che è Adelphi, può reclamare un glorioso antenato come il «più bel libro mai stampato». L'immagine che dà di sé l'editore è, dunque, un'immagine archetipica, che appartiene a un modo di fare editoria che fa dell'eccellenza formale e del rigore i propri cardini «che per la prima volta si manifestarono in Aldo»¹¹³⁵.

Attraverso una pluralità di connessioni extratestuali, radicate nell'immaginario che si è venuto formando intorno al marchio, tenendo presente lo stato del campo editoriale al momento della scrittura e le esigenze di una mutata condizione dell'industria libraria, l'insieme di paragoni con quell'origine mitica della professionalità tratteggia la posizione dell'editore fiorentino. Quest'ultima difende, da un lato, la sua funzione sociale e, dall'altro, il progetto specifico della sua casa editrice. In primo luogo, l'editore-autore rivendica il suo ruolo nella *mise en livre*¹¹³⁶ di un testo e, subito dopo, mostra la specificità di quell'intenso lavoro.

Calasso, tuttavia, inserisce nella definizione del suo concetto di “forma” anche l'altra essenza dell'oggetto libro, la sua seconda manifestazione, tra le più discusse per l'ampia diffusione che ha avuto in termini di pubblico e di critica: i tascabili nella loro molteplice varietà.

L'editore non può certo essere insensibile agli studi sulle collane tascabili che hanno determinato in modo indelebile il mercato editoriale italiano nel secondo Novecento. Dalla “BUR” agli “Oscar”, fino ai “Tascabili Einaudi” e ovviamente alla “Piccola Biblioteca Adelphi”, nei tascabili si riflette un modo diverso di interpretare la lettura, ma anche un'attitudine e un atteggiamento differente dell'editoria.

L'invenzione del formato tascabile è di nuovo restituita a un'origine ancestrale risalente a Manuzio. I *parva forma* dello stampatore veneziano sono assimilati a moderni *paperback*. A questa seconda declinazione dell'essere editore si attribuisce una duplice conseguenza: la prima è il mutamento radicale dell'«atto stesso di leggere»¹¹³⁷, l'altra è l'inclusione nell'orizzonte dell'oggetto-libro delle sue potenzialità di vendita, la silenziosa accoglienza di «un libro del tutto diverso, come il Sofocle, che invece sarebbe stato copiato milioni e milioni di volte ovunque, fino a oggi»¹¹³⁸. Bisogna ancora porsi nel punto di origine dello sguardo, all'altezza del momento della scrittura, quando Adelphi ha ormai raggiunto un grado di riconoscimento non solo simbolico ma anche economico, quantificabile nella crescita della casa. La conversione di capitale da simbolico a economico modifica la percezione che ha di sé l'autore-editore.

L'economia del prestigio¹¹³⁹ descrive quel passaggio dall'inattualità scandalosa alla forza dell'ovvietà che Calasso non smette mai di attribuire alla sua casa editrice. L'accento sulle vendite

¹¹³⁴ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 84.

¹¹³⁵ Ivi, p. 103.

¹¹³⁶ R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, Paris, 1996.

¹¹³⁷ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 83.

¹¹³⁸ Ibidem.

¹¹³⁹ J. English, *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.

ritorna come punto cruciale a conferma della propria connotazione di editore, impegnato, sì, nel produrre «la croyance dans la valeur de l'œuvre»¹¹⁴⁰, ma anche nel creare «la valeur marchande»¹¹⁴¹.

Il principio organizzativo della materia è sempre quello genealogico. L'autore-editore riscopre la propria essenza e i confini del suo spazio di azione. Qui la distinzione temporale sembra collocarsi in un luogo concettuale. Il salto che si compie è tra l'Ottocento e il Novecento. All'inizio di quest'ultimo si trova una vicenda affascinante che rappresenta una novità assoluta, la casa editrice diventa «luogo di alta singolarità che avrebbe accolto opere reciprocamente congeniali, anche se a prima vista divergenti o addirittura opposte, e le avrebbe rese pubbliche perseguendo un certo stile precisamente delineato e ben distinto da ogni altro»¹¹⁴².

Viene da chiedersi perché non è presente nel diciannovesimo secolo questo «luogo di alta singolarità», che invece distingue l'inizio del Novecento. Calasso delinea una dicotomia tra l'editoria ottocentesca e il mercato del libro al principio del secolo successivo. Il diciannovesimo secolo si presenta come un monolite, dallo sfondo confuso e compatto, dove nessun aspetto individuale si staglia e si distingue. Il presidente di Adelphi è sensibile alla contrapposizione tra un tutto unico e un particolare isolato. Quest'ultimo riemerge, infatti, all'inizio del Novecento, attraverso il richiamo a esperienze specifiche, individuali, indicate per nome e riconosciute dall'autore-editore. La differenziazione segna, quindi, una diversa rappresentazione di due modi di interpretare la storia dell'editoria.

Verso la fine dell'Ottocento si è venuta creando la nuova figura dell'editore e un modo differente di percepirla a cui hanno contribuito una serie di fattori tipici della modernità. La fine del diciannovesimo secolo ha rappresentato anche il momento di polarizzazione tra due forme di produzione letteraria: quella su larga scala e quella su scala ridotta.

Una polarizzazione del campo che si evidenzia tra politiche editoriali in grado di influenzare sempre di più non solo il mercato, ma anche le modalità espressive di artisti e scrittori¹¹⁴³. Costretti ad affidarci a macro-categorie per una maggiore chiarezza e per descrivere un cambiamento di grande portata che coinvolge l'intera società, si possono osservare alcuni fenomeni che determinano la percezione della storia editoriale del diciannovesimo secolo: l'aumento esponenziale dei romanzi¹¹⁴⁴, la crescita delle collane popolari e della stampa quotidiana, una concentrazione progressiva delle pubblicazioni nei cataloghi di singole case editrici, la formazione di un nuovo pubblico a livello europeo¹¹⁴⁵. Rappresentare complessivamente un periodo di passaggio così importante, in cui la molteplicità e la varietà di fenomeni denotano movimenti contrastanti, corrisponde alla scelta di individuare un elemento predominante nelle sue manifestazioni più evidenti e più vaste. In questo senso, è la crescita del polo commerciale e delle sue categorie di funzionamento, che si affermano sul finire del diciannovesimo secolo, ad essere rappresentative, metonimicamente e idealmente, dell'intero momento storico. A quell'insieme magmatico di esperienze che si rappresenta in un atteggiamento volto a un successo di vendite, fanno invece fronte le singolarità che a livello discorsivo l'editore-autore fa emergere all'inizio del Novecento.

¹¹⁴⁰ G. Sapiro, *La sociologie de la littérature*, cit., p. 40.

¹¹⁴¹ P. Boudieu, *La production de la croyance*, cit.

¹¹⁴² R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 139.

¹¹⁴³ C. Charle, *Le champ de la production littéraire*, dans R. Chartier, H.-J. Martin (ed.), *Histoire de l'édition française*, Tome III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Fayard, Paris, 1990, pp. 137-166; V. Perozzo, *Scrivere per vivere. Romanzi e Romanzieri nell'Italia di fine Ottocento*, Unicopli, Milano, 2020.

¹¹⁴⁴ Per i dati quantitativi in relazione alla Francia e all'Italia cfr. C. Charle, *Le champ de la production littéraire*, cit.; Id., *La cultura senza regole*, cit., pp. 81-87; V. Perozzo, *Scrivere per vivere*, cit.; G. Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit.; A. Cadioli – G. Vignini, *Storia dell'editoria in Italia*, cit.

¹¹⁴⁵ Cfr. C. Charle, *La cultura senza regole*, cit., pp. 75-81.

Non c'è più il tutto e dunque un'attenzione esclusiva sul macro-processo e sulle sue conseguenze, ma ci sono le singole parti. Ad esse sono attribuiti i caratteri mitici di una genealogia editoriale che va a conformare la memoria di Calasso-editore. Le prime due esperienze a stagliarsi dallo sfondo sono «Die Insel» e «La Nouvelle Revue Française». I legami con la prima sono sostanziali ed escono dal testo per affondare le proprie radici nel percorso adelphiano e nella costellazione di intellettuali che lo hanno popolato. La rivista tedesca aveva pubblicato opere di autori mitteleuropei come Hugo von Hoffmannsthal, Reiner Maria Rilke e Robert Walser che Calasso riconoscerà sempre al centro del proprio progetto. La casa editrice Insel sarà inoltre di ispirazione a una serie di proposte di Bazlen a Einaudi. Affascinato dalla Insel-Bücherai, il triestino presenterà alla casa editrice torinese il progetto di una collana, poi rifiutata, con una serie di libri che in larga parte verrà accolta nel catalogo Adelphi¹¹⁴⁶. L'influenza il futuro ispiratore adelphiano, il suo legame con la Mitteleuropa e l'importanza che la componente materiale del libro assume per Calasso nel tratteggiare il disegno della propria identità editoriale affidano al richiamo alla Insel Verlag un carattere distintivo: una rivista come «Die Insel» all'inizio del Novecento si sovrappone a un progetto fondato sugli stessi principi di una casa editrice che nasce in Italia all'inizio degli anni Sessanta. È ancora un procedimento di condensazione che Calasso compie per restituire un'immagine della sua Adelphi, fondata sul coraggio dell'inattualità e sull'idea di ricerca come opposizione al principio dominante.

Ma alla singolarità della Insel Verlag se ne affianca un'altra ugualmente funzionale alla creazione di un quadro di riferimento, in cui l'oggettualità del libro si colloca lungo la linea tracciata a partire da Manuzio. È Kurt Wolff la figura di cui Calasso si serve per creare il passaggio dal Rinascimento italiano all'editoria moderna. L'autore collega la volontà dell'editore tedesco di pubblicare «nuovi scrittori di alta qualità letteraria» all'invenzione di una «collana di libri brevi, dal formato inconsueto, chiamata “Der Jüngste Tag”, “Il giorno del giudizio”»¹¹⁴⁷.

Sul formato dei libri della collana Calasso si sofferma affidandosi al senso dell'ovvietà insito nel racconto, e osserva come un autore in particolare, comparso in quella serie «di libri di colore nero, snelli e austeri, con le etichette incollate sopra, come su quaderni di scuola»¹¹⁴⁸, abbia trovato lì la sua collocazione più logica: Franz Kafka. Autore centrale nel progetto calassiano-adelphiano, Kafka diventa il punto di congiunzione di una facoltà di scelta e di una capacità realizzativa che appartengono esclusivamente all'editore. A Kafka Kurt Wolff avrebbe affiancato altri autori, presentati sotto le stesse sembianze snelle e austere dello scrittore boemo:

Nel 1918, anno piuttosto turbolento per l'editoria, Kurt Wolff raccolse in un almanacco, che aveva per titolo *Vom Jüngste Tag*, testi di alcuni giovani autori. Ecco qui l'almanacco ed ecco alcuni degli autori: Franz Blei, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler, Carl Sternheim, Georg Trakl, Robert Walser. Sono i nomi dei giovani scrittori che, in quell'anno, si trovarono riuniti sotto il tetto del medesimo giovane editore¹¹⁴⁹.

Sono figure che rappresentano la «lista degli autori essenziali che un giovane oggi deve leggere se vuole sapere qualcosa della letteratura in lingua tedesca nei primi anni del ventesimo secolo»¹¹⁵⁰. In altre parole, Wolff rappresenta l'idea di un'editoria in grado di fondare un nuovo orizzonte letterario, di offrire al pubblico a lui coevo una «vasta parte dell'essenziale» ancora mancante sul mercato.

Wolff è la «légende créatrice antérieure»¹¹⁵¹ portatrice degli «attributs mythiques»¹¹⁵² funzionali alla sacralizzazione della funzione editoriale di Calasso. Lo stesso editore tedesco avrebbe delineato i principi della sua figura, assumendo i tratti dell'archetipo, non più solo figurale, ma anche testuale.

¹¹⁴⁶ V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit.

¹¹⁴⁷ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 85.

¹¹⁴⁸ Ibidem.

¹¹⁴⁹ Ibidem.

¹¹⁵⁰ Ibidem.

¹¹⁵¹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 136.

¹¹⁵² P. Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit., p. 4.

Nei suoi ricordi egli tratterà una linea distintiva tra l'editore che pubblica libri che «die Leute *sollen* [...] lesen [che la gente *dovrebbe* leggere]» e l'editore che pubblica libri che «die Leute *wollen* [...] lesen [che la gente *vuole* leggere]»¹¹⁵³. La seconda categoria, nella rivisitazione wolffiana, non ha alcun valore, mentre la prima si impegna a una proposta che sia «originale» e poeticamente valida, indipendentemente dal fatto che sia di facile o difficile accesso¹¹⁵⁴. La categoria editoriale di Wolff è rappresentazione della “forma” letteraria, insita nell'indipendenza del poeticamente valido, e della “forma” editoriale, espressione in una proposta libera da considerazioni sull'accessibilità del testo. Nel dialogo tra le due figure si condensa l'uso di Wolff-editore-autore nella retro-narrazione del sé di Calasso.

La collana “Der Jüngste Tag” è anche il tramite di collegamento che si instaura tra il momento della scrittura e i suoi referenti nel racconto. Appare evidente come la creazione di una mappa ideale sia centrale nella definizione del quadro interpretativo. Il sistema delle collane diventa un imprescindibile momento di individuazione della funzione editoriale che si connette direttamente all'esaltazione della materialità dell'oggetto-libro. Qui lo sguardo si allarga e si compie il legame tra Insel e Gallimard che già ha individuato tra la rivista omonima della prima casa e «La Nouvelle Revue Française». Entrambi rientrano nei classici moderni dell'editoria percepita come genere letterario¹¹⁵⁵. Gallimard per l'estensione quasi sconfinata dei suoi domini al punto da risuonare anche «nei lembi più remoti dove si spinge la lingua francese»¹¹⁵⁶, grazie alla vastità del suo catalogo, ma grazie, allo stesso tempo, alla varietà della sua proposta ben rappresentata dal raggio di azione che va dalle paludi della «Série Noire [...] agli altopiani della Pléiade»¹¹⁵⁷. La Insel per aver lasciato «le sue proprietà ai più devoti e provati intendenti»¹¹⁵⁸.

Offrendo classici antichi e moderni e ripercorrendo la mitologia dei suoi antecedenti in relazione alla propria, l'editore-autore, da un lato, si fa carico del mestiere del critico, cercando di definire un genere letterario, tracciandone i caratteri, dall'altro, fonda i principi di funzionamento di un sistema. Queste esigenze si intersecano nel momento preciso in cui l'editoria si trova. Oltre alle ingerenze extraeditoriali che prendono il sopravvento, è il dominio che esse sembrano imporre ad apparire centrale nella volontà dell'editore-autore di scrivere di sé. Non è il rifiuto della natura ibrida dell'*homme double*, accettata come fondamento dell'indipendenza, ma l'estraneità al gioco di alcuni protagonisti del mercato che viene respinta: l'incapacità, cioè, di cogliere il sostanziale equilibrio che si determina o che dovrebbe determinarsi tra valore simbolico e valore commerciale e a cui concorre in prima persona l'editore. La sua capacità di contribuire alla qualità di un volume viene messa in pericolo dalla potenza consacrante e dilagante dei grandi numeri, dal flusso incontrastato dei dati e della loro imperiosa efficienza, che, invece, l'editore-autore, nella sua singolarità soggettiva, parziale e impotente, cerca di combattere.

Un tentativo ancora più evidente nelle dicotomie manichee di modelli operativi. Al concetto di collana si oppone il modello di casa editrice «*one shot* vale a dire di libri unicamente accomunati nel loro aspetto dal riconoscibile stile dei singoli *art director*»¹¹⁵⁹. Alla materialità dei libri fa da contrappunto la «marea crescente di tablets, e-books e dvd - per non parlare degli svariati incestuosi connubi fra tutti questi congegni»¹¹⁶⁰. Contro la figura recente e pervasiva del manager editoriale cozza l'immaginario ricostruito di una memoria ineluttabile che comprende figure tanto diverse tra loro, ma accomunate dagli «stessi criteri» come «Kurt Wolff o Samuel Fischer o Ernst Rowohlt o

¹¹⁵³ K. Wolff, *Autoren Bücher Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerung eines Verlegers*, Wagenbach, Berlin, 2004, p. 15.

¹¹⁵⁴ Ibidem.

¹¹⁵⁵ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 87.

¹¹⁵⁶ Ibidem.

¹¹⁵⁷ Ibidem.

¹¹⁵⁸ Ibidem.

¹¹⁵⁹ R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, cit., p. 15.

¹¹⁶⁰ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 84.

Bruno Cassirer e, più tardi e in altri paesi, Leonard e Virginia Woolf o Alferd Knopf o James Laughlin. E infine Giulio Einaudi, Jérôme Lindon, Peter Suhrkamp, Siegfried Unseld»¹¹⁶¹. Chiedendosi «chi è l'Editore, in quella sua peculiare fisionomia che ha cominciato a delinarsi con l'inizio del secolo?»¹¹⁶², Calasso instaura questa precisa contrapposizione: quella tra l'"oggi" e il passato. Egli dà, dunque, una risposta e mostra l'origine della propria identità editoriale: «un intellettuale e un avventuriero, un industriale e un despota, un bluffatore e un uomo invisibile, un visionario e un ragioniere, un artigiano e un politico»¹¹⁶³. Certo l'editore è tutto un insieme eterogeneo di caratteristiche contrastanti che per natura e per necessità contraddistinguono un individuo dall'essenza duplice. Tutto a eccezione, ciononostante, del manager. In questa frattura colloca la sua lotta al «processus d'involution» denunciato da Bourdieu¹¹⁶⁴. L'autonomia dell'editoria è in pericolo perché è il luogo «d'un retour en arrière, d'une régression, de l'œuvre vers le produit, de l'auteur vers l'ingénieur ou le technicien mettant en jeu des ressources techniques qu'ils n'ont pas eux-mêmes inventées»¹¹⁶⁵. Ma è in pericolo non a causa dell'industriale, del despota o del bluffatore, che sempre hanno partecipato al gioco, e certo non dell'intellettuale, dell'avventuriero, del visionario o dell'artigiano, anime ancestrali, magiche e devote a un universo che si vuole riconoscere come espressione artistica, ma è in pericolo per l'organizzazione che il mondo editoriale sta assumendo sotto la spinta delle nuove figure che mettono «moyens extrêmement coûteux au service de fins purement commerciales, c'est-à-dire les organiser, de manière quasi cynique»¹¹⁶⁶. È la perdita del carattere simbolicamente consacrato del bene-libro il rischio reale, e non il riconoscimento del suo lato commerciale, peraltro mai negato. L'opera che regredisce a prodotto è l'espressione specifica di questa disgiunzione dei due tipi di connotati: il valore che si attribuisce qualitativamente al testo attraverso le funzioni autoriali ed editoriali scompare nella qualità sempre quantitativamente calcolabile dell'oggetto, che è ormai una parte esigua di un tentativo di differenziazione delle fonti di fatturato dei grandi gruppi finanziari¹¹⁶⁷. È a questo rischio esplicito che si rivolge Calasso-editore che scrive di sé e che, scrivendo di sé, non può prescindere dall'esperienza della sua casa editrice. La progressiva perdita di centralità del libro lo assimila a qualsiasi altra forma oggettuale, privandolo del sostrato mitico sedimentatosi nel corso dei secoli.

Calasso crea quindi un piano interpretativo che attraversa trasversalmente la storia dell'editoria e che costituisce l'immaginario in cui collocare la coscienza editoriale: rifiuto dell'origine convenzionale alla fine del XIX secolo in favore di un'origine ben più remota risalente all'invenzione della stampa; contrapposizione tra il blocco unico dell'Ottocento e le singolarità del Novecento; una struttura rigida fondata su binomi ben impostati tra chi può essere "editore" e chi no. Senza questa operazione non sarebbe comprensibile la sua immagine adelphiana.

La "forma" viene definendo i suoi lineamenti, i tratti a cui rimandare l'interpretazione della figura dell'editore e ogni sguardo rivolto alla sua funzione sociale.

¹¹⁶¹ Ivi, pp. 139-140.

¹¹⁶² Ivi, p. 121.

¹¹⁶³ Ivi, p. 122.

¹¹⁶⁴ P. Bourdieu, *La culture est en danger*, Id., *Contrefeux 2*, Raison d'agir, Paris, 2001, p. 82.

¹¹⁶⁵ Ivi, p. 89.

¹¹⁶⁶ Ibidem.

¹¹⁶⁷ Per comprendere come l'attività editoriale sia, nel caso di alcuni grandi gruppi, solo una parte della produzione e dell'offerta complessiva di prodotti e servizi, utile a differenziare le fonti di guadagno, si può osservare, a titolo esplicativo e non esaustivo, come il gruppo editoriale Mondadori sia parte del più vasto gruppo Fininvest che opera nei settori della televisione commerciale, della radio e del cinema nonché nello sport, e come il gruppo Feltrinelli operi nel settore dell'audiovisivo, della formazione, della ricerca e della divulgazione. Entrambi i gruppi finanziari e di investimento, prima che editoriali, considerano la filiera del libro solo come una parte degli introiti e per di più tra le meno influenti sui risultati economici.

3.d.1.2. «Faire plaisir»¹¹⁶⁸: il compito dell'editore

Concepita una forma dell'editoria, Calasso si rivolge al suo lettore implicito e il ruolo editoriale di «faire plaisir»¹¹⁶⁹ acquista i tratti di una missione imprescindibile. L'autore-editore immagina che una «tribù dispersa di persone alla ricerca di qualcosa che sia letteratura senza qualificativi, che sia pensiero, che sia indagine (anche questi senza qualificativi), che sia oro e non tolla, che non abbia l'inconsistenza tipica di questi anni»¹¹⁷⁰ esista già. Priva, dunque, di qualificativi ogni accezione di letteratura, di pensiero e di indagine. Questo permette di considerare i concetti solo nella loro dimensione interna. Rifiutare i qualificativi significa ammettere criteri propri di riconoscibilità: soggettivamente stabiliti a livello autoriale.

L'editore interviene così nel panorama sconfinato per aiutare la tribù dispersa a entrare in questi mondi singoli e a comprenderli. Non crea, dunque, secondo Calasso, il gusto del pubblico, ma incontra nella condivisione di punti di vista i suoi lettori già esistenti. Bisogna tener presente nuovamente il rifiuto dell'autore-editore di impalcature ideologiche o critiche.

È a questo scopo che si rimanda all'idea di *plaisir* come ambizione editoriale. *Faire plaisir*, testo inedito, apparso nell'*Impronta dell'editore*, mostra il suo carattere di scritto programmatico. Siamo arrivati al fondo di un'immagine del sé discorsivo dell'autore. Nel tentativo di voler restituire la vera essenza della sua professione, l'editore-autore offre la cornice attraverso la quale vuole che si interpretino i frammenti di memoria della propria passata esperienza così come riemergono nel racconto.

L'editore è il responsabile della coincidenza di gusti tra un marchio e un lettore, ma, per ripercorrere come si sia consolidata questa complicità, ha bisogno di comprendere e mostrare come nel corso del tempo i due protagonisti coinvolti non siano rimasti delusi. Se il procedimento appare semplice, «ridursi a una regola minima: pensare che non deluda ciò che almeno non ha deluso noi stessi»¹¹⁷¹, la sua applicazione non è scontata, perché il rischio che essa porti a perdere il pubblico, più che a trovarlo, è sempre in agguato: «se si applica questa regola, il risultato (il libro pubblicato) sarà altamente idiosincratico». I lettori ideali per l'editore sono quelli a cui la casa editrice si è sempre rivolta. A loro l'editore-autore continua a parlare ripercorrendo le fasi attraverso le quali quella condivisione si è costruita: non l'inezienza dell'esperienza, inconcepibile nella sua inutilità, ma i momenti in cui la casa editrice non ha deluso il suo pubblico e ha stretto con lui un tacito patto di complicità. È questo il meccanismo selettivo, il punto di vista in cui dobbiamo porci se vogliamo comprendere il senso profondo del testo: gli eventi narrati sono quelli che maggiormente hanno contribuito alla formazione dell'immaginario intorno al marchio di un editore. Sono i momenti significativi alla luce di un rapporto con il mondo esterno: la concrezione di simili passaggi storici in nuclei narrativi ci fa vedere come si è formata la memoria, l'identità singola del sé narrante e la memoria collettiva di un sé pubblico.

Parlando di *Adelphiana*¹¹⁷², il catalogo storico pubblicato nello stesso anno dell'*Impronta dell'editore*, in occasione dei cinquant'anni della casa editrice, Calasso spiegherà che l'operazione, che ha voluto mettere in pratica, segue una precisa strategia concettuale che ha alla base il rapporto con il lettore appunto:

Noi abbiamo voluto fare una cosa che innanzitutto si leggesse, cosa che non succede di solito con questi libri. Che si leggesse e si guardasse dall'inizio alla fine. Abbiamo pensato di attraversare questi cinquant'anni, scegliendo per ogni anno alcuni libri, particolarmente significativi per ragioni varie di quel momento con dei testi e delle immagini connessi. Sperando di trovare delle cose che fossero un po' nuove, delle sorprese e che aiutassero a

¹¹⁶⁸ Ivi, p. 133.

¹¹⁶⁹ Ibidem.

¹¹⁷⁰ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 138.

¹¹⁷¹ Ibidem.

¹¹⁷² *Adelphiana 1963-2013*, Adelphi, Milano, 2013.

capire. Questo fatto di mettere insieme dei testi e delle immagini che per ogni libro diano qualche cosa che altrimenti non si troverebbero, non è facile ed è qualche cosa che fa sì che a rigore uno può immaginare che si legga dall'inizio alla fine come fosse una storia a puntate¹¹⁷³.

Il primo obiettivo è un catalogo che si legga e che quindi sia comparabile a un libro: se alla tipologia di scrittura del catalogo si preferisce quella di un racconto, allora a una tipologia descrittiva-informativa se ne preferisce una narrativa; di conseguenza, Calasso non sarà un analista delle questioni editoriali e del mercato, ma sarà prima di tutto un autore che assoggetta alle finalità della narrazione i dati della storia. In questo volume, infatti, non va a confluire l'intera «selva di più di duemila titoli», ma si condensano alcuni momenti, filtrati dall'aria del tempo, cioè in grado di restituire nella relazione tra presente e passato un significato particolarmente rilevante «in quel momento» – in cui sono stati pubblicati – e nel momento presente – in cui tornano ad essere letti. Nella tensione tra i due nuclei di significato si colloca l'editore-autore, che ha partecipato a tutto il percorso e che può offrire ora delle prospettive nuove, che «altrimenti non si troverebbero», ovvero che il lettore potrebbe aver piacere a riscoprire. Per quanto assimilabile a una resa bibliografica, la memorialistica editoriale segue percorsi diversi rispetto a quelli del catalogo. Nella necessità di allontanarsi da un'enumerazione di titoli si ravvisa tutta la forza concettuale della memoria di un editore: se la storia di una casa editrice è la storia dei volumi pubblicati, il bisogno dell'editore di intervenire con un suo racconto retrospettivo mostra, fin dalla sua genesi, le differenti finalità che persegue.

Un filtro temporal-mnemonico interiore, attribuito da Calasso al catalogo, che si riscopre nella memoria e che offre il senso più profondo del *faire plaisir*. Come per *Adelphiana*, infatti, l'editore-autore osserva che «ha ancora una qualche importanza, per certe opere e per certi lettori, il modo in cui i libri vengono presentati e il contesto – che può essere accennato anche solo da una cornice – in cui appaiono»¹¹⁷⁴; così la complicità si basa sull'incontro di quattro direttive differenti che determinano la selezione della memoria: l'opera, il lettore, la presentazione del libro e il contesto. Sono i quattro elementi che concorrono a disegnare i tratti fondanti l'autorappresentazione discorsiva di una casa editrice.

La selezione del passato e quella del presente si sovrappongono, in questo modo, in un unico progetto: restituire un'immagine che è stata costruita dall'editore e dal suo pubblico, e che in difesa dell'importanza del primo, bisogna ricordare e offrire al secondo. Il lettore, ripercorrendo le fasi che hanno contraddistinto la sua esperienza della letteratura, riesce a comprendere il senso di irrinunciabilità della funzione editoriale, ne rivaluta la centralità per il suo accesso ai libri e può così preservarla dall'estinzione. Allo stesso modo, quel lettore vedendo il suo contributo ai tratti mitici dell'esperienza particolare di casa Adelphi alimenta ulteriormente l'immagine ricostruita: si consolidano, come in un rituale ricorrente, i dogmi che si sono configurati nei tratti archetipici della casa milanese. Nel ripercorrere gli eventi sarà raro trovare aggiunte, precisazioni, dati ulteriori sulle strategie della casa, mentre ben più frequente sarà l'insistenza su aspetti noti all'immaginario del pubblico.

È questa dunque l'operazione che Calasso mette in pratica e su cui si fonda la sua memoria: restituire un paesaggio ideale in cui si riscopra il rapporto tra l'editore e il lettore. Ed è questo anche il quadro all'interno del quale sarà possibile interpretare il suo racconto e comprendere le «puntate» di una storia che per il loro valore si sono addensate nel progetto demiurgico della memoria. Le scelte strutturali, narrative e tematiche rispecchiano, pertanto, un programma intellettuale e discorsivo: ripercorrerle secondo questo sistema di analisi permette di delineare un sé individuale, Calasso-editore-autore, e un sé collettivo, Adelphi-casa editrice.

¹¹⁷³ 50 anni di Adelphi, intervista a Roberto Calasso, Sky Arte, <https://www.youtube.com/watch?v=Y5UdTtCoIo4>.

¹¹⁷⁴ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 67.

3.e. Frammenti: un dialogo tra esperienza personale e catalogo editoriale

La disposizione della materia riflette lo sguardo progettuale che Calasso proietta sulla propria opera. Il rifiuto della sistematicità come criterio organizzativo della sua scrittura incontra l'incapacità della memoria di restituire la storia come un susseguirsi di eventi e documenti. Il risultato è la consapevole negazione della linearità, giudicata non solo inaffidabile, ma persino fallace, dal momento che «è giusto diffidare dei ricordi, tanto più quanto più vanno indietro nel tempo»¹¹⁷⁵.

Per riuscire a ripercorrere quel paesaggio ideale che la memoria di un individuo conserva, fondato su sensazioni di volta in volta piacevoli o sgradevoli, e l'altro paesaggio ideale, quello dei libri, popolato dalla consapevolezza di un autore che ben padroneggia la capacità conoscitiva della letteratura, è necessario saltare da un "cratere" all'altro della mente¹¹⁷⁶, mostrando le ragioni che si annidano dietro quel recupero. Dissezionando la sua esperienza personale, Calasso restituisce ad un tempo quello che riesce a reperire e quello che vuole mostrare. Nella raggiunta biforcazione concettuale, l'unico procedimento plausibile sembra la frammentazione di quelle circostanze che hanno determinato la conformazione multipla di un'identità. Commistione di generi e frammentarietà, atteggiamento di ironico distacco e citazionismo colto, contaminazione tra erudizione e cultura *pop* si ritrovano nell'intero percorso della produzione calassiana. Una simile formazione intellettuale si riflette anche nell'approccio memorialistico: la soggettività autorizza la parzialità e l'incomprensibilità del tutto giustifica la maggiore affidabilità delle parti. Anche l'elemento biografico aiuta a spiegare una simile strategia discorsiva. La repulsione verso l'accademismo della famiglia d'origine, nonché della scrittura accademica italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, e la ricerca della libertà *bohémienne* riscontrabile in quel "borghese" sciamanico che è Bazlen ben si sposano all'ossessione di inclassificabilità della scrittura calassiana.

Il procedimento è confermato anche dal rapporto tra l'individuo fisico e l'individuo-editore. Come in *Adelphiana* l'intento era quello di mostrare le parti rilevanti di un tutto, i nuclei significativi di un momento, così nella memoria riaffiorano i «frammenti di un'autobiografia involontaria»¹¹⁷⁷. L'involontarietà della riappropriazione ha come diretta conseguenza la sua composizione frammentaria, esattamente come la modalità mentale di archiviazione narrativa procede per istanti e lampi epifanici più che su un piano unico di lunga e connessa durata: l'una è determinata dall'altra e viceversa.

Se dunque il quadro ermeneutico è la finalità retrospettiva, la guida nell'analisi della materia narrativa è una struttura a più piani dove ogni unità va compresa, ad un tempo, nella sua singolarità e nella sua partecipazione al progetto polifasico complessivo. La singolarità e la totalità sono in un rapporto metonimico costante.

C'è, inoltre, un livello ancora più profondo nell'organizzazione plastica che la memoria fa della materia narrativa. La citazione, infatti, al centro del sistema conoscitivo di Calasso, che vi ricorre in più occasioni, in modo implicito o esplicito, indirizzando il lettore o cercando di disorientarlo, rimandandola in nota o lasciandola sospesa nel testo, avviene anche a livello strutturale. Gli autori che popolano il suo paesaggio ideale e che hanno contribuito alla conformazione di un'idea adelphiana agiscono attraverso la composizione frammentaria e aforistica, a cui affidano il grado più elevato di conoscenza. È lo stesso Calasso a chiarirlo parlando di Kraus e Nietzsche.

Il primo è un riferimento imprescindibile nella concezione che l'editore-autore ha della narrazione. Collocato nell'orizzonte del linguaggio assoluto, che confermerà l'autonomia della scrittura, esponente illustre della Vienna di inizio Novecento e della purezza del linguaggio come estrema e primaria fonte di conoscenza, lo scrittore austriaco è emblema di una costruzione dove il frammento

¹¹⁷⁵ Id., *Memè Scianca*, cit., 2021, p. 23.

¹¹⁷⁶ Ibidem.

¹¹⁷⁷ Risvolto a R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, cit.

incarna «il massimo addensamento nella superficie»¹¹⁷⁸. La capacità dell'aforisma di fare emergere le anime più profonde sulla superficie della scrittura diventa una consacrazione del frammento come canale privilegiato di accesso alla conoscenza. I frammenti consentono il ricorso immediato alla citazione. Per il suo uso della citazione l'autore-editore suggerisce ancora due modelli archetipici: il Flaubert della seconda parte di *Bouvard et Pécuchet* e di nuovo Kraus con *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Il primo è un «ammasso di citazioni che si trova oggi raccolto in otto tomi rilegati» che corrisponde all'«equivalente in tempo di pace di ciò che le 792 pagine degli *Ultimi giorni dell'umanità* [...] furono in tempo di guerra»¹¹⁷⁹. Il secondo, d'altro canto, raccoglie i «consueti materiali» di Kraus, «tutti i suoi saggi, i suoi aforismi, i suoi pamphlets, le sue liriche convergono verso questo testo di teatro irrapresentabile, che accoglie in sé tutti i generi e gli stili letterari, così come la realtà di cui parla»¹¹⁸⁰. Il risultato della «congiunzione tra i due testi [...] formerebbe quel Grande Ibrido all'interno del quale viviamo»¹¹⁸¹. Riconoscendo l'ibridazione universale, Calasso affida alla componente libera della citazione la capacità di conoscere il reale e, di conseguenza, concede solo alla narrazione ibrida di «registrare e ossessivamente accompagnare», in altre parole, di comprendere «la storia recente del mondo»¹¹⁸². La componente citazionistica è anche il canale di accesso all'ultimo piano della sua struttura narrativa: l'organizzazione analogica.

L'analogia si afferma come unico e realmente affidabile mezzo interpretativo: i collegamenti mentali che disegnano traiettorie e prospettive impreviste sono giustificati dalla loro valenza conoscitiva, nessuna linearità digitale può affermarsi, secondo l'autore, sulla spazialità analogica della mente di accedere alla realtà. Al crocevia di queste istanze strutturali si colloca la postura letteraria dell'autore¹¹⁸³ e la sua coscienza autoriale. Il rifiuto di un atteggiamento *engagé* con la manifesta e dichiarata idiosincrasia verso una componente politico-ideologica della letteratura si esplicita da un punto di vista gnoseologico nella capacità «sacra» del linguaggio. All'«ottundente chiarezza della parola come strumento di comunicazione» si preferisce, infatti, «l'illuminante complessità del linguaggio come «mezzo per intendersi con la creazione»»¹¹⁸⁴. Dalla contrapposizione emerge il richiamo alla purezza dello stile.

Tra memoria e scrittura si instaura quindi una complicità discorsiva: la prima non può fare a meno della sua componente frammentaria, la seconda la utilizza come suo primo mezzo espressivo.

Non è casuale che alcuni degli autori rappresentativi dell'orizzonte di senso letterario ed editoriale di Calasso siano, dunque, Nietzsche, Kraus e Lichtenberg, così come bisogna osservare il tentativo costante dell'editore-autore di riconoscere il principio conoscitivo del frammento sia nella sua presentazione isolata sia all'interno di un progetto di scrittura più ampio.

Introducendo il primo libro di Kraus pubblicato da Adelphi¹¹⁸⁵ Calasso osserverà come «molti degli aforismi raccolti [...] nei suoi tre volumi compaiono per la prima volta nel testo di suoi saggi – e si trovano ugualmente al posto giusto sia isolati sia intessuti»¹¹⁸⁶. Il valore conoscitivo del frammento non è mai negato, per quanto si possa riscontrare un cambiamento di prospettiva. Un procedimento di ripresa e di cambio dello sguardo che è un'altra caratteristica costante della scrittura di Calasso. Il riferimento qui sembra esplicito. Il rifiuto della sistematicità e il procedere frammentario della narrazione; il valore accordato alla citazione come accesso alla conoscenza, la prospettiva (da intendere: la lettura) che cambia con lo spostamento di un frammento da un libro all'altro e da un momento all'altro della sua produzione sono cardini della sua organizzazione della materia narrativa.

¹¹⁷⁸ Id., *Una muraglia cinese*, in K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano, 1972.

¹¹⁷⁹ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 144.

¹¹⁸⁰ Risvolto a K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Adelphi, Milano, 1980.

¹¹⁸¹ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 144.

¹¹⁸² Ivi, p. 145.

¹¹⁸³ J. Meizoz, *Postures littéraires*, cit.

¹¹⁸⁴ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 110.

¹¹⁸⁵ K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano, 1972.

¹¹⁸⁶ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit, p. 110.

Il percorso attraverso la storia della casa editrice si disgrega in più libri che si richiamano l'un l'altro e, ricercandosi attraverso citazioni sommerse ed esplicite, si attribuiscono vicendevolmente un senso; la valenza ermeneutica di quell'esperienza si moltiplica nella pluralità di interpretazioni dovuta ai diversi momenti di pubblicazione dei libri che, ciononostante, ripercorrono tratti sovrapponibili di una stessa storia. In questo orizzonte programmatico va collocata la narrazione di Calasso e, nel rispetto di questa impostazione, bisogna considerare singolarmente e nell'insieme – «sia isolati sia intessuti» – i diversi episodi in cui ci fa entrare.

3.e.1. Creare un punto di vista sulla narrazione

Nella scelta formale delle memorie dell'editore fiorentino si riflette, dunque, la posizione dell'autore-editore: il sostegno a una letteratura e a una editoria pura trova corrispettivi in una struttura ricercata e allusiva, lineare in termini di leggibilità ma non esplicita per quanto riguarda il significato. Questo è il punto di vista da cui dobbiamo partire e che bisogna individuare.

In *Memè Scianca* l'infanzia si colora di nuclei esistenziali: la guerra che penetra da una finestra in una soffitta e di cui l'autore ha un ricordo "fisico"; l'editoria che traspare in controluce nella figura del nonno Ernesto Codignola, che «fin dall'inizio» appare come editore più che in altre vesti; e poi l'ambiente culturale e intellettuale che filtra negli sguardi voyeuristici sugli ospiti della casa dei genitori di cui si offrono al lettore medaglioni in fasci di luce, trasversali e stranianti, per la prospettiva infantile con cui sono riportati: il console Wolf, che interviene nella liberazione del padre, tra gli accusati dell'omicidio di Giovanni Gentile; l'«angoscia sottintesa» di un Pasquali che trasmette all'autore bambino il primitivo senso della passione; Ranuccio Bianchi Bandinelli, interlocutore paradossale di Hitler e Mussolini che ha escogitato la «temeraria soluzione» di infiltrare tra gli interpreti al servizio del console Wolf a Firenze un giovane intraprendente Erich Linder.

Il milieu intellettuale in cui si trova coinvolto e da cui ha origine la narrazione dell'infanzia è tratteggiato attraverso riquadri espressivi. Questi ultimi, brevi e fulminei, sono completi nella loro intenzionalità e permettono di osservare il cono da cui l'autore estrae il passato. Il contesto si ricrea in quelle piccole scene d'ambiente e di paesaggio che, nell'accurato e avveduto straniamento, trasmettono le intenzioni dell'autore più che un panorama della Firenze dell'epoca. L'insistenza sull'origine sociale è un'affermazione discorsiva: è il riconoscimento di una conoscenza profonda e radicata dei meccanismi di funzionamento dell'ambiente culturale ed è la scelta dichiarata di manifestare la centralità che quell'ambiente ha avuto sulle sue future scelte, per quanto esse si siano distanziate proprio da quell'universo concettuale. Il richiamo ricorrente alla Firenze colta, accademica ed editoriale, è un atto legalizzante del sé, che avviene sempre quando reclama la propria provenienza: è la consacrazione della classe intellettuale a cui appartiene che si contrappone ad altre categorie sociali, che pur riaffiorano come possibilità espressive. Il frammento, in dialogo con il citazionismo manifesto o accuratamente velato dalle pieghe del testo, ne è il primo fondamentale risultato.

Memè Scianca ricostruisce le fondamenta di una concezione del mondo. La passione per i libri si estende ben oltre le sensazioni soggettive e istintive che un testo trasmette. Essa diventa, invece, il centro nevralgico di una personalità e il sostegno alla legittimità della classe intellettuale. La Nuova Italia è figurazione antropomorfa di una vasta parte dell'opera di Hegel e della collana "Il Pensiero Storico". All'atto di presentazione al pubblico si alternano, apparentemente senza criterio, dimensioni spaziali diverse: «non ricordo di aver mai parlato a lungo con il nonno Ernesto. Finché vivevamo a Firenze, ero troppo piccolo. Poi quando eravamo a Roma, i passaggi dai nonni non erano frequenti. E già seguivo altre vie, nella testa»¹¹⁸⁷.

Viene da chiedersi a quando risale l'indagine del catalogo della casa editrice fiorentina: è il risultato delle «altre vie» romane o dei dialoghi infantili, per quanto non troppo frequenti, con il nonno Ernesto? Sebbene la questione appaia sospesa, la suggestione autoriale dissipa le nebbie del

¹¹⁸⁷ R. Calasso, *Memè Scianca*, cit., p. 77.

dubbio. L'accenno alla *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, «irta foresta», sempre difficile da percorrere e che l'autore desidera ancora leggere «da capo a fondo», si riveste della specificità di un pensiero compiuto che difficilmente sarebbe formulabile nel corso dei «primissimi anni» della propria esistenza che si propone di raccontare nel testo.

Ma ancora più rilevante è il rapporto tra il progetto editoriale del nonno e le «altre vie, nella testa», che proiettano al periodo romano di Calasso e al suo rapporto con Bazlen l'emersione di una concezione diversa della letteratura. È un passaggio mentale più che fisico e avviene con la rapidità dello scarto di senso: percorsi diversi si scontrano con il peso storico della *Fenomenologia* hegeliana che sembra guidare il disegno della casa editrice La Nuova Italia. Nelle intenzioni di Codignola, negli anni '20 e '30 del Novecento, era importante offrire al pubblico un catalogo che contemplasse un «discorso filosofico di ampio respiro, al di là degli orizzonti delle correnti neoidealiste»¹¹⁸⁸. L'impostazione appare davvero vasta e variegata. Pur conservando, in parte, un'ascendenza idealistica, con il recupero dell'area cattolica e laica, il catalogo comprende, vicino alle riletture hegeliane, gli apporti dello storicismo tedesco più aggiornato attraverso Dilthey e Cassirer e una propensione alla ricerca internazionale con l'interesse per Feuerbach, Kierkegaard, Husserl e Heidegger¹¹⁸⁹.

Per quanto riguarda la collana «Il Pensiero Storico», lo scarto tra racconto e ricordo si fa esplicito e voluto: autori come Walter Otto vengono proiettati in avanti, in una prosa di sessantatré anni a suggerire una sorta di continuità limitata ad alcuni lampi specifici di quel progetto editoriale. La memoria di Rostovtzeff attraversa trasversalmente più fasi storiche, dal ritratto di Momigliano del 1954, alla «qualità del negromante» che trent'anni dopo Calasso stesso descriverà nella *Rovina di Kash* parlando di storici come Burckhardt o Michelet o Cobb. Nella linea disegnata del progetto della casa editrice del nonno l'autore-editore riscoprirà una grande stagione culturale italiana, ma se ne distanzierà immediatamente. Sottolineando lo scarto della propria formazione intellettuale e delle proprie prospettive di ricerca, si consacra all'impronta bazleniana. Quest'ultima, rispetto a quella stagione culturale e a quella proposta editoriale, manifesta un atteggiamento particolarmente refrattario. Il passaggio dall'ambiente intellettuale fiorentino a quello romano è anche la conferma di un'appartenenza a un orizzonte della letteratura non limitato alle sue conformazioni accademiche, anzi altamente riluttante alle loro schematizzazioni dominanti. In questo passaggio dall'ambiente di Codignola a quello di Bazlen si avverte in parte anche lo spostamento dal «borghese» al «bohémien», dal «dominante», consacrato nella sua posizione centrale, al «dominato», esploratore di zone marginali, ma non per questo ininfluente¹¹⁹⁰.

Il richiamo all'importante svolta rappresentata dalla Roma bazleniana rispetto alla Firenze familiare è anche la rappresentazione figurale dell'idiosincrasia verso il mondo universitario. Quest'ultima si concretizza, a livello stilistico prima ancora che tematico e contenutistico, nel rifiuto della trattazione sistematica, lineare e progressiva. Uno sviluppo fondato su un procedimento in cui ogni elemento riesce ad apparire, ad un tempo, indipendente e inserito in un'unica collocazione testuale. Caso emblematico in questo senso sono le riedizioni dei titoli di Calasso che non solo si collocano in collane diverse – aspetto che può apparire come semplice risposta alle esigenze del mercato editoriale – ma si trovano sostanzialmente rivisitate, rielaborate, riorganizzate persino su un piano semiologico. Non siamo in errore, infatti, a ritenere le due edizioni della *Folie Baudelaire*, una fuori collana con 281 illustrazioni, l'altra nella «Biblioteca Adelphi» con 52, due libri sostanzialmente differenti. Il frammento, dunque, non solo sovverte lo schema tradizionale di trattazione saggistica, ponendosi in una posizione dialogica rispetto alla tradizione italiana e a quella europea di cui abbiamo

¹¹⁸⁸ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 127.

¹¹⁸⁹ Ibidem.

¹¹⁹⁰ Per gli *habitus* di «borghese» e «bohémien» Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 348-351.

individuato i riferimenti – Flaubert, Nietzsche, Kraus – ma tenta anche di respingere, su un piano formale, i procedimenti espressivi di una parte della letteratura italiana contemporanea¹¹⁹¹.

Salti spaziali e temporali che sono possibili soltanto grazie al potenziale di rapidità mentale del frammento mnemonico. I frammenti reclamano il loro grado di importanza nel momento stesso in cui si impongono nella narrazione: l'emergere dall'oscurità magmatica del ricordo stabilisce il successo degli eventi. L'effetto narrativo, contemporaneamente di successione e soluzione di continuità che l'idea frammentaria suggerisce, ad un tempo continua e progressiva, e sezionata, sempre interrotta, è sorprendente. Continuità e interruzione sono le due anime di uno svolgimento che riesce così nel suo intento di attraversare, nella loro interezza, stagioni culturali, movimenti intellettuali, periodi storici restituiti nella loro funzionalità narrativa e nella loro più vera essenzialità. La connessione con un tutto complessivo e universale, per quanto riconosciuta, percepita e intuita, non è rappresentabile, perché lo sguardo, nella sua limitata e parziale soggettività, non è in grado di concepire la totalità, e la sua azione espressiva altro non è che un coatto tratteggio discontinuo.

È in questo che si differenzia la memorialistica editoriale di Calasso da un orizzonte puramente saggistico, da cui tuttavia non si estranea completamente, recuperandone quei tratti utili alla compartecipazione di pensiero, riflessione, e racconto personalistico e dipendente dal sé. I frammenti che l'editore-autore ci restituisce, le parti selezionate della propria esperienza sono individuate da un punto di vista che gestisce la materia e ci offre negli squarci della sua storia individuale rinvii alla storia collettiva che non è che lo sfondo del reale intento del testo. La memoria singolare fagocita tutti i generi letterari di cui si può servire per raggiungere il proprio scopo: una riattivazione del vissuto sullo sfondo di un'esperienza collettiva.

Ecco che, anche quando si tratterà di restituire la memoria di un'identità editoriale, non sarà fatto attraverso una teoria dell'editoria, ma per mezzo di uno sguardo su come l'editoria dovrebbe essere.

Un simile procedimento diventa ancora più importante nel suo incontro con Bazlen a cui dedica un intero libro dove i ricordi nella loro frammentarietà sono gli unici varchi di accesso possibile alla comprensione di un rapporto umano e professionale.

Bazlen è il «cugino Bobi» e, allo stesso tempo, un «fantomatico consulente per Einaudi», è un nome che «aleggia» nei discorsi di Giorgio Settala, è la persona che più desidera conoscere, e con cui prima di tutto vuole parlare di libri. È una figura ben conosciuta nell'ambiente romano, descritta con devozione da chi lo conosce davvero, come Elena Croce, Giacomo Debenedetti ed Elsa Morante¹¹⁹². Qui il tratteggio esprime l'esigenza di chiarire la figura, che ha bisogno di combattere le imprecisioni e le incomprensioni a cui maldestre interpretazioni sembrano averla assoggettata. Vi si scorge altresì il bisogno di illuminare il contesto, dove è ancora l'ambiente culturale ad essere messo sotto esame nelle sue plurime configurazioni. Ma si conservano i caratteri del ritratto mitico dove allo «sciamano» si sostituisce «la persona più veloce nel vedere “il dettaglio luminoso” (Ezra Pound)». La critica alla «concrezione psichica», verificatasi nel linguaggio montaliano al momento di scrivere un articolo in ricordo del consulente triestino, dopo la sua morte, è sostenuta dalla capacità di Bazlen di essere attuale, di concepire «la possibilità di una vita che incameri in sé il regno informatico», di rifiutare che «il regno informatico sia la normalità».

In questo gioco di contrapposizioni, tra le interpretazioni correnti e l'interpretazione “giusta” della figura di Bazlen, tra le sue suggestioni e la reazione ad esse, tra il vero ruolo che ha giocato nella cultura italiana e le incomprensioni di cui è stata oggetto, si realizza una struttura ben precisa che procede per salti mentali e che descrive il principio stesso dell'identità. Il sé non si presenta come un flusso unico, un monolite che riappare sempre identico nella storia, ma una ridefinizione costante di

¹¹⁹¹ Sulla letteratura italiana del nuovo millennio si vedano almeno A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma, Roma, 2014; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014; L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma, 2014; E. Zinato (a cura di), *L'estremo contemporaneo*, cit.

¹¹⁹² R. Calasso, *Bobi*, cit.

relazioni tra l'interno e l'esterno che solo facendo emergere il sistema di rapporti a cui partecipa può mostrare la sua entità. Il sé non è sdoppiato solo tra *ipse* e *idem*¹¹⁹³ in modo diacronico nella sua evoluzione, ma è costantemente ridefinito nella sua manifestazione narrativa: nei diversi tratti in cui si esprime, la scrittura è il risultato di una lotta tra l'esigenza di un ricordo di emergere e la necessità di manifestarsi in modo unico.

3.e.2. Cronotopi editoriali nella memoria calassiana

A questa dimensione partecipano attivamente i luoghi della narrazione, cronotopo fondamentale nella progressione della memoria. Abbiamo già visto come Calasso colleghi la sua infanzia alla sua carriera editoriale attraverso il passaggio dal mito indefinito di Firenze alla Roma dell'oggi, ma le descrizioni dei luoghi sono fondamentali per la collocazione dei singoli frammenti.

La Firenze della guerra, «separata da tutto, anche dal resto dell'Italia»¹¹⁹⁴, si popola dei luoghi individuali dell'autore. La «Villa di San Domenico sotto Fiesole» è lo squarcio sul mondo, è il punto da cui «contempla» per la prima volta un colore. L'immagine che riaffiora è descritta nella sua nitidezza, ancora una volta contraddittoria rispetto alla natura dei ricordi. Ma per il suo valore, in qualità di momento in cui inizia a vedere, ovvero comincia ad osservare il mondo che lo circonda, essendo «il primo colore» che contempla, è la sua affidabilità, corroborata dai dettagli del balcone malmessso, a dover essere sostenuta. Il suo ruolo è cruciale perché da lì promana l'attività creativa della memoria. Lo sguardo sul mondo si allarga e si restringe oltre e dentro i confini della villa, immergendo il sé nell'ambiente dei rapporti umani. Si espande ad accogliere Firenze, «luogo ben circoscritto», certo, «da percorrere a piedi»¹¹⁹⁵, ma anche «città che non si può evitare», che i «grandi interpreti di quegli anni»¹¹⁹⁶ non evitavano. È dunque la città dove si forma la personalità dell'individuo, che inizia ad osservare il mondo e a percorrerlo nei limiti delle sue possibilità, ma è anche la città dove si forma l'autore-editore, che incontra i «grandi del suo tempo», su cui e con cui discute, fonda la propria posizione culturale e legittima il carattere di irrinunciabilità della classe intellettuale. La provenienza dalla borghesia intellettuale fiorentina influenza, infatti, la sua visione sulla cultura.

A Firenze segue Roma, anello di congiunzione di entrambe le nature del sé tra il suo passato e il suo presente.

Roma riesce a sottolineare i vari tratti dell'identità restituendoli nell'idea che si vanno progressivamente vivificando, o meglio, che vanno acquisendo una natura più definita e marcata, man mano che si avvicinano all'attuale personalità dell'editore-autore.

Roma alterna i caratteri della vivacità, della frenesia del dopoguerra, di un reportage che ne ritrae gli scorci del tessuto sociale, a un percorso a piedi tra le sue deformazioni urbanistiche, con uno sguardo che sembra una guida turistica tra i quartieri cittadini, passando per un paesaggio mentale che è sempre lì a proiettare il proprio criterio interpretante, il tutto racchiuso nelle due estremità di uno sviluppo intermittente, la fine della guerra e il boom economico.

Chiunque arrivi nella capitale non è «turista» ma «pellegrino»¹¹⁹⁷. Questo è il riferimento e il punto di partenza. La contrapposizione è cara a Calasso, che l'ha ricostruita in più occasioni e sistematizzata all'interno dell'*Innominabile attuale*, dove ha indicato il trionfo della Società su «tutto ciò che passa sotto il nome di «religioso»»¹¹⁹⁸. Si comprende così il sistema di contrapposizioni che sta creando nella sua rappresentazione della città. Il turista, nell'accezione contemporanea, è il risultato dello sviluppo della società secolare che si è conferita autonomamente il diritto di ultimo referente legittimo

¹¹⁹³ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit.

¹¹⁹⁴ Risvolto a R. Calasso, *Memè Scianca*, cit.

¹¹⁹⁵ R. Calasso, *Memè Scianca*, cit., p. 55.

¹¹⁹⁶ Ivi, p. 41.

¹¹⁹⁷ Calasso, Roberto, *Bobì*, cit., p. 24.

¹¹⁹⁸ Id., *L'innominabile attuale*, cit., p. 24.

di ogni significato¹¹⁹⁹. Conseguenza di questa impostazione è un turismo che «non appare più obbligatoriamente connesso al viaggiare», ma espressione di una realtà virtuale che, secondo Calasso, si presenta «diminuita appunto perché accresciuta»¹²⁰⁰. L'«alleggerimento psichico» che produce la consacrazione della Società a giudice ultimo di ogni significato si ripercuote sul turismo e sui turisti, che hanno accesso immediato al mondo intero che ormai «è diventato un settore attardato del turismo»¹²⁰¹. Invertendo quindi i termini, vediamo come il turismo, rappresentante della Società, privi se stesso, secondo l'autore, del suo senso più profondo, perché ritiene, in virtù della consacrazione di cui è stato oggetto, di avere già accesso a tutti i significati: in altre parole, non ha bisogno della ricerca perché accede già a tutto, ma essendo la ricerca al centro del suo funzionamento, privandosene, perde il nucleo della propria esistenza. Il turismo finalizzato di «ultima generazione» ha creato così uno spazio apposito per la sopravvivenza dei turisti:

Ora viaggiare significa avere uno scopo: il sesso è il più chiaro, nettamente circoscritto e pragmatico. Perciò varrà da modello a cui si attiene la vera novità del turismo del nuovo millennio: il turismo a fin di bene, detto anche «*volunteer travel*». Come si fa sesso, si fanno opere di bene. Obbedendo a tre regole fondamentali: «Esplorare il mondo in modo significativo», concio sottintendendo che il puro viaggio per mettere piede in certi luoghi non sembra provvisto di sufficiente significatività. Seconda regola: «Viaggiare senza essere un turista». Il nuovo turista si vergogna di essere un turista e si camuffa da qualcos'altro. Terza regola: «non essere solo un osservatore». A parte i film e le foto, i turisti volontari tornano a casa gravati da buone azioni. Il mondo secolare ignora la grazia, ma continua a sentire un acuto bisogno di *salvarsi*¹²⁰².

Ecco perché «questo si riverbera su tutto ciò che turismo *non* è. E che ora si rivela anch'esso come qualcosa di diminuito, oltre che accresciuto»¹²⁰³.

Piuttosto che il turista, Roma accoglie il pellegrino. Alla dimensione della secolarità sociale, si contrappone la pesantezza psichica del religioso che non demanda a se stesso la propria legittimità, ma affida al sentimento dialogico tra i singoli individui il proprio prestigio. In questo senso il religioso è rapportato all'immaginazione come fonte individuale della «capacità di guardare *oltre* la società alla ricerca di qualcosa che dia significato a ciò che accade all'interno della società»¹²⁰⁴. Non più dunque legittimazione collettiva, ma pensiero individuale. Lo scontro si realizza sul piano della ricerca. I pellegrini, «tutti osservati e accettati, ma sempre con ironia, perché considerati come esseri incompleti» hanno bisogno «di andare in cerca di qualcosa che dovrebbero avere già per nascita, e non hanno»¹²⁰⁵. Sono due i pellegrini che Calasso potrebbe avere in mente quando opera questa distinzione. Il primo, di cui lo stesso Calasso ha curato l'autobiografia, è Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, che ha voluto autonomamente attribuirsi quel titolo. Nel suo definirsi pellegrino il risvolto al libro riconosce la volontà di apparire «come un essere votato a seguire fino in fondo un percorso già tracciato»¹²⁰⁶. È l'idea di una ricerca di qualcosa che è già all'interno dell'individuo dal momento che la registrazione minuziosa dei fatti non è mai indipendente da un «vertiginoso itinerario» introspettivo. Il secondo Pellegrino calassiano è un anonimo russo «un contadino, che fisicamente inadatto alla vita dei campi e spinto da un forte impulso religioso,

¹¹⁹⁹ Ibidem.

¹²⁰⁰ Ivi, p. 70.

¹²⁰¹ Ibidem.

¹²⁰² Ivi, p. 68.

¹²⁰³ Ibidem.

¹²⁰⁴ Ibidem.

¹²⁰⁵ R. Calasso, *Bobi*, cit., p. 24.

¹²⁰⁶ Risvolto a Ignazio di Loyola, *Il racconto del Pellegrino. Autobiografia di sant'Ignazio di Loyola*, Adelphi, Milano, 1966, ora anche in Calasso, Roberto, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milano, 2003, pp. 31-33.

abbandona il suo paese e si dà a una perpetua vita errante»¹²⁰⁷. Si ritrova qui il dialogo tra l'orizzonte esterno e l'introspezione profonda. Massima espressione di questa costruzione è il percorso attraverso «uno dei più ricchi 'viaggi mistici' che conosciamo». L'oggetto ultimo del cercare sembra essere già presente, nascosto, nell'interiorità che deve essere scandagliata in tutte le sue declinazioni, mentre il percorso tortuoso, "brancolante", nel mondo esterno aiuta alla pratica mistica. L'idea del viaggio è restituita dalla freschezza narrativa che ci offre scorci «della perduta vita popolare e provinciale russa attorno alla metà dell'Ottocento» e allo stesso tempo da una sperimentazione su se stesso del «potere sconvolgente» di una semplicissima preghiera.

La differenza tra il turista e il pellegrino nel loro rapporto con la Roma che Calasso vuole rappresentare è dunque racchiusa nella duplicità del significato di un viaggio esistenziale: il primo, il cui senso deriva dalla ricerca, non cercando più nulla, perde il proprio significato; il secondo, che «per nascita» dovrebbe avere ciò che cerca, continuando a cercarlo, acquisisce il suo senso più profondo. In questa contrapposizione l'editore-autore offre ancora una volta la sua posizione nella disputa tra Società e Religioso.

C'è un'ultima estensione che Calasso fa compiere a Roma attraverso la traiettoria della figura di Bazlen. Il consulente triestino non rientra nelle categorie di turista o pellegrino, ma si presenta proiettato verso un Oriente, anche questo afferente a un'accezione più estesa di quella geografica: «non si capiva bene dove cominciava o finiva»¹²⁰⁸. Lo sguardo di Bazlen su un oriente sconfinato ci restituisce quell'interesse per un mondo non solo letterario ma di pensiero in senso lato che negli anni del racconto non era stato ancora pienamente esplorato nel panorama italiano.

Tramite la figura di Bazlen, i luoghi della memoria diventano irradiazioni mentali di un paesaggio ideale. Della realtà essi conservano nomi, caratteristiche e sviluppi, ma di cui l'editore-autore si impadronisce allo scopo di utilizzare il proprio immaginario e di chiedere al lettore di fare altrettanto per raggiungere il vero significato del suo testo. Quest'ultimo si spinge ben oltre i confini fisici in cui è racchiuso, in una serie di rimandi verso l'esterno che partecipano a pieno titolo alla scrittura. È una prospettiva creativa a cui Calasso ricorre consapevolmente attribuendole una vera capacità espressiva.

Trovandosi a riflettere sulle possibilità dell'arte nuova negli anni Settanta, osserva, analizzando Brecht, che la scrittura deve porsi in relazione a un dato fondamentale: «il rifiuto dell'*espressione diretta*»¹²⁰⁹, ovvero effettuare un lavoro «su materiali preesistenti». Liberandosi dal principio di determinazione a cui la società condanna il soggetto, il sé dello scrittore viene collocato in un immaginario collettivo ben preciso, dove è proprio la memoria, a cui lo stesso Calasso sta attribuendo il compito narrativo, a giocare il ruolo da protagonista. Di conseguenza, la Roma che si sviluppa dalle macerie del secondo dopoguerra sfociando nell'accento al grande progresso industriale, economico e tecnologico degli anni Cinquanta, la Firenze della guerra, il disfacimento dell'Impero austro-ungarico, l'esperienza di una casa editrice fiorentina di stampo pedagogico e quella di una casa editrice fondata a Milano negli anni Sessanta, figure del mondo culturale italiano dagli anni Quaranta del Novecento fino alla contemporaneità, e poi libri e autori, testi e immagini vanno a rappresentare quel repertorio complesso e condiviso in cui lo scrittore ha l'esigenza di far cozzare linguaggi e forme¹²¹⁰, non sempre e non direttamente connesse, ma che gli permetteranno di raccontare «la storia inaudita a cui gli è dato di partecipare»¹²¹¹.

3.e.3. Una realtà rivendicata

¹²⁰⁷ Risvolto ad Anonimo Russo, *La via di un pellegrino*, Adelphi, Milano, 1972, ora anche in R. Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, cit., pp. 48-49.

¹²⁰⁸ R. Calasso, *Bobi*, cit., p. 25.

¹²⁰⁹ Id., *I Quarantanove gradini*, Adelphi, Milano, 1991, p. 295, il testo era stato pubblicato una prima volta con il titolo *Brecht il censore*, in «Il Corriere della Sera», 21 marzo 1976.

¹²¹⁰ Ibidem.

¹²¹¹ Ibidem.

L'autore-editore mostra, però, anche l'irrapresentabilità della realtà: la globalità è un raptus creativo, anch'esso incapace di conoscersi se non per frammenti. La riscoperta del sé e del reale incide l'orlo del racconto possibile solo attraverso improvvise escursioni. L'impossibilità di un accesso all'insieme totale dei dati necessari per narrare il mondo e se stessi rende la pretesa di linearità non solo inefficace, ma persino fallace superbia, e la frammentazione si riscopre così non solo ammissibile, ma anche onesta resa alle frontiere della veridicità:

La sensazione più precisa e più acuta, per chi vive in questo momento, è di non sapere dove ogni giorno sta mettendo i piedi. Il terreno è friabile, le linee si sdoppiano, i tessuti si sfilacciano, le prospettive oscillano. Allora si avverte con maggiore evidenza che ci si trova nell'«innominabile attuale»¹²¹².

Il reale che si afferma nell'ipercontemporaneo italiano come un'esigenza di rivendicazione, dilagando sia nei territori della *fiction* sia in quelli più consoni della *non-fiction*, viene aborrito come inconcludente raggio del lettore¹²¹³. Non la realtà ma una sua soprannaturale rappresentazione, fondata sull'incomprensibile intuizione, corrisponde all'idea di ricerca letteraria secondo Calasso che attraverso la sua idiosincrasia verso l'*Homo saecularis* aveva sempre dimostrato una propensione per diverse forme di conoscenza:

Il mondo secolare è pronto a seguire ogni sorta di teorie, soprattutto se dichiarano di avere fondamento nella scienza. Ma ci sono anche le rivelazioni, che non sa come trattare, perché stenta a riconoscerle. Simone Weil aveva quella capacità e la esercitava senza lasciarsi intimidire dalla storia: «Il Vangelo è l'ultima e meravigliosa espressione del genio greco, come l'*Iliade* ne è la prima». Per giungere ad affermazioni come questa, il presupposto era che la Grecia e i Vangeli fossero due rivelazioni, indipendenti e non discordanti. [...] Da questa rivelazione si poteva passare a cogliere tutte le altre. Perciò l'*Iliade* poteva essere una rivelazione a cui si collegava il Vangelo [...] Sembrerebbe un'evidenza. Ma per il mondo secolare [...] non c'è¹²¹⁴.

L'autore-editore rinnega così la cesura delle narrazioni positive, terapeutiche e realistiche nonché di quelle sociali cristallizzate nel caso *Gomorra*, in nome di una posizione intellettuale, maturata nell'orizzonte onirico-rituale della sua produzione dalle aspirazioni anti-storiciste.

I frammenti, in questo contesto, non sono solo gli unici percorsi possibili per la memoria, ma sono anche le uniche possibilità espressive: il tratteggio di un mondo e di un ambiente ad un tempo fisico e mentale dimostra l'intervento autoriale come portatore di significato. Il sé si concentra sui dettagli che hanno determinato la sua identità e quei dettagli assumono un significato solo in relazione al suo sguardo. Il punto di vista del lettore è condizionato dalla sua precedente esperienza personale, dei luoghi e dei personaggi, così come dalla conoscenza dell'autore e delle figure evocate. L'interpretazione scaturirà dalla lettura, ma rimarrà determinata dai limiti posti dal cono di luce e di osservazione dell'autore. Il frammento nella sua connotazione paradossale di continuità e soluzione di continuità diventa lo strumento ideale per garantire ad un tempo la verità e la libertà interpretativa. È, infine, l'elemento su cui si gioca il grado di finzionalità del racconto. Se il nome, nel suo paradosso di rinvio volutamente implicito all'autore in copertina, ha rappresentato uno scarto rispetto alle narrazioni finzionali, e autofinzionali, il frammento rappresenta una deriva della concezione saggistica nei territori del racconto. Si compie così quella fusione, rappresentativa della scrittura e

¹²¹² R. Calasso, *L'innominabile attuale*, cit., p. 13.

¹²¹³ Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. e le diverse polemiche che sono nate intorno alla concezione di "ritorno al reale" a cui fa riferimento l'autore che non manca di citare nel suo saggio tutti gli interventi che ne sono scaturiti.

¹²¹⁴ R. Calasso, *L'innominabile attuale*, cit., pp. 54-55.

della poetica calassiana, che lo avvicina e lo distingue, ad un tempo, dalla letteratura prettamente narrativa e dalla dimensione esclusiva di saggio.

Se la costruzione frammentaria in *Memè Scianca* e *Bobi* dimostra la sua finalità strutturale, nell'*Impronta dell'editore* e in *Come ordinare una biblioteca* diventa fondamentale per collegare il catalogo, di per sé un insieme frammentato di oggetti-libri, e il racconto che lo ripercorre.

L'autore ci trasporta da un momento all'altro e da un volume all'altro in linea con il suo progetto di restituire quell'immagine unica che ritiene sia espressione della forma adelphiana. Ma nel suo percorso è centrale che le allusioni esterne favoriscano deviazioni e declinazioni attraverso l'interruzione della linearità narrativa.

La costruzione epifanica della storia di Adelphi appare inevitabile. La concretizzazione in forma degli eventi assume quasi il carattere di coazione: gli "exempla" episodici hanno scopi e aspetti stilistici obbligati, sono tratteggiati dalle loro finalità e sfuggono anche al senso della contraddizione.

Il primo accenno alla casa editrice, contro ogni dimostrazione di inaffidabilità mnemonica, peraltro confessata dallo stesso Calasso, è collocato in un momento perfettamente riconoscibile in termini spazio-temporali: «posso dire il giorno e il luogo, perché era il mio ventunesimo compleanno, maggio 1962, nella villa di Ernst Bernhard a Bracciano, dove Bazlen e Ljuba Blumenthal erano ospiti per qualche giorno»¹²¹⁵. Ancora una volta non è la veridicità del fatto il fine ultimo del ricordo, ma la sua verificabilità interna al testo, la sua coerenza con il principio organizzativo della materia del racconto. Non è il grado di finzionalità ad essere posto al centro dell'indagine, ma l'oggettivazione di un evento personale: la storia che sarà narrata è stata vissuta in prima persona ed è quindi la prima persona il centro da cui si irradia e a cui ritorna la narrazione. Il sé ha compiuto la selezione degli eventi, è responsabile di quel gesto e lo riporta, pertanto, secondo le sue reali e attuali necessità. Il frammento è selezione, e in quanto tale, è anche atto discorsivo, è agire identitario, è il modo di presentarsi al mondo, rappresentato in questo caso dal lettore.

Il sé è anche il legame tra l'"exemplum" narrativo e la dimensione reale a cui può essere ricondotto. A quell'origine che è rapportata alla dimensione individuale si collega la percezione collettiva del catalogo: «evidentemente accennò subito all'edizione critica di Nietzsche e alla futura collana dei Classici»¹²¹⁶. L'«evidentemente» incipitale conferma, sì, il ritorno costante al sé – essendo unico giudice, consapevole padrone del racconto, è senz'altro l'unico per cui ciò che si verifica è "evidente" –, ma testimonia anche il grado di partecipazione del lettore alla scrittura stessa: le due imprese, Nietzsche e i classici, sono note al pubblico che può quindi assicurare in modo incontrovertibile il loro carattere di "ovvietà" e di "evidenza". Il riscontro nel patto sociale tra editore-autore e lettore ricorre nelle scelte di Calasso: non sarà l'indagine storica, cronologica, documentata e progressiva di casa Adelphi che si potrà trovare nella sua polifasica e polimorfa visione retrospettiva, ma il dialogo tra percorsi evidenti e aspetti sotterranei, che caratterizza ogni catalogo storico e che esprime un'immagine, non sempre conforme alla realtà esperienziale, ma corrispondente a una strategia discorsiva, solo in parte frutto dell'esperienza, e, per il resto, risultato della forza auto-rappresentante del sé.

Emblematici quindi i dialoghi che l'autore sarà in grado di instaurare tra lo sviluppo della storia editoriale italiana e lo sviluppo di una visione connotata della propria storia. Calasso non rifiuta mai, infatti, il confronto con le altre esperienze editoriali. Un dialogo che assume spesso i caratteri di uno scontro, testimonianza diretta della scelta come principio della frammentarietà e dunque di una componente strutturale della scrittura. Il frammento non è solo interruzione testuale e linguistica, ma è frattura rapsodica di un tempo interiore, sospensione del giudizio e rinvio della sua sentenza a un universo interpretativo più ampio.

3.f. Prospettive: sguardo e sistema formale del testo

¹²¹⁵ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 14.

¹²¹⁶ Ibidem.

Con il ricorso alla citazione, esplicita o implicita, e alla costruzione per frammenti, si intuisce un altro elemento della materia narrativa: la stratificazione su più piani temporali. Calasso attribuisce al tempo lo *status* di strumento di indagine.

Il primo passaggio corrisponde al consueto rifiuto della sistematicità argomentativa. Ci sottopone a un paradosso complesso, utile allo scopo profondo della narrazione. Il paradosso consiste nell'utilizzare l'assenza argomentativa come primo strumento persuasivo. Il fine è quello di dimostrare la capacità dei libri adelphiani di trovare autonomamente una propria collocazione. L'idea di una mistica congiunzione tra testi e autori all'interno del catalogo rimanda direttamente alla loro indipendenza da categorie sociali: i libri sono entità autonome che sembrano muoversi senza la necessità di una strategia ordinatrice.

A questo orizzonte "magico" si affianca un uso, volutamente e attentamente evasivo, delle forme temporali come «segni ostinati»¹²¹⁷ di una volontà autoriale. Non riuscire a spiegare con esattezza per quale motivo una serie di eventi personali e una serie di libri all'interno del catalogo siano accostati è l'espressione della "forma" nell'accezione calassiana: se non è possibile dare spiegazioni, si nega il principio della razionalità, in favore di un ordine di senso quasi "divino". Un approccio che riflette in modo immediato l'impostazione concettuale di Calasso. L'"Opera" in undici volumi è il vero cantiere compositivo ed espressivo della memoria editoriale. A partire dalla pubblicazione della *Rovina di Kash* e con l'impulso decisivo delle *Nozze di Cadmo e Armonia*, il suo libro di maggior successo non solo di critica ma anche di pubblico, Calasso crea all'interno del suo pensiero una costruzione dicotomica in cui "umano" e "divino" si affrontano come concetti rappresentativi di diverse posizioni intellettuali. L'"umano" diventa l'elemento che esprime la "religione della Società", ovvero l'insieme di contributi critici che afferiscono alle scienze umane a cui si affidavano gli intellettuali italiani negli anni Cinquanta e Sessanta. È una visione perfettamente comprensibile se si pensa allo scontro con Cesare Cases. Cases, negli anni Settanta, viene assunto da Calasso a emblema degli einaudiani e diventa così il bersaglio delle sue maggiori critiche a un approccio storico-sociologico che prende le mosse dalla fede in una visione "naturale" del mondo di darwiniana memoria. Rispetto a questo approccio tendente alle scienze umane e che rivendica soprattutto un suo legame privilegiato con la scienza in senso lato, Calasso preferirà una dimensione "divina" che definirà come l'esatto opposto della visione secolare:

Il divino è ciò che *Homo saecularis* ha cancellato, con cura, con insistenza. Lo ha anche espunto dal lessico di *ciò che è*. Ma il divino non è come una roccia, che tutti inevitabilmente vedono. Il divino deve essere riconosciuto. E il riconoscimento è l'atto supremo verso il divino. Atto sporadico, momentaneo, non trasponibile in uno stato. [...] il divino è come il passo di una dea, che si fa avanti e subito va oltre. Il divino è uno scintillamento discontinuo, che rinvia a qualcosa di compiuto e continuo. Per *Homo saecularis* tutto questo era evanescente e contrario alla fisiologia che aveva elaborato in se stesso. Era vano, ormai, rivolgere i propri desideri in quella direzione¹²¹⁸.

Quando parla dell'"umano" Calasso pensa così agli uomini secolari, agli studiosi delle scienze e ancor di più agli studiosi delle scienze umane: a loro attribuisce i tratti di chi vuole dissezionare la realtà per cercare, senza successo, di comprenderne il senso. Ad essi contrappone la forza analogica di chi non disseziona il reale, ma accetta, e così facendo riconosce e istituisce, l'esistenza di un senso che oltrepassa la realtà e che alla realtà stessa attribuisce un significato. Gli uomini secolari, che hanno espunto dal loro lessico il "divino", cadono nella specializzazione e nell'inevitabile incapacità di comprendere il tutto. Chi crede nel "divino", invece, non si illude di poter comprendere tutto con lo sforzo estremo di una conoscenza scientifica e fattuale delle cose, ma si accontenta di percepirne il senso ultraterreno. È un sistema che Calasso pone alla base della sua poetica fin dalla *Rovina di Kash* quando contrappone figure diverse creando uno spazio ideale di riferimenti: da un lato, Lévi-

¹²¹⁷ H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit., p. 15.

¹²¹⁸ R. Calasso, *L'Innominabile attuale*, cit., p. 56.

Strauss, dall'altro, Stirner e Frobenius. Il primo è rappresentato da Calasso come l'etnologo della discontinuità, capace di sezionare il mito riducendolo a una serie di pratiche classificabili e comprensibili, che lo rendono così l'oggetto di un'analisi schematizzata dei comportamenti umani. Stirner e Frobenius, invece, rivestono i panni di chi esalta il mito in quanto racconto continuo e il linguaggio in quanto suo unico canale espressivo: non c'è in loro una divisione in comportamenti frammentari catalogabili e comprensibili come in Lévi-Strauss, ma lo sforzo di mantenere unito nell'"Unico", come dirà proprio Stirner, il pensiero, in qualità di espressione divina.

Per tradurre una simile concezione in una struttura formale, occorre individuare nella scrittura accademica, lineare e saggistica il mezzo privilegiato degli uomini secolari e, sul fronte opposto, quello di Calasso, sarà necessario ricorrere a una forma di scrittura che si allontani da quei principi compositivi. Una scrittura, dunque, che non si affiderà alle argomentazioni esplicite, alle spiegazioni, alle analisi progressive di cause e conseguenze, ma si fonderà sul suggerimento e sulla suggestione, mirerà, infine, al non-detto linguistico. La sospensione interpretativa è stimolata, da un lato, dall'accorta presenza di temporalità diverse in specifici nuclei narrativi, suggerita dall'utilizzo di forme temporali afferenti sia al commento che al racconto; dall'altro, dall'imprevedibilità della successione degli eventi, che si inanellano disconnessi nel tessuto narrativo, molto distanti tra loro in termini di spazio e tempo.

La mancanza di una causa corrisponde a una rivalutazione della componente esperienziale. La fiducia nell'idea che i libri del catalogo Adelphi e gli eventi del suo passato siano nel posto "giusto" corrisponde all'assoluta libertà del linguaggio.

Per chiarire e portare a termine l'idea sovversiva del paradosso bisogna risalire di nuovo a uno dei suoi modelli, Karl Kraus. Nella prefazione al primo dei libri di Kraus pubblicati da Adelphi¹²¹⁹, Calasso inserisce l'autore in un discorso sul linguaggio, riconducibile alla temperie culturale viennese dell'inizio del Novecento, quando le riflessioni sull'espressività, nelle più diverse declinazioni – psicologiche, linguistiche, letterarie – erano al centro di ogni dibattito.

L'editore esalta tanto la forza del linguaggio di Kraus da pretendere che si verifichi un'inversione tra lo scrittore e l'opera. Non è il primo a generare la seconda, ma la seconda che prende corpo nel primo, più precisamente: «Kraus non è un pensatore ma un linguaggio che pensa»¹²²⁰. L'importanza di una simile inversione risiede prima di tutto nella conseguenza diretta: se, secondo Calasso, non è l'autore, con tutte le sue componenti sociali e psicologiche a influenzare la scrittura, ma è quest'ultima a intervenire sull'autore per trovare il canale di accesso a una superficie espressiva, allora non sorprende che «Kraus stesso [...] non [...] [sappia] da dove vengano i pensieri, perciò suppone che siano preformati e vaganti; li accoglie soltanto chi ha formato il loro linguaggio»¹²²¹.

Vediamo una fede assoluta in un'espressività autonoma. Essa si realizza nell'idea di forma tipica dell'unica scrittura realmente letteraria, che permette, nelle intenzioni dell'autore, la definizione dello scrittore: «scrittore sarà colui che "crede nel cammino metafisico del pensiero, che è un miasma, mentre l'opinione è contagiosa, e perciò ha bisogno dell'infezione immediata, per essere accolta, per essere diffusa"»¹²²². Definendo lo scrittore come mezzo attraverso il quale si realizza il linguaggio, Calasso può liberarsi dal peso degli sforzi schematizzanti, che appaiono ora privi di senso, se non addirittura contraddittori. L'autore, infatti, non ha potere di intervento se non come realizzatore di forma: nel momento in cui spiega le sue scelte, si definisce come sovrastruttura, si allontana dalla lingua e perde la sua carica conoscitiva; laddove, invece, lo scrittore si presenti come incapace di dare spiegazioni – certe, ragionate e riconducibili a un procedimento di causa ed effetto a cui si potrebbe contrapporre una certa percezione esprimibile nel concetto del «giusto posto» – conferma la propria

¹²¹⁹ K. Karl, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano, 1972.

¹²²⁰ R. Calasso, *Una muraglia cinese*, in K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano, 1972, ora in Id., *I quarantanove gradini*, Adelphi, Milano, 1991, p. 164.

¹²²¹ Ivi, p. 108.

¹²²² Ibidem.

vocazione a rivestire il ruolo di semplice canale di passaggio, utile a far affiorare la parola, che è l'unica realmente capace di accedere alla conoscenza del mondo.

Il paradosso – ovvero quello scontro tra un testo come le memorie editoriali calassiane che ambiscono ad illuminare alcuni momenti del passato e la scelta di uno stile che sfugga alla tipologia argomentativa o informativa – in cui l'autore-editore colloca il suo lettore è così risolto dal testo: l'assenza dell'argomentazione – intesa come processo che spiega i fatti attraverso l'analisi, i dati e riconduce gli eventi a una successione di cause ed effetti – è argomentazione essa stessa, la mancanza di spiegazioni dell'autore-editore è la fonte di accesso al suo punto di vista sulla letteratura e sull'arte, nonché linea di fuga in cui vuole che il pubblico si collochi. Evitando l'argomentazione, l'autore-editore prende posizione nel sistema letterario, inserendosi in un filone che predilige la scrittura evocativa.

Una simile impostazione rivaluta il dialogo tra i piani temporali e Calasso si rivela particolarmente abile nel muoversi tra i diversi strati del proprio passato e del proprio catalogo. L'alternanza temporale del racconto, il suo rapporto incerto e controverso con il tempo reale, l'incedere intermittente per scatti linguistici e la sospensione della prevedibilità in seguito all'effetto di distacco tra i diversi avvenimenti sono dichiarati fin dall'incipit di ogni racconto come manifestazioni dell'artificialità narrativa.

In questa ottica, attraverso l'uso di due strumenti informatici, UDPipe e Tundra¹²²³, abbiamo sottoposto *L'impronta dell'editore* a un'analisi specifica sull'utilizzo dei tempi verbali. Nel testo sono state individuate 3644 occorrenze di verbi. Tra queste il tempo presente dei modi finiti ricorre 981 volte, il tempo imperfetto ritorna invece 473 volte, mentre il passato dei modi finiti 172.

Ai due mondi, raccontato e commentato¹²²⁴, non si riconosce, dunque, lo stesso valore. Il peso del commento, che il presente trasporta, è senz'altro superiore: è il tempo dell'analisi, dell'indagine introspettiva ma soprattutto del quadro interpretativo. Sul presente si costruisce l'*ethos* “mostrato” del testo: quello che l'opera vuole far vedere di sé e dire di sé al suo interlocutore ideale. Il presente, che è il vero ambasciatore del punto di vista dell'autore-editore, crea il quadro interpretativo per ogni evento narrato: che preceda l'avvenimento o che lo segua, il presente è deputato a dare al lettore le coordinate giuste per comprendere il senso e il significato che Calasso vuole dare a quel frammento del suo passato.

L'imperfetto della nascita di Adelphi, infatti, si sviluppa nella lentezza consapevole della preinformazione, esterna al testo e a cui ha accesso il lettore, e nella postinformazione, interna al testo e di cui l'autore-editore è il solo padrone. Una simile consapevolezza si evidenzia nelle altre forme che con quell'imperfetto dialogano in modo più o meno partecipativo: se all'inizio «si parlava di libri unici», questa impostazione è possibile sulla base di criteri che risalgono a un tempo anteriore rispetto alla fondazione – come segnalato dal piuccheperferito «era stato fatto meno bene», «era stato ignorato» –, ma che avrebbero acquisito un significato pieno solo successivamente allo sviluppo della casa editrice, ovvero in quegli anni che separano la sua nascita dal momento in cui il sé la ricostruisce, come testimonia il rinvio all'oggi del condizionale presente, che si pone nel futuro del racconto: «Allora ci sembrava normale, quasi doveroso. Oggi sarebbe inconcepibile»¹²²⁵. A stabilire come debba essere letto il testo, non è il fatto che “allora”, cioè nel passato del racconto, l'azione adelphiana sembrasse normale ai fondatori, ma folle alla classe intellettuale italiana. Ma l'idea che “oggi” quell'azione sia “normale” per il pubblico di lettori ed è, invece, “inconcepibile” criticare la sua strategia. È questo il gioco delle parti che Calasso instaura con i tempi verbali. Il presente del testo

¹²²³ UDPipe è una pipeline addestrabile e capace di annotare automaticamente i testi: cfr. <https://ufal.mff.cuni.cz/udpipe> (ultima consultazione 08/07/2022). Tundra è un applicativo web che attraverso specifici comandi è in grado di analizzare ed effettuare ricerche in testi complessi e di organizzarli in un sistema di relazioni: cfr. <https://weblicht.sfs.uni-tuebingen.de/Tundra/help> (ultima consultazione 08/07/2022).

¹²²⁴ H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 37.

¹²²⁵ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 13.

dialoga con il presente extratestuale di una casa editrice consacrata dal tempo: il racconto deve portare il lettore a riconoscere, senza titubanze, che la sovversiva strategia adelphiana delle origini ha portato all'attuale e innegabile consacrazione della casa milanese.

L'imperfetto della storia di Adelphi non è mai autonomo: il suo significato è dipendente da quella suddivisione che le altre forme temporali gli impongono. L'imperfetto è il tempo del sé personaggio-protagonista, a cui si sostituisce in alcune occasioni paradigmatiche il passato remoto, espressione della puntualità del gesto e che approfondisce espressamente il caso editoriale: «l'idea di avere al numero 1 della Biblioteca Adelphi un romanzo come *L'altra parte* di Kubin, esempio di fantastico allo stato chimicamente puro, poteva anche suonare provocatorio»¹²²⁶; «Di che cosa si trattava? [...] Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. *Fu* allora che Bazlen, per farsi intendere, *si mise* a parlare di libri unici»¹²²⁷. Ora, la provocatorietà di Kubin e del fantastico viene fatta risalire al momento effettivo dell'evento che non ha una corrispondenza nel reale, se non nella più vasta dimensione del periodo, o meglio della "stagione" culturale. Di conseguenza, il tempo inserisce l'evento nella finzionalità del racconto, ma non lo separa da una sua verificabilità reale, che tuttavia può trovare riscontro, più che in un universo esterno indeterminato, nell'interpretazione discorsiva del sé-narratore onnisciente di quel mondo esterno: una visione ammessa come univoca nel testo. È un aspetto ancora più evidente nell'aura sacrale del passato remoto con cui agisce Bazlen. Se l'imperfetto è collocato in una stagione culturale non meglio definita, ma riconducibile agli anni Sessanta attraverso una conoscenza esterna al testo e a un quadro interpretativo interno ad esso, il passato remoto interrompe la continuità che suggerisce l'imperfetto per evocare una svolta che può avvenire solo attraverso la mitizzazione del personaggio-Bazlen. Quest'ultimo, intorno a cui Calasso stesso costruisce un'aura sacrale, si presenta così come il segno del cambiamento che non ha bisogno di spiegazioni, ma di una fiducia in un credo religioso costruito dal testo che chiede al lettore di accettare e riconoscere il principio dogmatico dei «libri unici»: il passato remoto, dunque, interrompe il flusso dell'imperfetto collocando la svolta storica in una dimensione universale e atemporale.

La *mise en scène* prevede, pertanto, passaggi consequenziali ben precisi scanditi da tempi differenti: «in Italia dominava ancora una cultura dove l'epiteto "irrazionale" implicava la più severa condanna»; «sotto l'etichetta di quell'incongrua parola, disutile al pensiero, si trovava di tutto. E si trovava anche una vasta parte dell'essenziale. Che spesso non aveva ancora accesso all'editoria italiana, anche e soprattutto per via di quel marchio infamante». Al lettore si offre la porta di accesso agli eventi passati in cui è proiettato attraverso l'ironia straniante del presente e del futuro ipotetico: «A distanza di qualche decennio può far sorridere e suscitare incredulità»; «ma chi ha buona memoria ricorda»; «Già da questo si capirà». Il commento che suggerisce l'interruzione narrativa è ostinato in senso semantico: se quella era la percezione al momento della nascita di Adelphi, con la consapevolezza della retrospettiva, potremmo ammirarne la limitatezza e l'inconsistenza. Il tempo connotato in termini di significato risemantizza gli eventi, negandone la componente reale e interiorizzandoli nella durata introspettiva del sé. Questo procedimento permette di sostenere il rifiuto di una storia o di una teoria dell'editoria e il richiamo alla dimensione di un *nomos* interno all'opera: nessun riscontro esterno è ammesso senza la concessione al senso del testo. Finzionalità e veridicità sono, così, in un rapporto reciproco instaurato sul piano dell'ordine temporale.

Un atteggiamento ancor più evidente quando è la dimensione individuale del sé a manifestarsi esplicitamente come organizzatrice della materia narrativa. La visita al «cugino Bobi», introdotta dal presente del discorso diretto di Zolla, è un momento unico e irripetibile, che anticipa lo sviluppo elusivo della figura e ne è allo stesso tempo determinato. La condensazione di tutto il tempo reale successivo all'incontro con Bazlen è significativamente indicata dai primi momenti del rapporto con il consulente triestino: ogni azione è atemporalmente collocata in un momento finito. La sintesi di quello che Bazlen rappresenta per l'autore e per un pubblico di lettori ideali a cui rivolgersi è inserita nel rapporto logico di due tempi verbali: «che cosa mi aspettavo di trovare in Bazlen? Esattamente

¹²²⁶ Ivi, p. 14.

¹²²⁷ Ivi, p. 15.

quello che lui era, constatai»¹²²⁸. La sensazione iniziale risale al tempo dell'incontro e sorprendentemente anche la conferma di aver trovato l'oggetto di quel che cercava è rimandata allo stesso momento. Ma in questo caso la forma temporale fa coincidere in una contemporaneità significativa il tempo dei fatti e il tempo interiore della loro elaborazione. Non c'è discrepanza tra l'incontro con Bazlen e la presa di coscienza che ha avuto nella personalità dell'autore: ogni gesto dell'intellettuale è accompagnato da una riflessione coeva alla scrittura, per quanto possa essere cronologicamente successiva. L'immediatezza tra evento e suo riflesso interiore è caratteristica pregnante della centralità dell'esperienza: «se qualcuno mi chiedesse quale fu, in quei primi mesi, l'effetto maggiore che provocò in me Bazlen, dovrei dire: mi dissuase dallo scrivere»¹²²⁹.

Un'altra impostazione si riflette nel racconto dell'infanzia dell'autore. Qui l'esigenza saggistica emerge, paradossalmente, con maggiore insistenza. La riflessione sul valore della memoria è ostinata: spazia da un piano all'altro, mantenendo sempre il legame con il presente e con il tempo intercorso tra l'evento e la sua rielaborazione scritta. È il carattere stesso dell'autobiografia, segnata dall'inconsistenza dei ricordi e dalla necessità dell'io di riaffiorare sulla superficie, a segnare l'organizzazione temporale. Il fronte riflessivo determina l'incipit e non il momento sospeso dell'evento. Una scelta che marca ancora una volta il rapporto gerarchico tra realtà e finzione: la realtà, impossibile da ricostruire, troverà nella spiegazione sul funzionamento della memoria un sostegno utile alla propria verosimiglianza. I tempi commentativi corroborano l'affidabilità del racconto e stabiliscono una gerarchia valoriale nel patto autobiografico: l'insieme degli eventi, ad oggi non riscontrabile per la loro lontananza in un passato indefinito, ritrova nel presente che li osserva la ragione della loro credibilità.

Alla riflessione formale sul tempo non è insensibile l'autore che gli riconosce una centralità tematica.

Ricostruendo idealmente «due scaffali adiacenti» della sua biblioteca che accoglie, uno vicino all'altro, «il Cavalcanti di Pound e gli estratti di Warbung»¹²³⁰, ovvero il *Guido Cavalcanti. Rime. Edizione rappazzata fra le rovine* a cura di Ezra Pound e alcuni estratti critici di Aby Warbung acquistati a un'asta, Calasso ci restituisce i principi di funzionamento della sua consapevolezza retrospettiva, intrecciati alla sua idea di scrittura e alla molteplice capacità dei piani narrativi di seguire lo sviluppo della vicenda personale. La costruzione si apre con una citazione – cara come sappiamo a Calasso – dalla *Recherche*: «“*Habent sua fata libelli*” ripeteva incessantemente l'irresistibile ed esasperante Brichot»¹²³¹. Al lettore viene subito domandato di attivare la propria competenza letteraria, oltre che una più profonda e inconscia conoscenza del “modo di dire”. L'interpretazione della formula si comprende nella cornice del personaggio di Brichot, così come l'idea che ogni libro incontri un proprio destino rimanda a quella regola del «buon vicino» a cui Calasso ha affidato il potere di riconoscibilità del catalogo Adelphi. Un'immagine che si realizza, però, in un duplice gioco in cui il destino, che dovrebbe avere la connotazione del futuro, si rivela in realtà come qualcosa di già avvenuto: il passato dell'autore è il futuro di un lettore che presagisce nel motto la soluzione della vicenda. Dopo aver creato il quadro interpretativo, l'autore ritorna nuovamente indietro nel tempo, questa volta in un momento ben definito della propria esperienza: «all'inizio degli anni Settanta»¹²³². L'evento avanza nella sua tipica connotazione frammentaria secondo un tempo isolato dalla narrazione e intessuto nel libro. L'autore ripercorre il suo incontro con il catalogo di Warbung all'asta di Sotheby's. Si arriva alla scoperta, realizzata con la concretezza di uno stacco visivo, dell'oggetto attraverso l'effetto fortemente evocativo della descrizione materiale: «semplicemente rilegato, con copertina muta, c'era anche un dattiloscritto dal titolo:

¹²²⁸ Id., *Bobi*, cit., p. 12.

¹²²⁹ Ivi, p. 22.

¹²³⁰ Id., *Come ordinare una biblioteca*, cit., p. 55.

¹²³¹ Ivi, p. 53.

¹²³² Ibidem.

“Rapporto sulla attività della Biblioteca Warburg negli anni 1930 e 1931”. Trentacinque pagine numerate e seguite da due firme autografe, una sopra l'altra: Saxl/Bing»¹²³³.

All'elemento materiale segue la descrizione ideale dell'oggetto. Se ne specifica il prestigio che ne delinea i tratti di assoluta unicità: «come fonte sulla storia del Warburg Institute in anni decisivi non sussiste nulla di altrettanto autorevole e raro»¹²³⁴. L'oggetto-fisico è ormai caricato di un grande rilievo simbolico: il lettore è chiamato a condividere una certa consapevolezza del valore intrinseco dell'oggetto che si sta trattando e, quindi, dell'evento in cui è collocato. A quel punto si inseriscono i due dati di assoluta casualità della vicenda:

In primo luogo un membro della famiglia Warburg, illustri banchieri di Amburgo, doveva essersi frettolosamente liberato di quegli estratti e di quei libri [...]. Inoltre, gli esperti di Sotheby's non si erano accorti di ciò che avevano in mano o non gli avevano dato alcun peso, inserendo gli estratti in catalogo senza neppure darne il dettaglio¹²³⁵.

Due passaggi imprevedibili che non sembrano rispondere a nessuna plausibile collocazione, né a una naturale concatenazione di eventi, al punto che, alla fine, si dà ragione al motto di Bricot. Ai libri è conferita una capacità innata di trovare il percorso per raggiungere il «giusto posto». Quest'ultimo non è il risultato di un legame esplicito tra autori e opere, ma è sintesi di una capacità intrinseca dei libri, totalmente priva di una possibile o potenziale spiegazione: «dopo varie peripezie, il Cavalcanti di Pound e gli estratti di Warburg sono finiti in due scaffali adiacenti, anche se le orbite di Warburg e di Pound erano assai distanti»¹²³⁶. Calasso sta ricreando così il suo senso della “forma” nell'accostamento dei libri: inutile ricercare nella sua biblioteca, tanto reale quanto ideale, così come nel catalogo di casa Adelphi, percorsi espliciti di concatenazione logica, dal momento che l'unico principio razionale consiste nel non avere motivazioni dei legami in superficie e sotterranei tra quei testi, quegli autori e quei libri. Sta trasponendo il concetto di letteratura assoluta e di arte dell'editoria alla rivisitazione retrospettiva della propria esperienza personal-professionale: solo chi condivide il punto di vista interno alla vicenda può comprenderla veramente, solo chi non sa ricostruire il perché dei legami in un catalogo editoriale, può capire che ogni libro è al posto giusto, così come il pensiero del suo modello Kraus, da cui discende questo processo, «può essere raccontato soltanto da chi non lo capisce»¹²³⁷.

Un simile procedimento mostra, ciononostante, l'importanza della suddivisione temporale implicita in tutta la narrazione e che sarà fondamentale per comprendere come la ricezione del catalogo Adelphi influenzi in modo costante l'organizzazione del racconto. L'editore-autore, nel suo tentativo di ricostruire il senso di una letteratura pura e di un'editoria autonoma, non prescinde dalla percezione che si è affermata nel corso del tempo della sua casa. È in questa consapevolezza che ricercheremo le basi per quella «regola del buon vicino». Narrazione polimorfica e progressiva dà forma a un catalogo e struttura la memoria editoriale di Calasso che non può fare a meno di suddividere i ricordi in quattro fasi: una che precede e una contemporanea all'evento editoriale, una successiva a quest'ultimo e, infine, una corrispondente al momento della scrittura, dove tutti i passaggi precedenti si condensano nella creazione intenzionale e nel progetto espressivo dell'autore.

Questa prospettiva investe anche gli incontri dell'editore, centrali nella definizione della personalità e nell'acquisizione di una propria postura. Anche in questo caso si incrociano prospettive diverse di analisi che fanno trasparire il rilievo del ruolo affidato alla temporalità. Ricordando il suo rapporto con Taubes, la figura del filosofo austriaco è circondata da una pluralità di direzioni che la scrittura così come la lettura possono assumere. L'intervento dell'autore-editore ci trasporta con un gesto di grande immediatezza in avanti di cinquant'anni rispetto alla narrazione ma nel presente della

¹²³³ Ivi, p. 54.

¹²³⁴ Ibidem.

¹²³⁵ Ibidem.

¹²³⁶ Ivi, p. 55.

¹²³⁷ Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 108.

scrittura: mentre scrive, «Adelphi sta pubblicando il carteggio fra Carl Schmitt e Taubes con il titolo *Ai lati opposti delle barricate*»¹²³⁸. Il legame tra il filosofo e un libro che sta per essere pubblicato dalla casa editrice è lo stimolo per un ricordo che collega alla narrazione altri incontri e le fornisce altre caratteristiche temporali. Ad inserirsi è, prima di tutto, Kojève che causa sconcerto tra «i suoi [di Taubes] studenti rivoltosi e bigotti»¹²³⁹. L'ingresso nel racconto del filosofo francese è posto in relazione al periodo storico: l'autunno del 1968. Ma Kojève è anche il tramite per arrivare a Carl Schmitt: «al momento del congedo, Kojève disse che la sua tappa successiva sarebbe stata una visita a Carl Schmitt, l'uomo che più lo interessava in Germania». L'operazione dell'editore-autore consiste, qui, nel mettere in relazione la propria esperienza, il catalogo della casa e l'orizzonte di pensiero di diversi intellettuali.

Si procede quindi per assimilazioni progressive. Per introdurre Taubes, Calasso l'ha messo a confronto con un libro di Klages, *Lo spirito come antagonista dell'anima*. Incappando nel testo di Klages, tra gli scatoloni dell'appartamento dell'autore-editore, il filosofo austriaco viene descritto come interdetto al punto che domanda: «ma come può?». In questo caso, Calasso interviene con un chiarimento sulle reali ragioni occulte della domanda: «intendendo “come osa?”»¹²⁴⁰. Per chiarire lo sconcerto del suo ospite si crea un parallelo tra l'oggi e il momento dell'incontro, alludendo più ampiamente al contesto culturale del '68: se oggi una simile reazione può risultare «a stento comprensibile», allora Klages rappresentava uno dei «nomi *proibiti*». L'ovvia importanza dell'autore dello *Spirito come antagonista dell'anima* è nascosta nella contrapposizione tra due piani temporali. Per l'oggi Klages è quasi obbligatorio ed è tanto scontato che non si riesce a comprendere lo sconcerto di un filosofo nei suoi confronti; allora, invece, nel '68 l'incapacità di comprendere la portata del pensiero dell'autore è circondata da una critica verso un orizzonte di senso subito dopo chiarito: Klages «era l'*irrazionale*, l'orribile irrazionale, nemico mortale di ogni *Aufklärung*»¹²⁴¹. Citando altri momenti in una rete di rimandi da un libro all'altro, Calasso demanda all'irrazionale la forza del collegamento inattuale: lo sconcerto che poteva causare nel '68 e che gli impediva di godere di ampio riconoscimento nel pubblico e nella critica, si è tramutato oggi, sul lungo periodo, a distanza di cinquant'anni, nel successo prestigioso di un'innegabile ovvietà. È in virtù di questo gioco di scambi a cui l'editore-autore costantemente ricorre per restituire le sue posizioni passate, nonché i riflessi che quelle posizioni hanno determinato, che possiamo ammettere la temporalità calassiana come cruciale nella costruzione narrativa. La pluralità di piani temporali mette in relazione figure che si contrappongono o che condividono lo stesso punto di vista, esprimendo analogie o differenze con il pensiero dell'autore, e, allo stesso tempo, restituendo una precisa percezione di un momento storico attraverso il filtro conoscitivo della narrazione.

Il senso della durata temporale è restituito da un preciso accorgimento narrativo che partecipa ugualmente alla definizione dei caratteri e dei tratti dell'immagine che Calasso ci dà di sé: «non ho più rivisto Taubes dopo quel giorno, anche se molto ho sentito parlare di lui. Soprattutto da Scholem, che aveva finito per abborrirlo e lo considerava una figura demoniaca»¹²⁴². Non è il racconto degli anni successivi a riempire il tempo trascorso tra l'inverno del '68 e la pubblicazione del carteggio Taubes-Schmitt nel 2018, ma un'altra figura sostanziale a definire il progetto adelphiano e la concezione letteraria di Calasso. Altro esponente dell'assoluta indipendenza del linguaggio e della sua profonda capacità di interpretazione del mondo, Scholem diventa rappresentante di Adelphi nel suo incontro con Taubes. Dopo aver pubblicato il ritratto di Walter Benjamin e la sua riflessione sul «nome di Dio» e sulla «teoria cabalistica del linguaggio», il catalogo della casa editrice si è progressivamente arricchito dei contributi del filosofo israeliano che ha aiutato a definire quel peculiare tratto della

¹²³⁸ Id., *Come ordinare una biblioteca*, cit., p. 57.

¹²³⁹ Ibidem.

¹²⁴⁰ Ivi, p. 56.

¹²⁴¹ Ivi, p. 57.

¹²⁴² Ibidem.

componente religiosa adelfiana a cui Calasso spesso ha rimandato¹²⁴³. Scholem, in quanto studioso del linguaggio, ne sostiene la forza conoscitiva, in cui sembra riecheggiare la fiducia calassiana nella parola che precede il pensiero. Il filosofo rappresenta, inoltre, quell'arricchimento di orizzonti che sembra precluso alla cultura occidentale. L'apertura di Scholem diventa un modo per aborrire quella cultura così connotata in senso politico e ideologico, al punto che lo stesso autore ha finito per aborrire Taubes, considerandolo una «figura demoniaca».

Taubes, dunque, con il suo seminario «tra i più sovversivi d'Europa» “in quel periodo”, gli anni '60 e '70, si scontra con i resoconti che ne fa, “nel corso degli anni successivi”, Scholem, rappresentante invece del religioso e del linguaggio assoluto. Il passaggio del tempo ci restituisce la progressiva perdita di valore, di autorità e di prestigio della ricerca razionale del filosofo tedesco, in favore della progressiva affermazione e definitiva consacrazione della filosofia irrazionale, arricchita di una componente religiosa, del filosofo israeliano: l'umano degli uomini secolari incarnato da Taubes perde il suo scontro con il divino di un analogista del calibro di Scholem.

La sovrapposizione temporale raggiunge, infine, il suo compimento ideale e l'editore-autore può veder riconosciuta la sua autorità, la sua capacità di aver previsto la futura legittimazione di un atteggiamento «proibito» e inattuale, come quello di Klages e Scholem, e come quello di Calasso e di Adelphi.

L'incrocio tra più livelli temporali della narrazione e un tempo reale ed extratestuale a cui l'autore rimanda diventa espressione del processo creativo.

L'uso del tempo in Calasso crea così una sovrapposizione tra forma e contenuto, tra posizione stilistica e posizione intellettuale. Il tempo discontinuo dell'atto di scrivere diventa il tempo discontinuo del racconto. I modelli ideali evocati diventano i riferimenti per la composizione del testo. Il rifiuto di una tipologia argomentativa in favore di una analogica ed evocativa si esprime in un'aneddotica di eventi mai successivi, lineari e consecutivi ma sempre altalenanti, divagatori e dispersivi. Il punto di vista del presente è il solo e vero responsabile dei principi compositivi e interpretativi del racconto.

3.g. Le armi della memoria in Calasso

Ora, abbiamo visto il rapporto che Calasso instaura con la memoria: un repertorio personale e collettivo che funge da riferimento per la concezione della scrittura, per l'idea di letteratura e di editoria. Abbiamo avuto modo, inoltre, di osservare il progetto complessivo dell'autore-editore: una composizione polifasica e proteiforme che mira a restituire la centralità dell'editore nello spazio sociale, una centralità messa in crisi e a rischio dalle moderne forme di produzione culturale e della comunicazione. Successivamente, è stato possibile vedere come si realizza il legame tra coscienza autoriale ed editoriale: un dialogo che mostra in che modo la poetica dell'autore dia una struttura ben precisa agli scopi comunicativi dell'editore. È una struttura che si fonda su un procedimento frammentario e analogico, rifiutando una composizione argomentativa e attribuendo centralità al punto di vista di un sé presente che detta le condizioni interpretative degli eventi passati. Ora, vista la centralità della memoria, occorre indicare quali sono gli strumenti di cui l'autore-editore si serve per far fronte alla sua inaffidabilità e rivendicare la veridicità del racconto.

Se consideriamo l'ammissione di colpa della memoria, osservatrice e creatrice fallibile di una storia che pone al centro non la sua corrispondenza alla realtà, ma la riconoscibilità del sé, vedremo

¹²⁴³ Tra il 1978 e il 2020, anno in cui viene pubblicato *Come ordinare una biblioteca*, Adelphi pubblicherà otto volumi di Gershom Scholem che partecipa chiaramente alla definizione della filosofia della casa editrice per i suoi interessi specifici. Per comprendere il pensiero di Scholem e il suo apporto all'immagine adelfiana rimandiamo almeno a G. Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano, 1998; Id., *I segreti della creazione*, Adelphi, Milano, 2003; Id., *L'idea messianica nell'ebraismo*, Adelphi, Milano, 2008; Id., *La figura mistica della divinità*, Adelphi, Milano, 2010.

delinearsi una serie di elementi deputati esplicitamente a sostenere proprio quel principio di realtà e veridicità che la supposta inaffidabilità mnemonica rischia di cancellare o di indicare come irrilevanti.

Nel tratteggio di aspetti tesi a offrire un corrispettivo del reale ritroviamo il riferimento più diretto al patto narrativo tra l'autore-editore e il suo lettore. La verità del racconto diventa una priorità del progetto espressivo. Quest'ultimo ricorre agli strumenti che maggiormente possono servire al suo scopo. La forza persuasiva degli accorgimenti a sostegno della credibilità è il riflesso di un genere che colloca il lettore nel territorio della realtà condivisa. Chi legge non può accettare i principi ermeneutici del testo senza ammettere in primo luogo il carattere veritiero della narrazione. Il patto di veridicità è un prerequisito sociale per la riuscita dell'esperienza di lettura.

Al cospetto della difficile credibilità della memoria, da lui stesso riconosciuta, Calasso si appoggia con insistenza al sostegno offerto dai materiali documentari, che vengono inglobati dal racconto. L'editore-autore non nega mai l'antitesi polarizzata tra la memoria e il documento, anzi la riconosce, dichiarando di combatterla attraverso gli strumenti che la scrittura gli mette a disposizione.

Il gesto stesso di individuare l'inaffidabilità dei ricordi appare una cornice di senso che guida il lettore nel racconto. Ogni elemento documentario non subentra in modo neutrale nella narrazione. La sua presenza scaturisce da un'ammissione di responsabilità da parte della memoria che non è capace di ricostruire il passato in modo autonomo. Il documento è la superficie visibile di un compromesso: se il sé dell'autore non è una garanzia sufficiente alla corrispondenza racconto-realtà, saranno le tracce storiche degli eventi a correre in suo aiuto. Ricostruito il contesto interpretativo, si inserisce poi il materiale d'archivio: la fonte della veridicità diventa il baluardo di una difesa della realtà del racconto e il sostegno a ogni riferimento. Il documento non è fallibile come la memoria, risale al tempo in cui i fatti si sono verificati, ed è garante della fiducia da riporre nell'autore-editore. Ciononostante, nella paradossale costruzione narrativa, si invertono sottilmente e in modo occulto le gerarchie di significato: è la memoria a introdurre il veritiero documento, privandolo in parte persino delle sue pretese veridiche.

A questa dicotomia tra documento e ricordo va ricondotto il programma narrativo, con le sue finalità prestabilite. Impossibilitato a ricollocarsi precisamente nel punto di osservazione del passato, a immedesimarsi con il suo sé specifico che ha partecipato agli eventi, ma costretto invece a risalirvi da un sé, in cui si sono condensati una pluralità di svolte identitarie, l'autore-editore mostra lo scopo nascosto del proprio racconto: pur servendosi di materiali che risalgono al momento passato, datati all'altezza dell'evento, è il presente e il suo sé a selezionarli, risemantizzarli e riappropriarsene nel suo progetto discorsivo. Se, dunque, può essere confermata la data del documento, l'intervento di quest'ultimo sarà soggetto alla creatività della prospettiva che lo acquisisce. Lo scopo è la valorizzazione di un presente individuato, non la conferma di un passato irrigidito.

Una simile riabilitazione del materiale documentario come principio conoscitivo ripercorre l'intero arco della memoria calassiana.

La sua infanzia è costellata da questi intrecci in cui a sostegno della veridicità non sono soltanto elementi documentari ma anche testimonianze provenienti da terze parti.

La guerra a Firenze diventa l'incrocio tra un'esperienza collettiva e privata quando a irrompere nella soffitta della villa, dove la sua famiglia è nascosta, è un proiettile che mette a rischio la stessa vita dell'autore. Il ricordo «fisico» della soffitta allude alla sensazione di un legame con il luogo, di cui, però, non ha una percezione reale se non nella testimonianza della madre, raccolta in una lettera riaffiorata proprio al momento della scrittura, non solo tra le carte conservate dall'autore, ma in un libro pubblicato da Adelphi¹²⁴⁴.

La forza distruttrice della guerra viene descritta dall'orizzonte personale di uno sguardo che la intravede «dalla finestra di una soffitta clandestina nel centro di Firenze»¹²⁴⁵. La voce della madre e la sua lettera che arriva a sostegno del racconto si fanno a loro volta narrazione. Da un lato, la proiezione di un evento di portata collettiva su un orizzonte di senso personale si tramuta in esperienza

¹²⁴⁴ L. Mecacci, *La Ghirlanda fiorentina e la morte di Giovanni Gentile*, Adelphi, Milano, 2014.

¹²⁴⁵ Risolto a R. Calasso, *Memè Scianca*, cit.

universale; dall'altro, il meccanismo suscita il riaffiorare dei ricordi che si avvicinano sulla spinta dell'incontrovertibilità documentaria.

In questo modo, Calasso ci offre quello scorcio sulla sua infanzia in guerra, sul rapporto fisico con quei luoghi e sulla visione di quegli eventi, con il sotterraneo richiamo al senso di angoscia per la condizione del padre, costretto a fuggire perché accusato dell'attentato a Gentile e che la madre descrive mentre «si nascondeva da una casa all'altra»¹²⁴⁶. Confessata la giusta diffidenza nei ricordi, la lettera della madre diventa un preciso nodo di congiunzione da una fase all'altra dell'infanzia dell'autore. Dai primi momenti, che sarebbe impossibile affidare alla memoria del bambino, si arriva ai periodi più concitati della guerra. La velocità degli eventi è restituita dalle specifiche caratteristiche della lettera: frammentata in più punti, rapida e nervosa, ci offre uno sguardo sulle difficoltà della madre in quel periodo, fino al momento di maggiore fisicità, che spiega l'importanza di quel ricordo, quando «la guerra si faceva sempre più vicina e più feroce [...] e una mattina un proiettile entrò dai vetri e ti sfiorò la testa [dell'autore bambino]»¹²⁴⁷. Alla percezione, contemporaneamente nebulosa e fisica del ricordo, si sovrappone la certezza delle testimonianze: il processo alla verità si conclude con un'assunzione di innocenza sulla base delle prove concrete a sostegno dell'imputata.

L'utilizzo della lettera nella memoria individuale assurge, quindi, a una pluralità di funzioni. In primo luogo, a un livello strutturale e narrativo, la difesa della veridicità dei fatti narrati da cui discendono l'esigenza di raccontare periodi che risalgono troppo indietro negli anni, difficilmente ricostruibili dalla sola memoria. La lettera diventa anche un elemento narrativo: la sua capacità di restituire in modo immediato fatti ed eventi sommerge i passaggi controversi, ammettendone nuove interpretazioni tutte interne al testo.

Essa è il canale privilegiato del passaggio dalla memoria di un editore, inteso come individuo e persona giuridica, alla memoria di un'identità editoriale, quando maggior valore assumono i tratti che si vogliono mostrare della casa editrice.

Un simile processo di ricostruzione è subito evidente nel momento in cui Calasso vuole mostrarci l'importanza che Bazlen ha avuto per la definizione del progetto Adelphi. In questo caso, l'autore-editore si serve di due diverse tipologie di materiali che possono entrambe essere utili a disegnare la figura del consulente e il carattere dei suoi suggerimenti. Se la lettera torna a ricoprire il ruolo di canale espressivo più appropriato, ad essa si affianca anche un insieme eterogeneo di documenti che vanno da appunti sparsi a quaderni con frammenti di testi di vario tipo.

Questa seconda tipologia sembra a sua volta sdoppiarsi tra i materiali che non saranno mai pubblicati come quelli in cui ritroviamo la *lotta con la macchina da scrivere*, di cui ci viene riportato un frammento grafico¹²⁴⁸ e quelli, invece, raccolti e pubblicati per la prima volta da Calasso stesso.

È importante il fine di un simile recupero. Descritto come «imprendibile», Bazlen ha comunque occupato un ruolo centrale per la cultura editoriale italiana del Novecento e nella formazione letteraria di Calasso. Tuttavia, il consulente triestino è stato più volte coinvolto nel dibattito intorno alla scrittura e a un suo rapporto controverso con lo scrivere. Nei frammenti e negli appunti Calasso ammette di sentire «la voce di Bazlen ancora prima di leggere lo scritto». Quelle frasi frammentate sono descritte come «parole incorporate in lui, non pensieri a lui sovrapposti»¹²⁴⁹. È qui che l'editore-autore dichiara lo scopo di quell'importante recupero che diventa a sua volta l'espressione di una finalità narrativa e in senso più ampio la dichiarazione di una postura letteraria.

A una figura con una certa refrattarietà verso lo scrivere viene demandata una riflessione sul linguaggio e sulla sua potenzialità espressiva. Il linguaggio diventa anche il mezzo interpretativo privilegiato per comprendere Bazlen e il suo rapporto con Adelphi. Il passaggio compie un capovolgimento complessivo di senso. A Bazlen si riconosce qui «*lo stile di Bobi*»¹²⁵⁰. Dal rifiuto di

¹²⁴⁶ Ivi, p. 24.

¹²⁴⁷ Ibidem.

¹²⁴⁸ Id., p. 28.

¹²⁴⁹ R. Calasso, *Bobì*, cit., p. 53.

¹²⁵⁰ Ivi, p. 47.

una progettualità che si applica alla scrittura nasce lo stile di un autore che non aveva mai scritto niente se non appunti sparsi. Di conseguenza è il linguaggio nella sua componente più libera a esprimersi attraverso l'autore e non mezzo espressivo di un pensiero precostituito.

Bazlen viene collocato nella stessa dimensione di autori come Kraus, Loos e il primo Benjamin. Al linguaggio, posto in relazione allo stile, si affida la capacità di realizzarsi in forma: la citazione di materiale edito e inedito diventa il mezzo principale per il capovolgimento delle interpretazioni. La concezione della letteratura di Bazlen muta nell'idea di letteratura sostenuta da Calasso.

Alla dimensione letteraria si affianca la sua più immediata declinazione editoriale. Il consulente triestino diventa espressione di un certo modo di intendere l'editoria che è stato a lungo ignorato da molte case editrici italiane.

In questo caso, sono stralci di lettere dedicate a un vasto ed eterogeneo gruppo di autori e destinate a diverse case editrici, tanto da rappresentare frammenti di un unico discorso.

Sebbene sembrino richiamarsi a vicenda, si possono individuare due gruppi diversi di lettere: uno precedente alla nascita di Adelphi e risalente al periodo in cui Bazlen collaborava in qualità di consulente con altre case editrici, e uno successivo alla nascita di Adelphi, dove sono riportati i giudizi e i suggerimenti alla casa milanese.

Si evidenzia, quindi, non solo una rappresentazione del mercato editoriale, ma anche il passaggio da un momento in cui molti dei consigli bazleniani non si realizzano, a un altro in cui il consulente diventa il perno ispiratore e il riferimento principale di una strategia editoriale.

Nella fase precedente alla nascita di Adelphi le lettere risalgono al periodo in cui Bazlen ha vissuto a Milano e ha conosciuto, per poi entrare per un breve periodo a lavorare nella sua azienda, Adriano Olivetti. La selezione dei frammenti che Calasso riporta è indicativa. L'atto selettivo è legato al ruolo ideale di uno dei personaggi più influenti sul futuro catalogo adelphiano. Lo scivolamento nella storia di Adelphi è costruito attraverso il concetto di passaggio. Dopo aver tratteggiato le caratteristiche principali di quello «stile» di scrittura e di editoria del consulente, è all'idea che Adelphi sia la sua «opera compiuta»¹²⁵¹ che si affida il compito definitivo di identificare l'istanza autoriale di Bazlen.

Il valore documentario della lettera diventa qui testimonianza innegabile di un progetto in cui, in nome di un equilibrio di affinità, non sempre le osservazioni bazleniane sono prese in considerazione. Il caso di Bettelheim è indicativo più della sua concezione della cultura che non della sua influenza su Adelphi. La sua forte opposizione alla pubblicazione del libro non trova ascolto e tra le prime pubblicazioni nella collana dei "Saggi" vedrà la luce proprio *Il cuore vigile* dello studioso statunitense, con quelle parole «come *integrated* o *adjusted*» che Bazlen sperava proprio di non vedere pubblicate da Adelphi¹²⁵². Al di là di questa prima – la sola riportata da Calasso – divergenza, le altre lettere raccontano quel grado di affinità che si verrà a creare tra la concezione di letteratura del consulente triestino e la proposta editoriale della casa editrice.

Alcuni autori centrali del catalogo si delineano tra i frammenti di lettere che sono espressione delle «trafitture di fulmineo effetto» su cui si basano i suggerimenti bazleniani. Ogni autore richiamato nel brevissimo tratto citato dalla lettera rimanda il lettore al catalogo e alla sua idea di Adelphi. Il procedimento è quello di far dialogare un'espressione del testo con un'interpretazione più ampia ed extratestuale che non potrà mai rinunciare a considerare la storia della casa editrice come riferimento costante in ogni passaggio. L'immagine si viene definendo attraverso gesti immediati e precisi che racchiudono tutta l'organizzazione narrativa sulla scorta di un'impostazione emersa già nel catalogo storico.

Un identico procedimento investe il tentativo di restituire il ruolo di Bazlen nella definizione della grafica adelphiana. Il suo interesse per le copertine, testimoniato nei diversi suggerimenti che si ritrovano nel materiale d'archivio e nella sua corrispondenza con Luciano Foà, si esprime nella rapidità di una lettera che vuole mostrare non solo il senso di affinità tra autori, testi e libri ma anche «fra immagini». Scrivendo a Foà, gli suggerisce la fotografia di un'acquaforte di Hercules Seghers

¹²⁵¹ Ibidem.

¹²⁵² Ivi, p. 71.

che «potrebbe servire, al caso, per un catalogo o un volantino o qualcosa di simile»¹²⁵³. A un avanzamento temporale si domanda il risultato della suggestione: «passano alcuni anni e Seghers comincia ad apparire sulle copertine, bibliche e non, di Adelphi (*Il libro dei Salmi*, 1985, *Quohélet*, 2001, ma anche in copertina per Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, 1991)»¹²⁵⁴. Il riferimento ai libri ci trasporta nel catalogo e, allo stesso tempo, ci offre il dialogo tra il ruolo di Bazlen e l'immagine di un'Adelphi attuale. Bazlen non vedrà certo il suo suggerimento concretizzarsi nei libri adelphiani, ma l'editore-autore ricostruisce il legame che si estende nel tempo al punto da indicare un ultimo riferimento fondamentale per il rapporto tra il consulente e la resa grafica dei libri della casa editrice: «Seghers appartiene allo *stile Adelphi* non meno di Beardsley (o di Colville)»¹²⁵⁵. Con il richiamo all'*Impronta dell'editore* e nel tentativo di riattivare la memoria del lettore, si compie l'ultimo passaggio per la sovrapposizione tra lo «*stile di Bobi*» e lo «*stile Adelphi*». Ricostruiti entrambi nella loro valenza testuale ed extratestuale, diventano riferimenti emblematici dell'immagine adelphiana e dell'identità calassiana.

Nella sua postura autorial-editoriale Calasso ricorre a un ultimo strumento nell'autorappresentazione di sé e della casa editrice: i propri appunti. È di nuovo l'inaffidabilità della memoria la causa del recupero. Ripercorrendo quel legame «adamantino» che si è instaurato tra la casa e la letteratura mitteleuropea, l'autore avverte il pericolo di sovrapporre prospettive appartenenti a periodi diversi, dando vita ad analisi anacronistiche. Diventa «un sollievo» ritrovare «per caso, alcuni fogli scritti a mano» dove ci sono «le parole di ringraziamento» del discorso pronunciato nel settembre del 1981, in occasione del conferimento da parte delle autorità austriache della *Ehrenkreuz litteris et artibus*. Sono due le conseguenze immediate. La prima appartiene alla sua coscienza di autore e suggerisce la costante personalizzazione autoreferenziale dello sguardo sul mondo: «la parola *Ehrenkreuz* suscitava in me subito il ricordo di una delle più irresistibili prose di Kraus, dedicata a difendere una prostituta che aveva osato appuntarsi sul petto quell'onorificenza che le era stata data a un suo cliente»¹²⁵⁶. La seconda rimanda alla volontà dello scrittore di riportare «nella loro integralità [...] l'idea di come quei fatti venissero percepiti allora»¹²⁵⁷.

La prima, dunque, attiva immediatamente la competenza letteraria del lettore contemporaneo a cui Calasso si rivolge, la seconda instaura i principi del patto sociale tra autore-editore e pubblico. La credibilità del testo e la sua appartenenza al tempo in cui è stato scritto scaturiscono da questo duplice riconoscimento.

L'atto di inserimento degli appunti non è però scevro dell'intenzionalità autorial e manifesta quindi la volontà dietro l'organizzazione della materia. È così che il testo riesce a restituire l'immagine di allora della casa editrice e allo stesso tempo quella di oggi che vuole offrire a un nuovo pubblico di lettori, a cui il libro nel complesso è indirizzato e che non sono, chiaramente, gli stessi ascoltatori del discorso pronunciato nel 1981.

Le finalità cambiano a seconda del lettore di riferimento e il riutilizzo degli appunti modifica in senso pragmatico il significato, o meglio, il loro nuovo destinatario e la loro mutata intenzionalità. Pur restituendo, in parte, una percezione del passato, essi cercano di attivare, in realtà, una percezione del presente.

Il successivo percorso attraverso i paesaggi “kakanici”, che dalla belva Radetzky dei sussidiari della scuola elementare arrivano al tagliente parallelismo tra casa Adelphi e casa Radetzky di un ironico Arbasino – «da bambino, già alla scuola elementare [...] ho incontrato l'Austra per la prima volta nel sussidiario, là dove si parlava del maresciallo Radetzky e lo si definiva “la belva” [...] Penso così a un giorno in cui apparve un articolo di Alberto Arbasino in cui si diceva che la casa editrice

¹²⁵³ R. Calasso, *Bobi*, cit., p. 75.

¹²⁵⁴ Ibidem.

¹²⁵⁵ Ibidem.

¹²⁵⁶ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 33.

¹²⁵⁷ Ibidem.

Adelphi dovrebbe chiamarsi Radetzky»¹²⁵⁸ – passando per l'attrazione improvvisa e quasi mistica dell'edizione Einaudi dell'*Uomo senza qualità* di Musil, e tra i suggerimenti di Bazlen e Ingeborg Bachman, oltre che tra i nomi di quei numerosi «amici invisibili che sono gli scrittori morti»¹²⁵⁹ tra i quali emergono, primi *inter pares*, Schönberg, Loos, Kubin, Altenberg, non può essere solo la narrazione del momento in cui quei libri appaiono. Esso diventa, invece, espressione di una realtà, che si è venuta gradualmente delineando nel passato, ma che ha nel presente il suo fine ultimo e la sua unica sincera manifestazione.

Il materiale documentario rappresenta per Calasso, dunque, uno strumento ricorrente e imprescindibile che partecipa, insieme alle caratteristiche strutturali dei suoi testi, alla realizzazione del proprio progetto narrativo e alla definizione di un'indagine introspettiva. La lettera, l'articolo di giornale, gli appunti di discorsi passati, i quaderni ritrovati tra gli archivi e le testimonianze dirette o indirette sono strumenti al servizio della memoria che rivela ancora una volta il suo lavoro demiurgico e la sua capacità di intervento creativo.

Questo materiale appartiene a una duplice natura: in primo piano, c'è il legame con il grado di accettabilità del patto finzionale e autobiografico con il lettore; in secondo piano, c'è il tentativo di delineare un contesto interpretativo condivisibile dall'autore-editore con il suo pubblico.

Nel primo caso si evidenzia l'apporto complesso della narrativa di Calasso in cui la commistione di tipologie testuali impedisce una classificazione immediata. La capacità dell'io narrante di inglobare nel suo discorso diverse modalità espressive gli consente l'assoluta libertà della funzione autoriale. In questo orizzonte la veridicità appartiene alla dimensione di ovvietà che appare soggetta alla connotazione sacrale in cui si colloca la scrittura. Chi è in grado di riconoscere e accettare la provenienza dichiarata del materiale documentario riuscirà ad accedere all'ampio spettro di significati del racconto. Dunque, la documentazione d'archivio non è un supporto a una veridicità "finzionale", la contestualizzazione di un'invenzione, ma è conferma di una realtà da condividere come riconosciuta da entrambe le parti, scrittore e lettore. Pur nella vaghezza a cui rimanda il linguaggio di Calasso, ricco di allusioni e di citazioni, la veridicità degli eventi è, ad un tempo, proclamata come certezza e indicata come univoca. Il ricorso ai materiali d'archivio non si apre a una componente dialogica tipica di un racconto dichiaratamente romanzesco, ma è restituito nella sua incontrovertibile affidabilità. Se rispetto alle espressioni finzionali e autofinzionali, Calasso conferma una propria strategia narrativa in cui non difende né l'una né l'altra posizione, ma soltanto la centralità dell'io come giudice narrativo, rispetto alla componente saggistica, si differenzia per la personalizzazione dell'analisi e il rifiuto di una ricerca di un'imparzialità del punto di vista, in nome della concentrazione soggettiva e creativa dello scrivere.

A questa prima funzione del materiale documentario se ne affianca una seconda, ad essa strettamente interconnessa: la creazione di un contesto interpretativo. Non è la veridicità o il grado di credibilità e di finzione ad essere messo in discussione. I documenti a sostegno dei fatti indicano il punto di fuga del sé da cui si diramano le traiettorie della prospettiva. Solo all'interno di quelle traiettorie, vengono ammesse le interpretazioni del testo. La libertà del pubblico è condizionata alla sottoscrizione di un patto sociale ed etico. Ma non è un patto puramente autobiografico, è l'accordo che il sé narrativo ha stretto con i sé passati, il nucleo dell'invenzione artistica, che anche il lettore deve accettare per accedere al senso e al piacere del testo.

3.h. Commistioni di genere nel racconto dell'autore-editore

Nel racconto autobiografico di Calasso si avverte l'esplicito rifiuto di una rigida catalogazione per generi letterari in favore di una commistione tra più possibilità compositive.

Il racconto di un passato più o meno lontano dimostra, infatti, un libero ricorso a più tipologie e generi testuali, a seconda delle sue esigenze e delle sue finalità. I principali debiti sono riconosciuti

¹²⁵⁸ Ivi, pp. 33-35.

¹²⁵⁹ Ivi, p. 34.

nella forma saggistica, in quella romanzesca, nella biografia e nella lettera. Ma nessuno di questi elementi emerge in modo preponderante, anzi, ognuno di loro partecipa, a diverso titolo, alla creazione di un sistema espressivo unico.

È lo stesso Calasso a indicare quali generi subentrano nel racconto e in che modo vi partecipano. Un atteggiamento che riflette non solo il carattere intrinseco della sua poetica, ma anche un rapporto esteso con il panorama della letteratura contemporanea. La capacità di sfociare in altri contesti comunicativi e artistici ha portato a una grande diffusione dell'elemento saggistico nelle narrazioni romanzesche, così come all'attribuzione della categoria di romanzo, particolarmente vantaggiosa su un piano commerciale, a un'ampia gamma di produzioni letterarie. Il progressivo assottigliamento della distinzione tra generi si evidenzia nell'attitudine degli autori ad adottare a diverso titolo e in grado minore o maggiore aspetti strutturali di altri generi letterari.

Calasso stesso partecipa a questo movimento di rifiuto della catalogazione per generi ammettendo la possibilità di una forma narrativa senza definizioni. Personalismo saggistico, romanzo-saggio, *autofiction*, autobiografia e biografia interagiscono in un medesimo orizzonte di senso che non ha corrispettivi diretti nella contemporaneità della produzione letteraria italiana. Esso si rivolge, invece, a una tradizione europea, che ha nella modernità i suoi principali archetipi e nella produzione filosofica, da Nietzsche alla psicoanalisi di Groddeck fino a Colli, le costanti di un'espressività multiforme e ineffabile.

3.h.1. «Una forma sclerotizzata»: il saggio come strumento accettato e rifiutato

Il primo riferimento non può che essere rivolto all'orizzonte saggistico. Il saggio, infatti, ritorna in più declinazioni con grande insistenza. Nell'*Impronta dell'editore* si mira a dare un'idea di "forma editoriale", in *Bobi* si ripercorre il «profilo di luce imprevedibile» di una figura che «fu l'ideatore di Adelphi»¹²⁶⁰, o, ancora, «il tema del *dare ordine* riappare alla fine» come «una questione vitale»¹²⁶¹. Il carattere in cui è collocato l'elemento saggistico, però, sembra garantire allo stesso tempo il racconto. La dimensione saggistica, infatti, si manifesta in scatti riflessivi: è al ricordo che viene demandato il primo ruolo di contesto. Il momento passato diventa lo spazio su cui si innesta la prospettiva presente e la riflessione saggistica. Ma la concatenazione tra i due elementi non lascia trasparire una divisione, anzi, la linea di confine tra le due diverse tipologie testuali è tanto labile da permettere che l'una sfoci nell'altra e viceversa, senza che sia necessario distinguerle. È un processo che appare come la forza propulsiva allo sviluppo del racconto: ricordi e pensieri si susseguono in una concatenazione di narrazione e metanarrazione, come immagini alternate alle proprie didascalie. Gli altri generi, dal canto loro, si accavallano al saggio. Trova così ampia realizzazione una componente imprescindibile della scrittura saggistica: «la forma del saggio, infatti, conserva sempre qualcosa di immaturo, ama dominare senza che il suo dominio appaia tale. Regola i rapporti fra gli altri generi, si insinua fra loro e al loro interno, li alimenta e trae vantaggio dal loro splendore, se ne fa schermo imitandoli o pretende di indicare loro la strada da seguire»¹²⁶².

All'idea del sé-bambino che inizia a scrivere un libro di memorie a dodici anni segue un'analisi teorica dell'incipit di quella prima prova assoluta di scrittura:

«L'estate la sentivo arrivare dal viale». Il mio primo libro di memorie cominciai a scriverlo a Firenze, quando avevo dodici anni. Si apriva con quella frase sull'estate, che si riferiva all'età favolosa in cui avevo cinque o sei anni. L'accordo iniziale lo dava il mutamento nel suono di un tram, con l'approssimarsi della nuova stagione¹²⁶³.

¹²⁶⁰ Id., *Bobi*, cit.

¹²⁶¹ Id., *Come ordinare una biblioteca*, cit.

¹²⁶² A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 17.

¹²⁶³ R. Calasso, *Memè Scianca*, cit., p. 12.

All'«accordo iniziale» dato dal «mutamento nel suono di un tram»¹²⁶⁴ si collega poco dopo un approccio riflessivo ed extratestuale ancora più evidente: «dopo quel primo tentativo, subito interrotto, l'idea di scrivere di me stesso si è dileguata fino a oggi, dopo quasi settant'anni. Scrivere si sarebbe collegato sempre all'esplorazione di qualcosa di lontano»¹²⁶⁵. Dopo l'immagine tutta narrativa di un ricordo, nucleo significativo di un racconto interiore, subentra un'esigenza riflessiva che ci trasporta nel presente dell'autore-persona. È il sé biologico ad avvertire il bisogno di intervenire per spiegare e per collocare il lettore nel quadro interpretativo.

Calasso, tuttavia, rifiuta esplicitamente la forma saggistica che definisce «sclerotizzata, pesantemente affermativa, che ha subito la nefasta influenza dell'ambiente universitario»¹²⁶⁶. A subentrare all'immobile forma del saggio è una pluralità di tentativi interconnessi, «tutto un ventaglio di forme che [vuole] vedere spiegarsi»¹²⁶⁷.

Le componenti metariflessive e l'aspetto saggistico appaiono solo attraverso brevi incisioni nel tessuto narrativo. Non è dal saggio che scaturisce il racconto, ma il contrario. Il racconto si appropria del saggio, servendosi per raggiungere i propri scopi come strumento utile alla progressione degli eventi. Pur negando la dipendenza rispetto all'insieme della produzione saggistica ne riconosce e ne utilizza, assoggettandolo ai suoi scopi, un tratto fondamentale che più di ogni altro la caratterizza: «il saggista [...] non ha riparo. Non può né evadere né fortificarsi dentro la trascendenza della forma artistica. Non può fluire in un racconto né sollevarsi nel canto. Rispetto a quella del narratore e del poeta lirico la sua ispirazione è sussultoria, incostante, disorganica»¹²⁶⁸.

Nel caso di Calasso questo aspetto assume un ruolo particolarmente significativo. L'assenza di un «riparo» si declina, certo, in ispirazione disorganica, ma non rinuncia a deviazioni sostanziali dalla strada maestra: se non è individuabile un canale di accesso privilegiato e complessivo alla conoscenza, sembra sostenere l'autore-editore, per quale motivo prediligere l'una o l'altra metodologia espressiva che necessariamente apparirà artefatta e distante dalla realtà dipendente dal sé. Quest'ultimo non conosce se stesso se non in modo parziale e frazionato, nonché in modo discorsivo e raccontato, di conseguenza la scrittura del sé, nevrotica nella sua essenza, sarà necessariamente frammentata e disorganica, e, allo stesso tempo, discorsiva e narrativa.

3.h.2. «Non c'è nulla che non possa far parte del romanzo»: le potenzialità espressive della forma romanzesca

A un simile processo di attivazione e riappropriazione partecipa il romanzo. Quest'ultimo viene inserito nei meccanismi del racconto come referente strutturale degli eventi. Non si effettua, infatti, l'esplicita richiesta al patto autobiografico: la veridicità del racconto è assunta progressivamente dal lettore grazie ai costanti rimandi alla realtà. Il pretesto extra-narrativo riaffiora costantemente a sancire il carattere veritiero degli eventi che tuttavia non è il fine ultimo dell'autore-editore: la costruzione per immagini frammentarie ed evocatrici pone al centro non tanto la corrispondenza tra il testo e la realtà, data per assodata, quanto la restituzione al lettore di un universo ideale.

In questo processo il sovrapporsi al catalogo storico gioca un ruolo principale. Ogni ricordo diventa un libro tangibile che riaffiora alla memoria individuale del lettore, o alla percezione collettiva del marchio Adelphi. Come il catalogo storico si rivela un libro da sfogliare in cui solo alcuni eventi editoriali sono capaci di superare la barriera del tempo e riaffiorare in superficie, così la memoria seleziona quelle concrezioni significative del passato e ne ricrea il contesto attraverso la forma saggistica.

¹²⁶⁴ Ibidem.

¹²⁶⁵ Ivi, p. 14.

¹²⁶⁶ V. Cecchetti, *Roberto Calasso*, Cadmo, Firenze, 2006, p. 223.

¹²⁶⁷ Ibidem.

¹²⁶⁸ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 18.

Se, dunque, nelle memorie editoriali di Calasso il saggio rappresenta l'orizzonte concettuale di un evento passato e si colloca tra gli interstizi narrativi, il romanzo è assorbito per la sua libertà strutturale, per la sua capacità di spaziare da un orizzonte all'altro senza giustificazioni programmatiche delle singole scelte, lasciando che la materia del racconto possa distendersi liberamente.

Il romanzo è assunto, dunque, per l'assoluta libertà che gli è riconosciuta. Se «a partire da una certa data, il romanzo diventa il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo»¹²⁶⁹, questa libertà non può che essere il canale privilegiato del linguaggio. Un'ampiezza espressiva che è ancora più evidente nella plasticità dei possibili strumenti a cui il romanzo può avere accesso al punto da «disporre liberamente di ogni contenuto e di ogni stile»¹²⁷⁰. Alla capacità di spaziare si richiama Calasso quando decide di ricorrere all'elemento romanzesco all'interno delle proprie opere. Ce ne parla esplicitamente quando si riferisce a uno dei grandi maestri del genere: Tolstoj. Lo scrittore russo diventa un modello per comprendere la «fisiologia del romanzo»: descritto come «uno dei grandi maestri di questa forma», Calasso osserva come talvolta Tolstoj si fermi «a riflettere su cosa sia la guerra, cosa sia la storia»¹²⁷¹. L'intermezzo metanarrativo si inserisce a pieno titolo nella progressione del romanzo. Il saggio si interviola alla linearità degli eventi e li arricchisce di un ulteriore piano di significato e di un doppio sfondo dello sguardo che non ne cambia la forma, perché «non c'è nulla che non possa far parte del romanzo»¹²⁷².

3.h.3. *Inganni biografici: la biografia al servizio della narrazione*

La stessa prospettiva sembra coinvolgere la biografia come appare chiaro soprattutto in *Bobi* e nella sua ricostruzione dell'esperienza di Bazlen. Del consulente triestino interessa «il più che rimane da dire e capire» e per farlo l'autore-editore si concentra sulla ricerca del suo «stile», del suo «pensiero», sulla sua capacità di influenzare il mondo intellettuale italiano e cerca poi di comprendere le declinazioni che ha assunto nella ricezione *post mortem*. Il sé si attarda sui tratti che più l'hanno influenzato, cercando di restituire per riflesso alcuni dei principi della personalità oltre che gli elementi maggiormente partecipi alla sua concezione della letteratura e dell'editoria. In altre parole, il sé racconta le proprie svolte identitarie attraverso la figura di Bazlen e ripercorre così quegli eventi che lo hanno portato ad essere quello che è.

Nella rete narrativa, il ruolo di Bazlen è indicato in quelle «altre vie» a cui Calasso pensa quando si trova a Roma e «i passaggi dai nonni non erano frequenti»¹²⁷³. A introdurlo è una dimensione atemporale, un passato in un certo senso mitico circondato da gesti che sembrano caricarne l'aura mistica: «veniva evocato», «il tono cambiava», «come entrando in una zona indominabile», «attraente ma elusiva», «distinta da ogni altra»¹²⁷⁴. Siamo nella stessa area semantica che vedremo circondare gli autori del catalogo Adelphi. Un luogo e un insieme di circostanze non chiaramente definibili: «che cosa faceva il cugino Bobi? Nessuno poteva dirlo»¹²⁷⁵. La caratterizzazione avviene secondo un processo per sottrazione, in negativo, dove solo accettando il principio assoluto dell'eccezionalità bazleniana come assioma incontrovertibile se ne può comprendere il senso. Un procedimento che porta a riconoscere che «Bobi» «certamente era un passo più in là di tutti»¹²⁷⁶. Se si accetta la certezza che avesse uno sguardo più ampio di tutti gli altri, si potrà ammettere ugualmente il non sapere cosa facesse.

¹²⁶⁹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 29.

¹²⁷⁰ Ivi, p. 30.

¹²⁷¹ L. Azam Zanganeh, *Roberto Calasso*, cit. p. 70.

¹²⁷² Ibidem.

¹²⁷³ Ivi, p. 77.

¹²⁷⁴ Ivi, p. 10.

¹²⁷⁵ Ibidem.

¹²⁷⁶ Ibidem.

È uno spazio dai confini non facilmente distinguibili, caricati di un'aura sacrale che, nonostante la forte attrazione che è in grado di suscitare, è aperto solo agli iniziati di quel culto incomprensibile.

Bazlen, infatti, è descritto sempre come un religioso, anzi «era forse l'uomo più religioso» che Calasso avesse conosciuto e «certamente il meno bigotto»¹²⁷⁷. Il carattere dogmatico della religiosità sembra riflettersi sull'accettazione della sua figura come inaccessibile e della sua caratterizzazione sacra.

A questa sacralità si contrappone, con il gesto narrativo della composizione dualistica, il fondo politico di Giorgio Settala che ha introdotto l'autore dal consulente triestino. Settala è «un socialista fedele, dei vecchi tempi (inizio anni Cinquanta), obbediente anche nel versare una quota dei suoi magri guadagni di pittore al partito»¹²⁷⁸. La fede cieca nel partito è diametralmente opposta alla religiosità non bigotta del consulente. La rivalutazione del religioso come senso di apertura, attraverso le ampie vedute di uno dei suoi massimi rappresentanti, si realizza anche per mezzo della critica alla dogmaticità assiomatica della politica: il versamento dei guadagni al partito è “deprecato” dal «cugino Bobi», la cui fede si fonda sull'«esperimento della conoscenza»¹²⁷⁹. La coppia di opposti è completata e il sé vi si può riconoscere: il religioso, senza definizioni di alcuna sorta, permette l'accesso alla conoscenza, il politico, concretizzato in partito, è espressione della chiusura della società.

Ma la sovrapposizione dell'autore-editore al personaggio del suo racconto non è ancora pienamente soddisfatta. Ha bisogno di entrare in quello spazio sacro, fondato da Bazlen, per poter riconoscere i suoi principi conoscitivi e appropriarsene, ponendoli al centro del proprio sviluppo personale.

Anche il desiderio di incontrare il consulente triestino scaturisce da un bisogno innato, non meglio comprensibile, probabilmente dovuto a quella sensazione di forte attrazione a cui ha accennato all'inizio. È qui che Calasso decide di partecipare a un orizzonte presente ed entra a far parte di quel mondo sacro che si innalza intorno al primo ispiratore di Adelphi: «che cosa mi aspettavo di trovare in Bazlen? Esattamente quello che lui era, constatai»¹²⁸⁰. L'ingresso è carico di quella stessa aura di indefinitezza che circonda lo spazio bazleniano. Così come nessuno può sapere cosa facesse Bazlen, per entrare nel suo universo di senso non serve sapere in cosa consista, ma è sufficiente constatare che esiste e che è «esattamente» quello che ci si aspetta.

Bazlen diventa, come già era accaduto nei testi introduttivi alle raccolte dei suoi scritti curate da Calasso, una trasposizione antropomorfa della letteratura assoluta, un luogo del tutto privo di ogni esigenza classificatoria, il cui valore è emblema dell'*art pour l'art*, rifiuto di disposizioni sociali, teoriche o prestabilite in nome di un'indipendenza della conoscenza.

Accettare quel sistema, senza avvertire il bisogno di spiegare analiticamente in cosa consistesse, significa ammetterne i presupposti autonomi ed entrare di diritto nello stesso spazio sacro che caratterizzerà anche la concezione della letteratura adelphiana, priva di un approccio critico e ideologico, fondata sulla qualità della forma e sull'importanza della vita come unici principi valoriali.

La refrattarietà per le sovrastrutture di carattere morale si afferma con costanza nei suoi scritti e soprattutto nelle lettere: qui emerge la concezione per cui la vera scrittura possa nascere attraverso l'eliminazione dei «residui del passato»¹²⁸¹. Questi residui, assimilati dall'autore-editore, impediscono un accesso diretto alla conoscenza e bisogna liberarsene per raggiungere una piena espressività: «ora distruggere vuol dire creare: può essere distrutto solo ciò che sta fra noi e le nostre possibilità creative»¹²⁸². La scissione tra la biografia e l'arte si identifica nella percezione che Bazlen

¹²⁷⁷ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 69.

¹²⁷⁸ Id., *Bobi*, cit., p. 10.

¹²⁷⁹ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 69.

¹²⁸⁰ Id., *Bobi*, cit., p. 12.

¹²⁸¹ Bazlen, Roberto, *Scritti*, cit., p. 186.

¹²⁸² Ibidem.

ha della letteratura al punto che «solo dei cattivi scrittori possono scrivere grandi romanzi (quanto maggiore l'arte, tanto più piccoli i mondi)»¹²⁸³.

Si affermano così alcune idee che saranno centrali nella costruzione dell'immagine adelphiana. In primo luogo, il rifiuto delle sovrastrutture assume un duplice aspetto. Da un lato, l'opposizione a ogni forma di "morale". Dall'altro, la ricerca di una verità più profonda nelle opere letterarie che racchiude nella formula della «primavoltità»¹²⁸⁴, mutuata poi dallo stesso Calasso. È nella «primavoltità» che emerge l'idea di un rapporto diretto tra l'esperienza e la sua trasposizione in scrittura. L'esistenza di un'«attualità frenetica nel momento in cui il libro [viene] scritto»¹²⁸⁵ esprime l'«urgenza che quasi costringe l'autore alla scrittura»¹²⁸⁶. Qui riecheggia la fiducia di Calasso nel linguaggio che precede e determina il pensiero, al punto da essere il primo e non quest'ultimo a guidare lo scrittore: «la meraviglia della parola non vi sarebbe senza lo sguardo che essa rimanda lontano, il più lontano da sé e da tutto, quando è contemplata nei suoi incontri clandestini con lo scrittore»¹²⁸⁷.

Dallo spazio sacro che rappresenta la percezione calassiana di Bazlen deriva, dunque, la visione della letteratura. È la citazione che permette il passaggio e che ci introduce nella dimensione dei libri. Nell'universo particolarmente vivo e attivo – «i talenti non mancavano»¹²⁸⁸ – in cui il consulente triestino si trova ad operare, l'autore confessa di avvertire la mancanza di qualcosa che è «forse l'essenziale». E «Bazlen fu quell'essenziale»¹²⁸⁹. I piani principali di indagine, qui, sono ancora due. Prima di tutto, il significato della parola "essenziale" secondo Calasso. Un termine che rimanda direttamente alla sua idea del mercato editoriale alla comparsa di Adelphi, ovvero a tutto l'insieme di libri che non avevano visto la luce nonostante i continui suggerimenti bazleniani ad altre case editrici.

Ma Bazlen rappresenta anche l'"essenziale" per l'autore – «fu per me», dirà Calasso – in senso stretto. Così come Bazlen e Adelphi sono stati, secondo il testo, per il pubblico italiano la via di passaggio a un mondo nuovo, a una prospettiva diversa di accesso alla conoscenza, a un orizzonte più vasto della lettura e del rapporto con la realtà; allo stesso modo Bazlen è stato per Calasso la frattura rispetto al suo sé precedente, il passaggio obbligato di definizione del proprio sé e quel tratto ideale che partecipa maggiormente a definire la sua immagine nel presente.

Su questo doppio binario si evolve l'"exemplum" bazleniano nel paesaggio ideale della memoria. Ed è trasposto con precisi rapporti analogici nello spazio dei libri: «tutto quello che Bobi diceva sui libri era ciò che più mi attirava, mi colpiva e poi rimuginavo, provando a collegare i punti, talvolta lontanissimi»¹²⁹⁰.

Si parte dalla lontananza che raggiunge il pensiero, liberato dalle connessioni troppo stringenti, e si arriva all'attività distintiva rispetto a tutto quello che vi è stato precedentemente. Una delle maggiori qualità riconosciute a Bazlen, infatti, è la sua forza di «sbarazzarsi di tutte le *idee correnti*»¹²⁹¹. Il principio fondante dell'inattualità adelphiana si ritrova qui nell'autonomia dalle strutture teoriche che «erano tante, allora – e pesanti, difficili da smuovere»¹²⁹². Bazlen nella memoria diventa elemento figurale di quell'azione distintiva. È privato di ogni caratterizzazione umana, diventa riferimento anamorfico¹²⁹³, deformandosi in un'immagine che ha una vita propria nello sguardo del suo autore-editore.

¹²⁸³ Ivi, p. 189.

¹²⁸⁴ R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 230.

¹²⁸⁵ Ibidem.

¹²⁸⁶ V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 135.

¹²⁸⁷ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 166.

¹²⁸⁸ Id., *Bobi*, cit., p. 12.

¹²⁸⁹ Ibidem.

¹²⁹⁰ Ivi, p. 18.

¹²⁹¹ Ibidem.

¹²⁹² Ibidem.

¹²⁹³ Sull'idea della tecnica pittorica dell'anamorforesi riscontrata nella letteratura di Calasso, cfr. S. Khulnani, *The First Syllabe*, in «The New York literary reviews», 8th November 1988,

Il gioco figurale acquista maggior spazio: riferendosi alla «lista dei tentativi falliti» di Bazlen, i nomi richiamati hanno il ruolo di indicare il quadro intero dell'universo culturale degli anni di riferimento, ma anche la responsabilità di quei personaggi rispetto al consulente "imprendibile". Bazlen infatti «non fu solo l'uomo imprendibile ma anche colui che, per una ragione o per l'altra, non veniva *preso*»¹²⁹⁴. Questa rappresentazione lo colloca al di fuori di ogni possibile schematismo, e le possibilità sono le più varie, non solo editori, ma anche industriali, banchieri e grandi imprese popolano la lista degli approcci tentati in «una certa Italia di quegli anni Trenta»: «Adriano (Olivetti), Solmi, Mattioli (banchiere), C. E. Gadda, Bompiani, Foà, La Malfa, Carocci, Montale, Falck, Benco, accanto a grandi imprese (Generali, St. Gobain, Navigazioni)»¹²⁹⁵. La sfuggevolezza di Bazlen è il tratto che più lo contraddistingue e che prepara all'introduzione della sua opera principale. Ma prima di arrivare alla creazione della casa editrice, l'analisi del necrologio montaliano permette di passare dall'uomo concreto alla sua rappresentazione discorsiva. L'operazione di Calasso procede per gradi, seziona l'articolo di Montale e lo affronta un tratto alla volta: una lunga *pars destruens* che ricalca il suo progetto. L'autore parte ancora una volta dal rifiuto delle definizioni e dall'idea che dietro quelle considerazioni esplicative ci fosse un «tentativo di tenerlo a distanza»¹²⁹⁶.

Il ricordo-biografia si scontra con lo sforzo interpretativo e classificatorio di Montale: «rappresentante dell'intelligenza triestina dei cosiddetti anni Trenta», «semplicemente un uomo a cui piaceva vivere negli interstizi della cultura e della storia», «sempre nuove inquietudini intellettuali e morali», «parecchi editori si servirono di lui mandandolo "di pattuglia" in zone inesplorate»¹²⁹⁷. La lontananza dagli schemi teorici dello scrittore ligure è espressa nel modo più netto possibile: da un lato, si scivola in un linguaggio che «Bazlen avrebbe aborrito», dall'altro, si arriva a dichiarare «pura falsità». E non stupisce se si fa riferimento a quel rifiuto delle concezioni culturali, morali e intellettuali in favore di un'immediatezza della scrittura che diventa espressione di un passaggio non mediato dalla vita all'arte. Così come non sorprende che parole come «inquietudini intellettuali e morali» siano condannate come qualcosa di profondamente distante dalla concezione letteraria di Bazlen.

Appare, dunque, inevitabile che il disegno della figura di quest'ultimo da parte di Montale possa assumere il tratto di una profonda contraddizione in termini, non solo in riferimento al consulente triestino in senso stretto, ma rispetto all'immagine, che si viene delineando, della casa editrice e di Calasso, massimo ispiratore della politica editoriale successiva. L'accusa di pura falsità diventa a sua volta una disposizione nel panorama intellettuale di allora: «le "zone inesplorate" erano quelle che Bazlen aveva già esplorato da anni e di cui raccontava qualcosa a editori che per lo più le ignoravano»¹²⁹⁸. Viene invertito sostanzialmente il sistema di responsabilità: non sono gli editori che "mandano" Bazlen, ma è lui ad avere una conoscenza ampia, e che risale a molti anni prima, di alcune zone della letteratura che sono ignote al mondo culturale e che propone agli editori, troppo spesso indifferenti ai suoi suggerimenti. L'inversione dei rapporti di forza che non vanno più dalla casa al consulente, ma da quest'ultimo all'editore, è un atto di liberazione ulteriore che mostra anche un'accusa più profonda: a lungo gli editori hanno ignorato volontariamente zone importanti della letteratura, suggerite da una figura che sarà al centro di un progetto in cui quegli autori e quelle opere potranno vedere la luce. La costruzione qui fa affidamento sulle competenze del lettore. Non soltanto in relazione all'attività di Bazlen, ma anche rispetto ai sottintesi richiami alla proposta di Adelphi. La forza del rimando verso l'esterno è nella *mise en scène* dell'editore: in primo piano appare la consapevolezza del pubblico che sia stata proprio la casa editrice milanese, sotto la spinta ispiratrice

<https://www.nytimes.com/1998/11/08/books/the-first-syllable.html>

(ultima consultazione

19/11/2021.

¹²⁹⁴ R. Calasso, *Bobi*, cit., p. 40.

¹²⁹⁵ Ibidem.

¹²⁹⁶ Ivi, p. 62.

¹²⁹⁷ Ivi, pp. 62-64.

¹²⁹⁸ Ivi, p. 63.

di Bazlen a sondare quelle zone sotterranee, a liberare il pubblico italiano dall'egemonia di una cultura stringente e dal rischio di vedersi privato di una parte importante della letteratura europea. Un secondo tratto completa poi il rinvio verso l'esterno: l'idea che «Bazlen non ha lasciato “nulla che possa intendersi come un'opera”». La necessità di soffermarsi sul rapporto tra Bazlen e la parola scritta viene ripresa nel progetto di capovolgimento di senso attuato dall'autore: «parole che a fatica nascondono un sospiro di sollievo»¹²⁹⁹. Per ora non viene negato il principio per cui Bazlen non abbia lasciato nulla di scritto, ma, allo stesso tempo, viene descritto come sconcertante questo rapporto controverso tra un intellettuale così radicato nella cultura italiana e la sua totale assenza di opere scritte.

Creto questo contesto ermeneutico fondato per ora su una parte *destruens* che mira a liberarsi di ogni definizione esterna, si arriva alla parte *construens* che genera il distacco rispetto alla posizione di Montale, anche lui rappresentante figurale dell'insieme di interpretazioni che sono state date all'attività di Bazlen, su cui, infatti, «molto è stato scritto, ma il più rimane da dire e capire»¹³⁰⁰.

Tutto prende avvio proprio dalla negazione, questa volta esplicita, che l'intellettuale triestino non abbia lasciato niente di finito: «l'opera compiuta di Bazlen fu Adelphi»¹³⁰¹.

Completata la sovrapposizione tra il consulente e la casa, si dà avvio allo spostamento dello sguardo su un ipotetico catalogo storico adelphiano. È un processo che Calasso segue e sviluppa progressivamente. Come per delineare l'immagine di Bazlen così per rappresentare il suo grado di partecipazione ad Adelphi, si parte dalla distinzione rispetto a «tutti gli altri *dell'ambiente*». A questo scopo si ricorre alla contrapposizione tra l'orizzonte italiano e quello europeo in generale:

Bazlen aveva letto tutto ciò che di significativo appariva. Nomi mai sentiti, forme nuove (erano i brevi anni delle avanguardie), continue sorprese. [...] Che i libri del «Jungste Tag» di Kurt Wolff fossero da conoscere era ovvietà – così arrivavano Kafka, Benn, Trakl, fra gli altri. Tutto ciò che la «Nouvelle Revue Française» segnalava veniva letto. In Italia la scena era tutt'altra. I più audaci (Debenedetti, Solmi) si spingevano fino a Proust o Radiguet. La Mitteleuropa rimaneva terra ignota. Fra i vicini, solo Svevo suscitava reazioni, a buon diritto. Ma, anche qui, era stato Bazlen a obbligare Montale a leggerlo e a scriverne¹³⁰².

Il consulente è in grado di recepire tutto ciò che di maggiormente significativo circola in quegli anni. È l'avanguardia qui a suggerire il senso di pieno aggiornamento rispetto al passato. Critico rispetto alla chiusura di un mondo intellettuale cristallizzato su posizioni ideologiche e su imposizioni culturali, Bazlen diventa tramite delle avanguardie che sono in grado di suscitare un certo sconcerto. La forza delle avanguardie al momento della loro comparsa è trasportata con tutta la sua carica sovversiva fino alla nascita di Adelphi quando ormai molti di quei libri sono apparsi sul mercato da decenni.

Un ultimo elemento è utile osservare nel caso della figura di Bazlen. Alla nettezza della parte *destruens* non corrisponde un'altrettanto definita parte *construens*. Per risalire al suo stile e al suo pensiero si utilizzano sempre criteri allusivi, formule vaghe create o evocate appositamente dall'autore-editore: non c'è un'impostazione argomentativa o storica nella ricostruzione dell'attività di mediazione del consulente triestino. C'è invece un tentativo, già portato avanti nelle introduzioni ai volumi delle opere inedite di Bazlen¹³⁰³, di sostenere quell'aura mistica che il paradosso della sua figura, dove si scontrano la centralità nell'editoria italiana del Novecento e l'assenza di scritti editi, ha costruito.

¹²⁹⁹ Ibidem.

¹³⁰⁰ Risolto a R. Calasso, *Bobi*, cit.

¹³⁰¹ Ivi, p. 66.

¹³⁰² Ivi, pp. 26-27.

¹³⁰³ Nella sua introduzione agli *Scritti* Calasso sostiene: «Di Roberto Bazlen sarebbe arbitrario dire che cosa pensasse», Cfr. R. Calasso, *Da un punto vuoto*, in R. Bazlen, *Scritti*, Adelphi, Milano, 1984.

La biografia, come il saggio, rischia di apparire una forma «sclerotizzata» la cui rigidità impedisce di sfruttare a pieno la «rigogliosa molteplicità delle sue possibilità»¹³⁰⁴. Per questo viene liberata dalla sua categorizzazione in nome di un utilizzo più libero intriso di romanzesco, dove i riferimenti cronologici sono appoggi variabili e dove alla successione si preferisce lo scatto mnemonico, e alla linearità il sovversivo ordine del ricordo narrativo.

3.h.4. Libertà espressiva e libertà di pensiero: il rifiuto delle categorie testuali

La commistione con altri generi letterari e tipologie testuali ci proietta nei due principi che sembrano guidare il racconto retrospettivo di Calasso, autore-editore.

In primo luogo, il rifiuto di categorizzazioni preimpostate si delinea come la ricerca di un'espressione artistica definibile come «narrazione»¹³⁰⁵. L'idea di narrazione ingloba ogni scelta formale adottata dall'autore e si può vedere riconosciuta nelle opere dei principali modelli.

Alla libertà di un concetto come quello di narrazione si può rimandare il ricorso alla citazione e all'aforisma.

Se nella citazione abbiamo visto la forza espressiva di un'organizzazione analogica del pensiero, la componente aforistica, che nel racconto retrospettivo si declina in frammento, partecipa all'ibridazione delle forme. Sono sempre i modelli a chiarire la postura autoriale. In questo caso è Nietzsche che offre una innegabile fonte della forma calassiana.

Calasso recupera la definizione dello stile nietzschiano come «pensiero impuro» per applicarlo alla sua concezione espressiva. In questa idea si mescolano «astrazioni» e «fatti della vita che non possono sganciarsi da esse»¹³⁰⁶. Il ricorso a una concatenazione di generi, tutti liberati da una rigida collocazione e restituiti all'orizzonte plurale dell'espressività, permette l'accesso a questo processo di scrittura che assume anche la funzione di ponte verso l'esterno.

L'autonomia della scrittura e la libertà del pensiero appaiono, dunque, come i mezzi attraverso cui il sé può riappropriarsi del proprio passato in modo consapevole e con specifiche finalità. E un simile risultato pone al centro il carattere creativo dei testi.

Il ricorso all'idea di «narrazione» e i rinvii ricorrenti verso un esterno extratestuale realizzano il fine ultimo della commistione di generi all'interno della memoria editoriale calassiana: il modello non può che essere il «peculiare procedimento [...] del pensare narrando»¹³⁰⁷ che l'autore attribuisce a Canetti, al Kafka delle *Lettere a Felice*, alle *Memorie* di Speer e alle *Memorie* di Schreber. Sono questi gli altri riferimenti che ritornano per disegnare quel panorama di vedute ideali capace di dare un aspetto coerente e logico nella sua sacralità alla struttura narrativa dei testi dell'autore-editore.

È un procedimento che porta il lettore ad avere la sensazione di «essere stato condotto a una inesorabile lettura dei fatti mentre credeva di ascoltarne semplicemente l'esposizione»¹³⁰⁸ come avviene appunto nel racconto retrospettivo di Calasso. L'oralità suggerita dalla ricerca di un pensiero narrativo avvicina la prosa alla componente poetica, che subentra come riferimento di una cura dedicata alla sonorità delle parole. È il «suono giusto» che guida altresì alcune delle scelte bazleniane, secondo la rivisitazione dell'autore-editore. La sonorità e l'oralità compiono l'ultimo passo nel sentiero dell'ibridazione universale, suggerita, infine, dalle diverse forme di espressività che la narrazione offre. È una prosa che non avrà attribuzioni ma solo una caratterizzazione interna.

La forza evocatrice dei ricordi è intervallata a pensieri analitici e introspettivi; dà adito a domande e dubbi sulla veridicità delle immagini dal passato; la linearità è sempre spezzata da digressioni spazio-temporali improvvisate che ritornano poi a chiudersi sugli eventi. L'immediatezza della lettera

¹³⁰⁴ Ibidem.

¹³⁰⁵ L. Azam Zanganeh, *Roberto Calasso*, cit.; intervista riportata anche in E. Sbrojavacca, *La letteratura assoluta*, cit., p. 40.

¹³⁰⁶ Ibidem.

¹³⁰⁷ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 227.

¹³⁰⁸ Ibidem.

fa avanzare in modo incalzante il racconto, mentre momenti della biografia di figure solo evocate e della storia della casa editrice spezzano il corso naturale dei fatti per rinviare a passaggi più rilevanti dalla prospettiva interiore. Il lettore, infine, raccoglie e conserva l'insieme di immagini, forme ed elementi che compongono la percezione di casa Adelphi.

L'intreccio tra modi espressivi diversi suggerisce il senso rapido dell'oralità a cui si affianca il costante ricorso al sé come principio organizzatore del "pensiero narrativo". È così che Calasso imposta la propria memoria editoriale che ingloba e fagocita le forme accessibili della scrittura, realizzando una singolare "narrazione". Ed è così, inoltre, che tenta una sintesi della sua operazione stilistica in contrapposizione alle categorie della critica e alle classificazioni dell'editoria. L'autore riscopre, in questo modo, la propria idea di impegno formale. L'impegno si declina attraverso lo stile: la repulsione verso un genere letterario o una tipologia testuale si concretizza nella ricerca formale di un'unicità, ultima e sola presa di posizione dell'autore-editore.

4. Memoria e mito di una Forma editoriale: l'Adelphi di Calasso

Definita l'impostazione narrativa, possiamo ripercorrere gli "exempla" editoriali di Calasso, ovvero quei momenti che costituiscono nella sua memoria i pilastri dell'esperienza adelphiana.

In questa fase sarà fondamentale tener presente il sistema di forze in gioco nella storia di Adelphi. Le scelte discorsive riflettono, infatti, l'impegno della casa milanese nella creazione di un marchio e l'evoluzione nel tempo del rapporto tra l'editore e il suo pubblico.

Il fine è quello di mostrare in che modo gli "exempla" agiscono sul piano del racconto nelle vesti di veri e propri nuclei tematici e stilistici, portatori di significato.

Dopo un percorso attraverso la traiettoria di Adelphi e il viaggio nell'orizzonte della sua affermazione, si può, infine, entrare in quella fase che abbiamo definito della condensazione: ovvero dove tutto si riunisce nello sguardo retrospettivo dell'autore-editore che rivela lo scopo narrativo insito nella memoria della sua casa.

Un primo suggerimento viene sempre dall'interno del testo. La dicotomia che Calasso ha instaurato tra religione e società nella sua opera principale¹³⁰⁹ invita a ricalibrare la lettura dei libri che ripercorrono gli eventi legati alla storia di Adelphi, *L'impronta dell'editore* e *Come ordinare una biblioteca*. Il racconto del passato adelphiano non inclinerà verso un orizzonte letterale, storico, fondato su fatti e documenti, sarà invece basato sulle caratteristiche tipiche della scrittura calassiana: la ritualità, ovvero il ritorno di alcuni temi, genererà il simbolismo, la differenza di peso tra interno, ovvero tra chi riconosce i dogmi del testo, ed esterno, ovvero chi non è in grado di accettarli, è il nucleo su cui si impianta il processo narrativo.

Lo scaffale ideale della letteratura di Calasso subisce l'effetto di cumulatività del campo¹³¹⁰, legato alla sua traiettoria e a quella di Adelphi: la narrazione della memoria editoriale si nutre delle soglie di passaggio che abbiamo individuato, prima di tramutarsi in una forma scritta coincidente con un certo passato, non tutto, e con una certa immagine, non tutte quelle che le sono state applicate, della casa editrice. L'unico modo per comprendere la memoria risiede dunque nella necessità di spingersi al di là del testo e immergersi nel processo fondativo di un'identità.

La simbologia a cui Calasso ricorre svela il tentativo di istituire un patto con il lettore. Il rito e il religioso portano all'espulsione della società quantificabile, la visione interna guida le linee di fuga della lettura, l'esterno, costantemente richiamato, è sempre soggetto alla ridefinizione del filtro discorsivo:

Seicento libri in una stessa collana sono un'enormità, se si pensa a quanto meno numerosi erano quelli ospitati nella torre di Montaigne o nello studio di Spinoza. Con seicento libri si potrebbe comporre un paesaggio mentale vasto e variegato. Forse uno di quei paesaggi fiamminghi dove gli eventi più significativi si scoprono in lontananza, in zone poco battute, dove vediamo aggirarsi figure minuscole. È un paesaggio dove sarebbe facile perdersi. Mi domando come un lettore che abbia oggi appena imparato a leggere si troverà, quando verrà il momento, in quel paesaggio. Può darsi che non lo soddisfi e gli dia subito voglia di partire - e allora sarei molto curioso di seguirlo¹³¹¹.

La "Biblioteca Adelphi", principale propulsore della narrazione retrospettiva, diventa un paesaggio mentale: primo effetto della condensazione è la capacità di riunire, all'apparenza senza dissidi, due termini antitetici, l'unità e la varietà.

¹³⁰⁹ Fondamentale in questo caso soprattutto *L'innominabile attuale*.

¹³¹⁰ Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 320.

¹³¹¹ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 59.

L'idea di "collana contenitore", di struttura diversificata rispondente a specifiche leggi di mercato, di strategia editoriale fondata sulla differenziazione del pubblico si ritrova nell'immagine costitutiva del paesaggio, di per sé variegato. Quest'ultimo diventa stimolo per la rivalutazione delle zone marginali, «poco battute», dove la grandezza si perde nella semplicità sotterranea di «figure minuscole» così care agli affini adelfiani: non c'è niente del processo di crescita progressiva che abbiamo individuato nella storia di Adelphi.

Quello che appare subito è il rito della costruzione: il luogo mentale, vasto, variegato, ricco di figure disperse, apparentemente senza legami, si viene progressivamente definendo nella concretezza del lettore e dei libri che compongono la collana. La felicità con cui restituisce la simbologia è cruciale per immergere il pubblico nel proprio ordine religioso: la lettura deve partire da quel rapporto tra grande e piccolo, centrale e marginale, sentieri noti e zone poco battute, con un approccio tutto a favore del secondo termine di paragone.

La mancanza di legami apparenti è rivista alla luce della storia editoriale passata. L'atemporalità di cui Calasso è accusato si traduce in «post-storia»¹³¹², l'asistematicità si traveste da provocatoria mancanza di relazioni, la centralità del lettore è difesa strenuamente contro ogni possibile predeterminazione, è il gusto del pubblico a guidare quello dell'autore-editore, sempre «curioso di seguirlo». Se il rito, quel quadro interpretativo in cui è collocato chi legge, è il necessario mezzo attraverso cui relazionarsi alla memoria editoriale, la storia dell'editoria è una cornice ricostruita: nessun inquadramento storicistico ma occulta creazione selettiva.

Il procedimento per interrogazioni metariflessive anima la scrittura calassiana: oltre a domandarsi di fronte a quale paesaggio un lettore alle prime armi possa trovarsi incontrando la collana principale di Adelphi, si chiede quale possa essere il panorama che ne ha permesso la fioritura. Un altro aspetto, però, emerge con preponderanza soprattutto in relazione all'immagine che Calasso ha formato nei decenni precedenti della sua casa editrice: quella di una stagione editoriale particolarmente fertile e vivace.

Il ritorno alle origini di Adelphi coincide con il ritorno a un momento felice dell'editoria italiana: si crea in modo sotterraneo una contrapposizione tra quel momento, primigenio, fondativo del mondo intellettuale e le fasi che lo circondano, quella precedente e quella successiva, sempre viste con sospetto dallo sguardo calassiano.

La discrepanza tra passato e futuro determina il principale atto metamorfico. Si apre il percorso attraverso "una" storia di Adelphi scaturente dalla professione, tacita ma influente, di nuda verità dell'autobiografo:

Negli anni Cinquanta l'editoria era stata una cosa sola: Einaudi. Alto livello, severo filtraggio. Ma ora tutti erano stufi di filtri. Volevano constatare da soli. E la sensazione dominante era che da qualche parte ci fosse ancora molto da scoprire. «Una vasta parte dell'essenziale» mi capitò di dire una volta. E qualcuno si offese. Ma quella «vasta parte dell'essenziale» mancava in Italia da ben più lungo tempo. Più o meno dal tempo dei primi romantici. «Il Conciliatore» non era stato l'equivalente dell'«Athenaeum» di Novalis e degli Schlegel. L'Italia da centocinquanta anni era una storia di solitari grandiosi - come Leopardi, come Manzoni - intrappolati in un tessuto meschino, asfittico. Basta confrontare la lingua media dell'Ottocento italiano con l'equivalente francese, inglese, tedesco. L'italiano si legge con fatica, con imbarazzo, è gonfio e rigido al tempo stesso. Il francese, l'inglese, il tedesco spesso non si distinguono quasi dalla prosa di cento anni dopo. Erano lingue che invecchiavano molto meglio¹³¹³.

Il panorama vasto e variegato dei primi anni di Adelphi è il terreno da cui si irradia successivamente la narrazione: è un panorama precostituito, è il primo sostrato originario, un

¹³¹² Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 271.

¹³¹³ Ibidem.

riferimento atavico che passa attraverso i filtri cumulativi dei decenni successivi per arrivare a dare una forma ben precisa alla strategia identitaria.

L'elemento di unione tra i vari strati è l'idea di «vasta parte dell'essenziale» che sposta progressivamente il fulcro dell'indagine dalla funzione editoriale a quella peculiare esperienza che sarà Adelphi: l'ingresso senza soluzione di continuità dalla metafisica del ruolo dell'editore alla materialità del marchio della casa editrice segna l'inizio della metamorfosi mnemonica. L'autore-editore può ora ricostruire il suo sé, la sua forma retrospettiva, il risultato di quel dialogo che determina l'identità. I riferimenti assumono un carattere altamente riconoscibile e tra questi ci sono alcune figure e imprese editoriali che Calasso ritiene meritevoli di essere citate: il Saggiatore, Feltrinelli, Boringhieri, Garzanti, Longanesi, Rizzoli, Mondadori, Bompiani rappresentano il "suo" quadro del mercato editoriale all'altezza degli anni Sessanta¹³¹⁴ mentre altre personalità, futuri autori adelphiani, ci restituiscono lo stato del mondo intellettuale:

Si leggevano le pagine culturali del "Giorno", di gran lunga migliori di tutte quelle che sono venute dopo. Citati e Arbasino vi spargevano intelligenza e insolenza senza risparmio - e non avevano paura di entusiasmarsi, qualche volta. Poteva perfino capitare che, come un meteorite, approdasse sulle pagine del giornale, in corpo minuscolo, un racconto di Gadda. Mallevadore della stranezza doveva essere stato Attilio Bertolucci, che per l'ENI lavorava¹³¹⁵.

Niente è lasciato al caso: ogni marchio diventa figura di un'intenzione autoriale. Le case editrici sono simbologia di uno spazio astratto che si è solidificato nel tempo in quel passaggio da distinzione a identificazione che ha percorso Adelphi nei decenni della sua consacrazione. È il panorama preconstituito della mitobiografia: la consapevolezza retrospettiva dei differenti percorsi garantisce l'unicità provocatoria della casa editrice milanese. La stagione di vivacità è necessaria a sottolineare l'importanza di quel momento storico per gli sviluppi successivi, ma le diverse esperienze al suo interno offrono a Calasso la possibilità di creare quel distacco su cui si fonderà tutta la trattazione successiva. È in questo modo che possiamo, infine, comprendere la narrazione. Essa seguirà le linee generali tracciate attraverso gli "exempla" di un catalogo. Come il marchio della casa si nutre delle esperienze e del loro sviluppo, così i singoli volumi contribuiscono allo spostamento sempre più accentuato verso un punto ben consolidato nell'immaginario di quello che ha rappresentato e rappresenta Adelphi. Si realizza così una scrittura a cui partecipano le traiettorie passate dell'editore-autore e della casa editrice, l'attuale posizione di entrambi, il percorso di un'immagine attraverso i lettori passati e la forma di quell'immagine da restituire ai lettori presenti.

4.a Ritorno alle origini

Il passaggio alla narrazione comporta il condensarsi delle soglie viste precedentemente e una loro sistemazione in forma scritta. Come ogni atto narrativo del sé che unifica i suoi diversi strati, Calasso si appropria del motivo originario conferendogli un aspetto simbolico, tipico del procedimento analogico.

L'autore-editore si serve, infatti, di una scrittura formulare, in cui i moduli del racconto sono sviluppati come espressioni indipendenti. L'origine di casa Adelphi nell'*Impronta dell'editore* si trova in un punto che appare come la risultante di due fattori che si sono definiti nel tempo: il piacere della lettura, come atto individuale contrapposto alle teorie programmatiche, e la necessità di allargare il panorama letterario italiano. Se il primo aspetto lo abbiamo collocato in quell'idea di letteratura "pura" che professa l'autonomia del linguaggio e della parola, il secondo elemento si costruisce in parallelo alla ricezione.

¹³¹⁴ Cfr. Ivi, p. 52.

¹³¹⁵ Ivi, p. 52.

L'innovatività della casa milanese non può conformarsi in una costruzione immediata, né può prevedere una tale diffusione del suo carattere distintivo. Gli anni Sessanta, animati da cambiamenti sociali che coinvolgono profondamente la cultura e l'istruzione, si chiudono, infatti, con la contestazione studentesca che ancora in larga parte contribuisce alla fortuna di esperienze editoriali legate in un certo modo al fronte ideologico o quanto meno a quello del dibattito culturale. Il distacco sarebbe avvenuto rispetto a queste esperienze, ma a quell'altezza non è visibile, dato che sono molti a concordare che «il carattere innovativo di Adelphi apparirà evidente solo negli anni successivi»¹³¹⁶. Nella struttura del nuovo spazio, in virtù dell'esperienza delle rivolte studentesche, il valore simbolico adelphiano si viene formando per necessità lentamente, dal momento che una simile acquisizione

tende a variare in ragione inversa al profitto economico: il credito attribuito a una pratica culturale tende infatti a diminuire con il volume del pubblico e soprattutto con la sua dispersione sociale (poiché il valore del credito di riconoscimento che il consumo garantisce diminuisce con la riduzione della competenza specifica che si attribuisce al consumatore, e tende anche a cambiare di segno quando tale competenza scende al di sotto di una certa soglia)¹³¹⁷.

In altre parole, in quei primi anni di attività il riconoscimento del marchio Adelphi si fonda sull'idea che il suo apprezzamento in circuiti ristretti, in forme curate e, di conseguenza, necessariamente più costose paragonate a quelle maggiormente presenti sul mercato, corrisponda a una prospettiva diversa e innovativa rispetto alla più diffusa. La diversità letteraria e culturale non ha un riscontro economico: è a tutti gli effetti un'economia rovesciata, dove il rifiuto di un successo commerciale permette l'acquisizione del prestigio. La condizione identitaria viene mutando senza che, tuttavia, si perda l'ancoraggio tra i protagonisti della casa e quell'auto-percezione che hanno maturato all'inizio dell'attività:

Non poteva che essere una casa editrice molto diversa da quelle allora esistenti. Il nostro programma si basava su autori, correnti di pensiero, temi che la cultura italiana di allora, estremamente politicizzata, lasciava deliberatamente al margine, alcuni grandi testi religiosi soprattutto orientali, alcune illuminanti esperienze di vita nei più diversi campi ed epoche, una certa letteratura fantastica, alcuni autori delle avanguardie del '900 o autori poco noti dell'area germanica, alcuni filosofi, alcuni pensatori contemporanei che affrontassero nodi essenziali della nostra cultura¹³¹⁸.

Se Foà a metà degli anni Ottanta sostiene ancora la forza sovversiva adelphiana al cospetto delle grandi tradizioni editoriali dei decenni precedenti, lo fa con la consapevolezza che ormai sia proprio la sua casa editrice, come abbiamo visto, in una posizione influente e privilegiata, dove il prestigio acquisito garantisce un'ampia diffusione e dove non sia necessario sostenere un atteggiamento distintivo, perché appare ormai come dato acquisito dal pubblico.

Ciononostante gli autori che cita e le opere che richiama non sono coeve al suo intervento ma tutte appartenenti ai primi quindici anni di vita. Questo non significa che le opere pubblicate negli anni '80 non si distinguano dal resto del mercato italiano, ma che nelle mutate condizioni, in un momento in cui ormai non può più far leva sulla forza di un atteggiamento sovversivo, richiamarsi a quel passato mitico rappresenta una certezza consolidata. Negli anni Ottanta Adelphi non ha più da chi distinguersi, che sia una casa editrice, che sia una strategia editoriale o una visione culturale, perché rappresenta il centro dello spazio, il punto di riferimento ideale, nell'immaginario collettivo, della produzione colta. Ecco perché risalire ai primi anni appare indispensabile: una casa editrice nata sulla

¹³¹⁶ G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria*, cit., p. 198.

¹³¹⁷ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 179.

¹³¹⁸ F. Brioschi (a cura di), *Gli anni '60*, cit., p. 136.

necessità della distinzione da altre esperienze di grande valore, una volta caduti i riferimenti antitetici, non può che ritornare a quel momento primigenio.

La Biblioteca Adelphi, una collana sui generis che doveva contenere libri dei generi più diversi, dalla narrativa al teatro, ai testi religiosi, da una certa saggistica all'autobiografia, e che doveva per rappresentare il cuore, il nocciolo dei nostri interessi più vivi e quindi del nostro programma, la Biblioteca Adelphi, dicevo, esordì con un romanzo dal titolo emblematico, *L'altra parte* di Kubin, e proseguì poi in quegli anni con alcuni libri fortunati come *Flatlandia* di Abbott, *Al paese dei Tarahumara* di Artaud, *Il libro dell'Es* di Groddeck, *Vita di Milarepa*, *Le nove porte* di Langer, *L'anello di re Salomone* di Lorenz, *La nube purpurea* di Shiel, *Il Monte Analogo* di Daumal, *Punto, linea, superficie* di Kandinsky, *Alce nero parla* di Neihardt, ecc. Tutti titoli molto bazleniani. Fino al '70 non superammo le quindici o sedici novità all'anno¹³¹⁹.

L'origine della casa editrice non è, dunque, un mero richiamo a un orizzonte programmatico, ma il fondamento di una strategia identitaria che riaffiora anche quando quell'identità è mutata. In questa luce va letto il tentativo di «spostare la soglia del pubblicabile» che Calasso proclama come principale guida di comprensione della storia adelphiana:

L'editoria – se solo volesse, se solo osasse – avrebbe davanti a sé potenzialità che un tempo non sussistevano. Negli ultimi cento anni si è immensamente allargata l'area del *pubblicabile*, se appena si pensa alla enorme quantità di materiali antropologici, scientifici, storici, letterari che si sono accumulati nel Novecento e aspettano soltanto di trovare una nuova forma editoriale. Non solo la Biblioteca, ma tutti i libri Adelphi, fin dall'inizio, si fondavano su questo sottinteso. Era il tentativo di far confluire i testi e i materiali più disparati e più remoti in quella ampia, turbinosa corrente che trascina con sé tutto ciò che una mente desta e agile può desiderare di leggere. Di fatto, oggi più che mai l'editoria potrebbe porsi come uno dei suoi primi obiettivi quello di *spostare la soglia del pubblicabile*, includendo fra le cose fattibili molto di ciò che al momento è escluso¹³²⁰.

Nessuna esplicita allusione al dissidio tra Foà ed Einaudi; nessun accenno ai progetti non finalizzati di Bazlen; nessun richiamo alla possibilità di fondersi con Boringhieri e neanche alle fonti di finanziamento. L'origine, pertanto, è la proiezione interpretativa del racconto, il quadro imprescindibile in cui l'autore-editore vuole collocare il lettore, il necessario compromesso per stringere il patto con l'autobiografo. Lo sforzo di spostare i limiti delle possibili letture appartiene per Adelphi ai primi due decenni della sua storia, ai decenni di formazione del prestigio simbolico. La stratificazione del pubblico corrisponde a una diversificazione del catalogo che testimonia e denuncia un cambio di prospettiva: la "soglia del pubblicabile" si tramuta in formula narrativa che si distacca dalla resa storica. Il richiamo al sottinteso ne è la principale testimonianza: se la storia affida al documento la veridicità dei fatti, la narrazione mnemonica ricorre a un accordo privato tra due interlocutori, da accettare necessariamente se si vuole comprendere il senso più profondo del testo.

Il ruolo filtrante dell'affermazione nel pubblico, il rilievo accordato alla formula del sovvertimento di una precedente tavola dei valori, la capacità dell'origine di fagocitare gli eventi successivi in una visione unificante spiegano l'organizzazione narrativa di Calasso.

L'attenzione ai primi passi della casa editrice è tanto più significativa perché rappresenta il perdurare della memoria collettiva in un immaginario che guida l'atteggiamento censorio dell'autore-editore e influenza quella capacità selettiva che più di ogni altra è espressione della sua volontà creativa.

¹³¹⁹ Ivi, p. 137.

¹³²⁰ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 152.

4.b. «La scena editoriale quando apparve Adelphi?»: un panorama dai contorni prestabiliti

Primo tratto del disegno dell'autore-editore è, dunque, il confine ultimo di un mondo di letture al di là del quale bisogna spingersi. Per arrivare a delinearlo occorre rivolgersi allo stato del campo precedente all'azione "eretica" di Adelphi.

Nella memoria di Calasso alcune case editrici sono rappresentative del panorama editoriale degli anni Sessanta. La dimensione narrativa a cui l'editore le rimanda si rivela utile non solo a comprendere le loro relazioni con Adelphi ma anche a seguire l'evoluzione della loro percezione nel pubblico:

Come si presentava la scena editoriale quando apparve Adelphi? Vivace, movimentata, confusa, un po' incosciente, con grazia. Prevalsa un sentimento di curiosità. [...] A parte Einaudi, che si aggiornava rapidamente, pur mantenendo – ma più occultati – i suoi filtri, ora c'erano il Saggiatore di Debenedetti, Feltrinelli, Boringhieri. Ma le sorprese potevano giungere da ogni parte, a seconda del vento dei direttori editoriali: da Garzanti, da Longanesi, da Rizzoli, da Mondadori, da Bompiani. Visto con gli occhi di oggi, sembra tutto un po' idilliaco – certamente lo era. Ma è vero che interi continenti rimanevano da scoprire¹³²¹.

Il lettore si rende subito conto che qui non si sta descrivendo con il supporto di dati e documenti il panorama di una stagione editoriale. La descrizione dello stato del campo è tutta soggettivizzata: la «grazia» dell'editoria di quegli anni richiama la "grazia" di Foà, ovvero una caratterizzazione relativa alla capacità di giudizio che l'autore-editore fiorentino ha formulato e che nel testo rimanda all'intuizione innata di cogliere la qualità letteraria. Nel parallelo tra la "grazia" di Foà, nelle vesti di Editore, e la "grazia" dell'editoria degli anni Sessanta, Calasso esalta ancora una volta la sensibilità dei suoi modelli editoriali. Questa capacità intuitiva è subito contrapposta a un "presente" che, come suggerisce il racconto dichiaratamente retrospettivo – «visto con gli occhi di oggi» – non sarà certo «idilliaco» come quella stagione passata in cui esistevano ancora sentimenti quali la «grazia» e la «curiosità». Realizzata la contrapposizione tra il passato idilliaco e il presente, l'autore-editore può indicare i riferimenti di Adelphi. Quattro case principali, Einaudi, il Saggiatore, Feltrinelli e Boringhieri, rappresentano il polo a cui guarda la casa di via San Giovanni sul Muro: nessuna caratterizzazione specifica, se non quella del «Saggiatore di Debenedetti» e non di Alberto Mondadori. La fisionomia di quelle esperienze editoriali è rimandata all'esterno del testo: sono tutte case ben presenti alla memoria del lettore a cui si rivolge Calasso. L'altro polo di riferimento, invece, è rilevante più per la presenza di direttori editoriali autorevoli che non per l'effettivo contributo delle case editrici. Il secondo gruppo di imprese rappresenta il panorama complessivo di cambiamento e di passaggio dell'editoria – «le sorprese potevano giungere *da ogni parte*». Si tratta di una ricostruzione selettiva e mirata, frutto dello sguardo di Calasso a cinquant'anni di distanza e del sedimentarsi dei confini tra un marchio e l'altro.

La realtà dell'esperienza delle case editrici si disperde: le loro pubblicazioni, le collane, i collaboratori, le scelte programmatiche e i manifesti progettuali, le posizioni e le traiettorie dei singoli editori sono sapientemente taciute. All'analisi storica si sostituisce un procedimento romanzesco, fondato sull'allusione mitica, che ci trasporta, con brevi rinvii alla realtà passata, ma senza alcun approfondimento, nell'orizzonte del ricordo che contraddistingue la strategia discorsiva di Calasso.

4.c. Narrazione di un binomio: il confronto Einaudi-Adelphi nella memoria calassiana

¹³²¹ Ivi, pp. 51-52.

In questo quadro è l'opposizione Einaudi-Adelphi a trovare un ampio margine creativo nei testi autobiografici di Calasso. Conforme al suo piano organizzativo, i riferimenti alla storia della casa editrice torinese sono solo accennati, brevi tratti allusivi a un passato che il lettore potrà ricostruire con la propria esperienza pregressa. L'evocazione analogica evidenzia due connotati profondi: il riferimento a Einaudi risale a un periodo volutamente remoto, nessun accenno al passato recente, come se Calasso stesse compiendo una sorta di scavo, dall'esterno, anche nella memoria dell'editore torinese, riconducendo la sua esperienza solo a quei momenti che erano stati richiamati dai *Frammenti di memoria* einaudiani; dall'altro lato, il meccanismo oppositivo si radicalizza su alcuni aspetti, seguendo sempre ed esclusivamente una particolare fisionomia di casa Einaudi.

Il richiamo a quest'ultima è, dunque, prima di tutto archetipico: è un mezzo per definire i confini della propria legittimità in quanto Editore. Solo quando l'autorità complessiva dell'editore torinese è stata accettata dal lettore, può prendere forma la consacrazione specifica, distintiva prima e identitaria poi, di casa Adelphi.

Einaudi, cresciuto «all'interno di una famiglia della *élite* intellettuale che Elena Croce ha saputo descrivere con mano felice nello *Snobismo liberale*», è, dunque, «uno di quei pochi grandi editori»¹³²². La sua casa editrice rimanda al passato archeologico dell'Italia novecentesca, la stessa Italia dove operava l'*élite* intellettuale della famiglia Calasso-Codignola: il giovane Giulio «avvia una casa editrice che subito spiccherà fra tutte come un animale provvisto di una diversa fisiologia»¹³²³. Certo per evitare di ridurre l'intera storia editoriale italiana durante il fascismo alla sola casa torinese, che apparirebbe fin troppo riduttivo, l'autore non rinuncia a una rappresentazione dell'editoria di quegli anni che, pur rimanendo ristretta, mostra i pilastri su cui si fonda la sua memoria: «non che l'Italia di allora fosse un deserto editoriale. I libri suggeriti da Benedetto Croce a Laterza erano di alto livello, gli inizi della Medusa erano di ottima qualità, la collana Il Pensiero Storico della Nuova Italia offriva opere fondamentali di insigni studiosi»¹³²⁴.

Il cono di luce dello sguardo si concentra su due caratteristiche che diventano il sostrato del discorso calassiano. L'appartenenza a una *élite* intellettuale e le esperienze editoriali fondate, da un lato, sulla traduzione come gli «esordi della Medusa» mondadoriana, dall'altro, sull'importanza di un'apertura verso studi diversi e internazionali, come i suggerimenti crociani e soprattutto la collana della Nuova Italia.

Einaudi è il grande editore, appartenente a una *élite* intellettuale e con il coraggio di aprirsi verso la «vera Europa» che «stava altrove», soprattutto nelle novità di Gallimard¹³²⁵. L'Italia fascista e la sua editoria sono le fondamenta non solo della memoria storica di Calasso ma anche di quella vissuta di Einaudi, la cui esperienza, dopo quell'accenno fugace agli esordi, fa un salto nei primi anni del dopoguerra dove l'esigenza di disegnare un quadro interpretativo da condividere con il lettore emerge con maggior forza.

Negli anni Cinquanta, infatti, «Giulio Einaudi cominciò probabilmente senza saperlo a praticare l'editoria come forma, spinto da una vocazione esigente e radicale»¹³²⁶. La forma, intesa come manifestazione di assoluta autonomia dell'universo editoriale, è il confine astratto in cui l'autore-editore colloca i suoi lettori: nessuna analisi esterna, di tipo storico, sociologico, economico potrebbe comprendere la dimensione sacrale di uno spazio professionale, costruita da chi opera al suo interno. Inoltre, Giulio Einaudi pratica l'editoria come forma, «*probabilmente senza saperlo* [...] spinto da una vocazione esigente e radicale»: come la scrittura viene epurata della componente di qualità dovuta al valore astratto attribuito all'autore in quanto individuo biologico e diventa quindi scrittura «pura», così l'editoria, che si impone autonomamente all'editore – che agisce «senza saperlo» –, diventa editoria «pura».

¹³²² Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 101.

¹³²³ Ivi, p. 105.

¹³²⁴ Ibidem.

¹³²⁵ Ibidem.

¹³²⁶ Ibidem.

A quel punto un altro aspetto sembra fondamentale per definire i confini della funzione e della figura editoriale: «la sua singolarità doveva apparirgli chiarissima»¹³²⁷. È la singolarità dell'editore in quanto individuo unico quella che si afferma nella narrazione, in un momento in cui, invece, la collegialità invade in maniera pervasiva le sfere decisionali più alte delle imprese editoriali. La pluralità dei consigli direttivi dei grandi gruppi societari diventa il termine di paragone nascosto nell'immagine dell'unicità di una figura che deve essere anche fisicamente riconoscibile come quella dell'editore. E Calasso svolge questa operazione indicando, all'interno della galleria di personalità richiamate alla memoria, volti contraddistinti da una corrispondenza a una persona reale. Conferma e ribadisce così l'unicità ineffabile dell'editore, ulteriormente corroborata, da un lato, dal richiamo a un Einaudi-originario del dopoguerra e, dall'altro, dal silenzio dell'Einaudi recente, parte del grande gruppo Mondadori. L'importanza della singolarità dell'editore torinese, in quanto individuo, emerge, dunque, come preponderante ed è il confronto con il contesto in cui Calasso si trova a scrivere a indicare quell'esigenza di definizione di una coscienza condivisa. In anni «in cui le case editrici, soprattutto le più grosse, tendono a presentarsi come ammassi informi dove si trova di tutto»¹³²⁸ sembra fondamentale riconoscere la capacità decisionale dell'editore come una delle componenti imprescindibili del funzionamento del mercato del libro. A fronte di quel senso di collettività che la casa torinese riesce a trasmettere nell'insieme di formule che suggeriscono l'idea di un progetto condiviso – formule come «“collettivo” dove si prendono “decisioni collegiali”, come di un “laboratorio di ricerca”, come di un’officina dove si producono incessantemente “strumenti di lavoro” o addirittura come di un “servizio pubblico”»¹³²⁹, – è la capacità di incidere nelle decisioni ultime dell'«unica persona che sapesse con raddomantica precisione che cosa fosse che cosa non fosse “un libro Einaudi”»¹³³⁰ ad essere messa in risalto dalla memoria di Calasso. Per quest'ultimo, quindi, non è la folta schiera di collaboratori, «notevolissimi» o «torvi e [...] sordi alla qualità» a cui si riconduce spesso e a ragione tutta l'impresa della casa nel corso del Novecento, a determinare la pubblicazione di un libro, ma l'atto singolo e individuale, immediatamente riconoscibile, dello stesso Giulio Einaudi. È chiaro, dunque, che le dispute ideologiche, di cui abbiamo detto, con einaudiani come Cases, Calvino, Bollati, Zagari non reggono il confronto con l'unico vero archetipo da difendere: l'Editore. E se questo accentramento decisionale diventa il canale attraverso il quale si apre «la possibilità di enormi e reiterati errori di valutazione», è anche l'unico percorso che possa garantire alla casa un'immagine definita agli occhi dei lettori. Ecco che, con un capovolgimento dello sguardo interpretativo, si può intravedere il fine dell'anamorfosi calassiana. Una simile concentrazione del microcosmo einaudiano nella sola figura del suo editore appare, infatti, senz'altro forzata, considerata la grande influenza che molti collaboratori hanno avuto nel definire la traiettoria della casa e visto il grado di partecipazione di molti di loro a tutte le fasi del processo realizzativo del libro – si pensi a collaboratori influenti come Pavese, Calvino, Bollati, o anche alla riconoscibilità grafica dei libri dello Struzzo dovuta agli interventi di Munari. La decisione, dunque, di attribuire al solo “Giulio” l'impronta più netta e ultima del suo marchio proietta sull'editore la funzione sociale di creatore di valore e, per sovrapposizione, gli attribuisce una legittimità che non può essere cancellata dalla gestione ingombrante, frammentata e plurale dei grandi gruppi societari. Significa, in altre parole, difendere il prestigio degli editori affidandosi a uno dei principali protagonisti dello sviluppo della loro figura professionale.

Che una simile organizzazione del testo sia rispondente a un progetto identitario è sottolineato dalla contraddizione che può emergere se consideriamo le critiche che Foà porta alla struttura collettiva della casa torinese. Nelle lettere a Einaudi, il fondatore di Adelphi aveva rimproverato al collega un'eccessiva dispersione nel momento in cui bisognava prendere le decisioni ultime e definire

¹³²⁷ Ibidem.

¹³²⁸ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 108.

¹³²⁹ Ibidem.

¹³³⁰ Ibidem.

aspetti organizzativi¹³³¹. Certo è che l'accentramento decisionale è una prerogativa di case editrici che hanno voluto e saputo conservare un'impronta fondata su una condivisione di pochi punti di vista sulle decisioni finali, ma che non rappresenta l'insieme del panorama editoriale, dove si è affermata una gestione sempre più allargata delle responsabilità. La divisione del lavoro ha favorito questa frammentazione con l'ingresso di una serie di figure professionali nuove che partecipano a diverso titolo, ma ognuno con un certo grado di influenza, alle scelte ultime in materia di programmi e di pubblicazioni. Ora, se questo è lo stato reale e attuale dell'editoria, nell'attribuzione alla singolarità dell'editore di una serie di prerogative specifiche si avverte l'operazione autoriale di *mise en scène* del racconto e la carica semantica di cui sono investiti personaggi specifici come Einaudi, rappresentante dell'Editore nelle vesti di funzione necessaria alla Società.

Situato il fondatore della casa torinese sul piano di una coscienza condivisa, le analogie sembrano terminare. Subentra, invece, quel processo oppositivo che contraddistinguerà sempre i ricordi di Calasso quando si relazionano al contesto in cui Adelphi è nata e, soprattutto, si è sviluppata.

Einaudi si trasfigura nell'*Impronta dell'editore* in «Sommo Pedagogo ovvero [...] Sovrano che filtra, secondo suoi illuminati disegni, la materia di cui è fatta la cultura perché venga a poco a poco *octroyée* al popolo»¹³³². Come i concetti antropomorfizzati, così le caratterizzazioni delle figure assumono attraverso la lettera maiuscola tratti universali, inappellabili e dogmatici, mirati a richiamare, in modo immediato e senza spiegazioni, uno specifico immaginario, e certo non dediti ad offrire uno sguardo chiaro e analitico sul passato di quelle personalità.

Calasso non amplia il discorso, non allarga le traiettorie conoscitive, non segue un percorso centrifugo lungo una molteplicità di prospettive, ma concentra tutto, assimila e sovrappone: la complessità della vicenda einaudiana si addensa in un'unica e sola immagine rappresentativa e in un paradigma assimilato del passato. La componente pedagogico-illuministica, – «Sommo Pedagogo» – presentata con la maiuscola con cui Calasso individua i concetti astratti deificati, sovrasta ogni altra considerazione sul passato einaudiano: non è la storia della casa editrice a descriverne la fisionomia, ma è la sua memoria con un tratto unico e distintivo che diventa insindacabile manifestazione di un sé, costruito in un dialogo tra percezione interiore ed esteriore.

Condensata un'immagine paradigmatica di Einaudi, se ne possono sviluppare i tratti, sempre interni a quell'unica visione: «dopo vent'anni di fascismo, tutto sembrava da fare o da rifare. D'altra parte i democristiani, con la loro molle e proterva accortezza [...] avevano lasciato capire che a loro bastava la pura, muta, incessante gestione del potere politico ed economico. La cultura poteva invece amministrarla la Sinistra»¹³³³. L'immagine mnemonica si arricchisce di particolari:

se è vero che ogni editore tende inevitabilmente a essere un po' autocrate e un po' dongiovanni (quest'ultima definizione è di Erich Linder [...]), si può dire che l'Italia del primo dopoguerra si presentasse come un *hortus deliciarum*. Nel caso di Giulio Einaudi, l'autocrate si affidò senza batter ciglio, e come se fosse cosa del tutto naturale, il compito di educare e addestrare l'intero popolo della Sinistra, identificabile innanzitutto in folte schiere di professori, dalla scuola media all'università, che molto avrebbero contribuito alle fortune commerciali della casa editrice, zavorrandone però il catalogo con le continue offerte, troppo spesso accolte, di propri titoli per concorso. Quanto al dongiovanni, gli rimanevano da sedurre centinaia di autori che nessuno aveva prima avvicinato o non aveva saputo trattare con le dovute maniere. E talvolta si sarebbero offerti alla conquista interi corpi di ballo: gli storici polacchi, i semiologi russi¹³³⁴.

¹³³¹ Cfr. capitolo 2 di questo studio al paragrafo intitolato “Tra repubblica e monarchia editoriale: Foà ed Einaudi dalla collaborazione alla separazione”.

¹³³² Ibidem.

¹³³³ Ivi, p. 106.

¹³³⁴ Ivi, pp. 106-107.

La ricchezza dei particolari si conforma all'esigenza di conservare l'idea di individualità dell'editore torinese: persino il ricorso alla testimonianza di terzi, la definizione di Erich Linder, non vuole essere un'analisi completa di una storia che ha attraversato e influenzato l'intero secondo Novecento italiano, ma piuttosto confermare la sola e unica caratteristica del Sommo Pedagogo.

E così professori di ogni ordine e grado, fortune commerciali e zavorre ideologiche da concorso universitario, al pari della seduzione elegante di intere schiere di autori, che hanno dato vita a un microcosmo di grande varietà, analizzato da Luisa Mangoni alcuni anni prima e riportato alla memoria dallo stesso Einaudi in forma narrativa e poi in una lunga intervista con Severino Cesari – lavori di cui Calasso è senz'altro a conoscenza –, si concentrano nel delineare quell'immagine cristallizzata a cui l'editore di Adelphi ha contribuito nel corso degli anni Ottanta e Novanta: quella di un illuminismo editoriale incentrato esclusivamente sulla sinistra marxista.

L'autore-editore fiorentino crea dunque un parallelo esplicito: definito il duplice atteggiamento einaudiano di autocrate-dongiovanni nelle sue varie declinazioni, osserva come «dopo la morte di Benedetto Croce e fino all'inizio degli anni Ottanta, Giulio Einaudi fu l'uomo più influente sulla vita culturale italiana»¹³³⁵. Questo processo di riappropriazione mostra i caratteri di una *reductio ad unum* dell'intero panorama intellettuale italiano. L'eterogeneo e particolarmente vivo mondo culturale si caratterizza proprio per la complessità di esperienze e di proposte che a diverso titolo partecipano al dibattito ideologico. Ognuna di loro ha un'area di influenza propria¹³³⁶. Affidare a Giulio Einaudi il titolo di uomo più influente dal 1952 all'inizio degli anni Ottanta è un riconoscimento che ha la duplice funzione di vedere ancora legittimato il lavoro culturale di un editore e, allo stesso tempo, di descrivere un appiattimento della cultura e un passaggio da una fase all'altra dell'editoria. Quest'ultima, a partire dal commissariamento della casa editrice torinese con la conseguente affermazione di Adelphi come nuovo centro propulsore di ricerca culturale, vive un periodo di passaggio segnato da un allargamento dello spettro delle letture possibili e dalla responsabilità concessa al nuovo pubblico italiano emergente.

Un richiamo immediato va, dunque, alla posizione assunta da Calasso all'inizio degli anni Novanta quando ha riconosciuto il dominio della sinistra marxista dagli anni Cinquanta agli Ottanta.

L'autore-editore segna così gli estremi cronologici di una narrazione che sempre di più si allontana dalle pretese storiche: la scrittura interpreta e gli anni Ottanta assumono i connotati di una barriera invalicabile. Quest'ultima è l'allusione silenziosa alle sorti einaudiane che permette lo spostamento della prospettiva: il passato remoto è sostrato utile alla legittimazione dell'attività editoriale, il passato recente, ovvero quello successivo agli anni Ottanta, è la dimostrazione di una nuova conformazione del mercato che ha ormai al centro Adelphi e su cui si fonda la ripresa mnemonica.

La casa editrice Einaudi è figurazione di due concetti per il lettore a cui Calasso si rivolge: dell'editoria e della sinistra marxista. La prima è funzione legittimante da assimilare a giudice insindacabile della propria stessa esistenza. La seconda è canale di avvio del processo distintivo all'interno della dimensione sacrale appena ricostruita.

È da qui che prende avvio la distinzione: non si accenna a libri o autori, nessun richiamo a collaboratori specifici o ai momenti di scontro tra le due case, che abbiamo visto essere molto variegati e compositi. Tutto si gioca, invece, sulla dimensione astratta dei concetti con cui è stata costruita nei decenni precedenti l'immagine Adelphi. Calasso è reticente nel dire che cosa, secondo lui, mancasse al catalogo Einaudi e vuole «solo accennare che quel che mancava era [...] una vasta parte dell'essenziale. Ma troppo lungo, labirintico sarebbe il discorso. Richiederebbe un agile libro. E già questo mostra quanto prezioso fosse Einaudi, anche per chi poteva trovarsi con lui in drastica opposizione»¹³³⁷.

La reticenza diventa espediente retorico imprescindibile: l'allusione e l'accenno, la citazione sottintesa e non dichiarata sono gli unici elementi di accesso al significato. Se abbiamo individuato il

¹³³⁵ Ivi, p. 107.

¹³³⁶ Cfr. F. Brioschi (a cura di), *Gli Anni '60: intellettuali e editoria*, cit.

¹³³⁷ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 109.

sensu che Calasso attribuisce al termine “essenziale”, restituendogli una posizione elevata in cui poter ritrovare la massima manifestazione dell’indipendenza della parola, forma definitiva della letteratura pura di ascendenza decadente e baudelairiana, allora quell’essenziale mancante nel catalogo Einaudi, su cui l’autore non si dilunga ma a cui semplicemente accenna, è la più immediata rappresentazione della letteratura pura in editoria.

L’idea che potesse esistere un’indipendenza assoluta delle scelte editoriali da considerazioni esterne, ricostruibile attraverso l’analisi in più fasi, dallo stadio precedente alla nascita di Adelphi fino alla ricezione consolidata del marchio, si mostra nelle due sole caratteristiche della casa torinese in possesso di una forza sufficiente per emergere sulla superficie della memoria: «alto livello, severo filtraggio»¹³³⁸.

Composizione a chiave e concatenazione di concetti astratti sembrano guidare quindi il ricordo calassiano della sua Einaudi. Un solo evento concreto riesce a riaffiorare in questa sua prima rievocazione: il caso dell’Enciclopedia Einaudi, «ultimo monumento del sovietismo» e coincidente con «il momento di più sfrenata (e nell’insieme funesta) ambizione» della casa torinese¹³³⁹. Se nell’intera narrazione è stata la reticenza la figura retorica dominante con il supporto dell’analogia, dell’allusione sottintesa, della ricerca di un dialogo con il lettore, il rilievo accordato a un elemento specifico acquista un significato ulteriore. Gli interventi narrativi qui recuperano tutta la capacità sovversiva del giudizio ironico applicando la categoria di sovietismo alla «pretesa, implicita nell’opera, di offrire la versione corretta di come si debba pensare (anche se, ovviamente, presentandosi in modo multidimensionale, metadisciplinare, frastagliato, interrogativo, trasversale, come voleva la moda di quegli anni)». La pretesa, agli occhi di Calasso, è implicita, essendo il fondamento stesso della sua immagine einaudiana: il Sommo Pedagogo e la sinistra marxista si riuniscono in un solo progetto concreto, sono i pilastri radicati nella memoria collettiva e, quindi, gli unici a cui richiamarsi senza dover ricorrere a coordinate storiche e spazio-temporali più precise.

A questo punto, infatti, la storia si fa aneddotica, non servono interventi per allargarne gli orizzonti di senso. Il significato del distacco tra Adelphi ed Einaudi è stato costruito precedentemente nel mondo esterno del dibattito pubblico presente alla memoria del lettore: la narrazione ha accentrato ogni possibile percorso del pensiero su un punto limitato e definito, ha rinnegato la storia come scopo e lasciato alla memoria la possibilità di auto-rappresentarsi. Niente è attribuito al caso, il ricordo mostra il suo fine ultimo nel presente, il passato einaudiano è un sostrato significativo che non ha più motivo di esistere oggi, dove invece un’altra casa editrice è riuscita ad affermare nuovi principi, anche questi, nella narrazione, concentrati su pochi, ma ben radicati, punti essenziali:

ora vengo alla piccola storia: uno dei responsabili dell’Enciclopedia Einaudi mi offrì un giorno di scrivere la voce “corpo”. Gli dissi che mi sentivo onorato e perplesso, ma mi venne anche spontaneo chiedergli a chi era stata affidata la voce “anima”. «È una voce che non è prevista» mi rispose subito, come se avessi chiesto qualcosa di sconveniente. Mi fu chiaro in quell’istante che non ci saremmo mai intesi¹³⁴⁰.

Nella caratteristica costruzione dicotomica di Calasso bisogna quindi seguire le associazioni tra i termini e il precedente quadro di significato. Il meccanismo bipartito qui non è tra “corpo” e “anima” ma tra una presentazione congiunta o disgiunta dei due concetti: tra la previsione di inserire solo la voce “corpo”, alla base del progetto einaudiano, e l’esigenza spontanea di abbinare “corpo” e “anima”, nella cornice di senso calassiana.

Il distacco, quindi, non sembra essere tra il materialismo corporale e una sua componente spirituale: il materialismo qui si fa ideologico nell’impastazione sottintesa che trova nell’ironia sulle velleità editoriali, e non nell’allusione alla spiritualità, il capovolgimento del suo significato. Unico caso concreto e rievocato di una differenza di vedute, l’Enciclopedia non è fulcro di una

¹³³⁸ Ivi, p. 51.

¹³³⁹ Ivi, p.110.

¹³⁴⁰ Ibidem.

contrapposizione tra il materialismo einaudiano e un eventuale spiritualismo adelphiano, ma principio di una distinzione tra un'editoria con un progetto definito da un impegno civile, volto a contribuire alla cultura dei lettori italiani, e un'editoria costruita sull'assenza di una ricerca finalizzata a «colmare una lacuna» o «scoprire un filone»¹³⁴¹. Einaudi diventa così tutto quello che Foà «non voleva» e quello che «non gli piaceva»¹³⁴².

Se la contrapposizione sembra fondata più sull'astrattezza dei concetti che sulla concretezza delle diverse pubblicazioni in catalogo, l'insistenza di individuare un corrispettivo antagonista influenza inevitabilmente la lettura del testo e sembra sortire l'effetto sperato dall'autore. Mentre nei primi decenni di attività di Adelphi, la vicinanza storica agli eventi non permette di incentrare il sistema di opposizione su singoli criteri, *L'impronta dell'editore* segna una soglia inevitabile, dopo quella degli anni Ottanta, oltre la quale la memoria non potrà più risalire: il testo è la barriera storica dell'interpretazione mnemonica.

Al libro reagiscono le recensioni che concordano sul rapporto Adelphi-Einaudi come nell'analisi di Mariarosa Bricchi:

il definire per opposizione è un'attitudine costante, che innerva ogni pagina (“Ma certo è che, per quanto riguarda Adelphi, venne applicato sempre un sistema opposto”). L'antitesi, si sa, implica una corrispondenza, il suo fondamento sintattico è nella coordinazione. Appare così, anche per via retorica, un dato chiave: l'origine, la storia, l'identità di Adelphi si determinano (anche) per opposizione a un antagonista che più esplicito non si potrebbe: Adelphi è l'anti-Einaudi. I caratteri delle due case editrici sfilano in coppie oppostive: razionale vs. irrazionale; lucidità vs. indeterminatezza; progetto vs. gusto; tensione pedagogica vs. piacere come fine ultimo (il *faire plaisir* che intitola uno dei paragrafi del libretto); culto della collanologia vs. libri unici. E così via¹³⁴³.

La soglia è definitiva, la ricezione cambia non più solo in relazione a una percezione condivisa, ma rispetto a specifiche dichiarazioni di intenti, ormai esplicitate e riconosciute: l'identità oppositiva rispetto all'Einaudi è il prisma necessario a interpretare l'esperienza delle due case e la narrazione del loro passato, ma anche un prisma dialettico, in cui emerge sempre il rifiuto di una visione univoca e definitiva. Calasso, infatti, ritornando sul ruolo di Einaudi per la storia dell'editoria ricorda:

il concetto di collana sussiste ancora. E in Italia è fiorito rigogliosamente, soprattutto nei primi trent'anni del dopoguerra. Quando, in quell'epoca ormai remota, si entrava in certe case dove nelle librerie spiccava una compatta aggregazione di dorsi rossi, si coglieva subito che si trattava dei Saggi Einaudi. E si desumeva senza fatica che gli abitanti della casa appartenevano alla sinistra illuminata – o almeno a una sinistra più illuminata di altre [...]. Quella sinistra illuminata era anche angusta, provvista di potenti paraocchi, incapace di riconoscere la propria sudditanza al sovietismo. Però al tempo stesso sentiva ancora l'esigenza di mantenere, nella forma e nei temi dei libri, un certo *livello*. Era un'aristocrazia della sinistra [...]¹³⁴⁴.

Il dialogo con *L'impronta dell'editore* e l'auto-citazione restituiscono l'idea di percorso creativo e, al contempo, l'effetto cumulativo del campo: la scrittura di sé di Calasso è progressiva, si nutre delle reazioni che suscita e si appella costantemente alla visione del lettore, così come l'atteggiamento adelphiano non rinnega, soprattutto negli ultimi decenni, il tentativo di sorprendere le attese del pubblico con testi e autori di natura controversa.

¹³⁴¹ A. Gnoli, *Roberto Calasso*, in «La Repubblica», 29 ottobre 2006, ora in *Oblique, Adelphi. Editoria dall'altra parte*, cit., p. 197.

¹³⁴² Ivi, p. 112.

¹³⁴³ M. Bricchi, *Adelphi, o l'editore ineffabile*, in «Le parole e le cose», 13 maggio 2013, <https://www.leparoleelecose.it/?p=10232> (consultato il 22/03/2022).

¹³⁴⁴ R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, cit., pp. 15-16.

Nella nuova rappresentazione di Einaudi, in *Come ordinare una biblioteca*, tornano il sovietismo e l'alto livello come marchi di fabbrica: il primo distintivo, il secondo necessario. Si viene formando la locuzione «aristocrazia della sinistra» che per l'autore-editore adelphiano ricopre i principi di una contraddittoria identità: l'aristocrazia è ricercata come espressione culturale, un atteggiamento legittimante e consacrante, dal momento che anche l'impostazione di Adelphi originariamente si professava aristocratica¹³⁴⁵; la sinistra è invece respinta come incompatibile alla piena libertà letteraria.

Ma alla ricostruzione di un'immagine paradigmatica complessiva, Calasso aggiunge un secondo caso concreto:

Quanto all'ortodossia einaudiana, occorre aggiungere che si trattava di una ortodossia perennemente innamorata dell'eterodossia. Se – rimanendo nei Saggi – l'ortodossia era Lukács, la gloria della collana fu di aver pubblicato la prima traduzione al mondo di *Minima moralia*, con una densa prefazione di Renato Solmi. È vero che, come Adorno poi si accorse, erano stati spunti dai loro libri i riferimenti all'Unione Sovietica, ma i meriti dell'impresa sopravanzavano molto quella goffa censura. E il libro era apparso – particolare non irrilevante – nella giusta collana¹³⁴⁶.

Emergono qui tutti gli elementi della costruzione mnemonica di Calasso. L'ortodossia einaudiana si allarga nell'eterodossia percepibile nel suo catalogo: lo scontro Lukács-Adorno è il terreno da cui riemerge sotterranea l'accusa di aver sacrificato l'intelletto a un tessuto concettuale «così ristretto che qualunque cosa voglia in esso respirare più liberamente vi soffoca»¹³⁴⁷. Un'operazione che ancora una volta non è esente dall'osservare i debiti einaudiani verso il "sovietismo", ma che si sofferma allo stesso tempo sulla possibilità di intravedere in quel progetto frontiere di apertura che sanciscono la vitalità dell'editoria.

Se qui non è negata un'eterodossia nel catalogo einaudiano, è però l'atto stesso di affrontarlo, in un confronto esplicito con l'altro caso richiamato nell'*Impronta dell'editore*, ovvero l'Enciclopedia Einaudi, ad assumere un particolare significato: mentre nel testo pubblicato sulla «Repubblica» nel 2006 e in volume nel 2013 tutto rientra nel sovietismo, in *Come ordinare una biblioteca* questa immagine concentrata si sfalda.

Ricercando le ragioni di una simile scelta si può individuare l'ormai definitiva componente identitaria di Adelphi e di Calasso stesso: l'opposizione a Einaudi nei suoi tratti generali e (anti-)ideologici è ormai radicata e accettata dal lettore, la soglia del libro precedente, *L'impronta dell'editore*, non può essere valicata, il ricordo del pubblico non può spingersi più indietro dell'ultimo riferimento capace di condensare il passato.

L'eterodossia, infine, diventa principio fondante la vera arte editoriale:

si può dire che una collana ha una ragione di essere se chi ha acquistato uno dei suoi titoli è potenzialmente un lettore anche di tutti gli altri. Questo si può applicare a un numero di casi molto ristretto. Può valere per la Bibliothek Suhrkamp o per la Biblioteca Adelphi, [...] Comunque sia, ogni collana che ha un netto profilo può calamitare tutti i libri che la compongono in una enclave che mantiene il suo senso negli anni, anzi può accrescerlo. Il caso più eloquente è *Der Jüngste Tag*, la collana di Kurt Wolff dove apparvero libri di esordienti o quasi esordienti che potevano chiamarsi Franz Kafka o Robert Walser o Gottfried Benn o Gerg

¹³⁴⁵ Emblematica in questo senso la lettera di Bazlen a Foà del 31 agosto 1962 con il parere di lettura relativo a *The informed heart* di Bettelheim, dove il consulente triestino critica drasticamente il saggio e indica il lettore esigente come il pubblico ideale a cui Adelphi deve rivolgersi.

¹³⁴⁶ R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, cit., p. 17.

¹³⁴⁷ Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis e G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1979, p. 240.

Trakl. A distanza di oltre un secolo, quei libri neri, sottili, con etichette simili a quelle di quaderni scolastici, esigono ancora di *stare insieme*, per chi riesce a trovarli¹³⁴⁸.

Nella complessità dei rapporti e nella pluralità di voci che operano nelle due case editrici, nella varietà di azioni e decisioni che animano il confronto Einaudi-Adelphi, la capacità della memoria di ridurre tutto a immagini nitide si rivela sorprendente. I poli così ben definiti non rendono conto del diverso atteggiamento di Cases nei confronti delle posizioni di Bazlen, Foà e Calasso; né tanto meno delle prospettive divergenti tra Foà ed Einaudi o di quelle particolarmente sfumate di Bazlen con Calvino.

La memoria calassiana ricorre a un accurato e consapevole rasoio di Occam che percorre lunghe fasi storiche, evoluzioni del pensiero, spazi geografici dalle caratteristiche mutevoli, racchiudendole in un'immagine che è una ricercata e precisa rappresentazione del sé. Il caso Einaudi-Calasso, più che Einaudi-Adelphi, rappresenta, dunque, uno degli esempi più emblematici del funzionamento delle memorie editoriali: le fasi storiche operano in modo cumulativo, offrono il loro contributo e, arricchendosi continuamente, ci offrono non solo il meccanismo compositivo ed espressivo della memoria, ma anche il suo sforzo costante ad accentrare la propria narrazione su una percezione mitica e consolidata da parte del pubblico delle evocate case editrici.

Nel suo racconto del rapporto con Einaudi, Calasso ci restituisce, dunque, il senso personale di una fondamentale cesura storica dell'editoria contemporanea. In primo luogo, la perdita di centralità della funzione editoriale nel nuovo millennio induce gli autori-editori ad appellarsi a figure archetipiche del secolo precedente e l'autore-editore di Adelphi lo fa richiamandosi all'autore-editore torinese. In un secondo momento, il prestigio acquisito dalla casa milanese, nei mutati rapporti di forza del mercato, mostra la progressiva marginalizzazione di una casa come Einaudi. Il successo adelphiano in relazione al ridimensionamento einaudiano illumina chiaramente le nuove condizioni del campo editoriale e i suoi mutati criteri di valore: la quasi totale scomparsa della politica e il rilievo assoluto del successo di vendite portano l'editoria a essere un settore liminale del più vasto orizzonte dell'intrattenimento culturale e questo passaggio ha ripercussioni evidenti nell'auto-rappresentazione degli autori-editori del nuovo millennio. Infine, caratteri cristallizzati di una politica editoriale si rivelano ben più capaci di resistere allo scorrere del tempo e riaffiorano così più facilmente sulla superficie delle narrazioni retrospettive rispetto ai fatti storici che hanno permesso la conformazione stessa di quelle rappresentazioni dell'immaginario.

4.d. La selezione editoriale: gli autori e le opere che creano l'immagine Adelphi

L'analisi, fin qui condotta, illumina gli spazi dell'orizzonte d'attesa che l'immaginario ha creato e che l'autore-editore si propone di rispettare. La cristallizzazione del marchio ha evidenziato il motivo che più di ogni altro guida lo sguardo calassiano: l'origine come fonte inesauribile di valore, caleidoscopico riferimento sull'intera parabola di Adelphi.

È necessario confrontare, ora, la progressiva formazione di un catalogo con la sua graduale assimilazione da parte del lettore: lo stratificarsi di fasi storico-geografiche, di criteri interpretanti, di prospettive sulla lettura, sulla letteratura e sulla cultura.

Ci proponiamo, quindi, di indagare la selettività della memoria, il suo funzionamento frammentario e orientato, che in modo sotterraneo plasma l'informe e composita massa di dati e informazioni accumulati in reconditi anfratti mentali allo scopo attento e consapevole di conservare un'identità, organismo fragile per la sua indefinitezza.

La selezione mnemonica restituisce il secondo livello della strategia editoriale di Calasso: dalla complessità delle scelte che hanno portato Adelphi a concretizzarsi in immagine vivida agli occhi del lettore, lo scavo introspettivo dell'autore-editore estrae degli "exempla", che denunciano, in primo

¹³⁴⁸ R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, cit., pp. 18-19.

luogo, la dipendenza dalle soglie storiche individuate, e, successivamente, il debito nei confronti delle circostanze coeve alla scrittura.

Se le origini e la “soglia del pubblicabile” appaiono come elementi formulari, su cui innestare la narrazione, è il calassiano sforzo unificante quello che più di ogni altro mostrerà gli effetti della *reductio ad unum* dell’editore. La forza di attrazione tra gli eventi e le immagini espressive si riconosce in quel «profilo la cui compattezza è andata accentuandosi sotto la direzione di Calasso, che riunisce, in modo raro, le figure dell’intellettuale, dell’editore, del critico-promotore e dello scrittore di successo, sia presso la critica, sia presso il grande pubblico. Sotto la sua guida la produzione della casa tende a diventare, per certi aspetti, la sua biblioteca ideale di scrittore»¹³⁴⁹.

In Calasso non solo si riuniscono figure e funzioni diverse, ma si raccolgono i tratti di una casa editrice. La selezione dell’autore-editore diventa principio e fine dell’interpretazione: i termini di paragone esterni alla casa sono scomparsi e la pluralità editoriale si annulla in un sé elevato a unico demiurgo autorizzato a ricostruire il passato.

4.d.1. La necessità di “pubblicare” Bazlen

La necessità di pubblicare Bazlen è l’archetipo di ogni tassello del catalogo Adelphi. Il triestino è presentato da Calasso nelle spoglie di consulente ingiustamente e colpevolmente inascoltato da altre case editrici: «gli altri libri [...] che talvolta Bazlen aveva scoperto da anni e anni e non era mai riuscito a *far passare* presso i vari editori italiani con i quali aveva collaborato, da Bompiani fino a Einaudi»¹³⁵⁰.

La condizione di consigliere inascoltato nella narrazione risale a un passato sospeso e non meglio definito, anteriore alla fondazione della casa editrice. Si instaura però già da quel periodo prenatale di Adelphi l’immagine dell’intellettuale triestino come figura sotterranea che collabora con una molteplicità di case, incapaci di cogliere la portata delle sue proposte.

Non solo, infatti, queste ultime restano inascoltate ma si connotano come scoperte particolarmente remote: la predestinazione consapevole che Calasso applica alla sua futura carriera editoriale si riversa sul destino che riguarderà i suggerimenti letterari di Bazlen.

Alla caratterizzazione di quest’ultimo concorre poi uno dei tratti che maggiormente hanno contribuito alla sua sedimentazione in mito:

a questo punto occorre tenere presente che in Bazlen c’era una ben avvertibile insofferenza per la scrittura. Paradossalmente, considerando che aveva passato la vita sempre e soltanto fra i libri, il libro era per lui un risultato secondario, che presupponeva qualcos’altro. Occorreva che lo scrivente fosse stato attraversato da questo altro, che vi fosse vissuto dentro, che lo avesse assorbito nella fisiologia, eventualmente (ma non era obbligatorio) trasformandolo in stile. Se così era accaduto, quelli erano i libri che più attiravano Bazlen¹³⁵¹.

La refrattarietà alla scrittura che definisce la figura del consulente triestino riaffiora qui come componente precipua del catalogo. “Pubblicare Bazlen” significa rifiutare l’artificiosità di teorie programmatiche, in nome di una duplice componente che proprio in Adelphi si è venuta concretizzando: il prevalere della vita sull’opera e il connubio tra letterarietà e leggibilità.

Perdendo ogni suo connotato fisico, la caratterizzazione del primo ispiratore adelphiano diventa un procedimento analogico pensato in funzione dell’orizzonte d’attesa: Calasso si rivolge al lettore che ha introiettato l’immagine bazleniana, ha accettato quei parametri fondativi della sua rappresentazione, dalla triestinità al rifiuto paradossale della scrittura fino alla sua influenza carsica e durevole.

¹³⁴⁹ S. Guerriero, *Adelphi al paragone*, cit., pp. 355-356.

¹³⁵⁰ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., pp. 14-15.

¹³⁵¹ Ivi, p. 16.

E, infatti, non c'è bisogno di ulteriori precisazioni se non quelle di una contestualizzazione della sua posizione che sembra riflettere più la postura dell'autore che non una reale auto-definizione di Bazlen:

Per capire tutto questo, è bene ricordare che Bazlen era cresciuto negli anni della massima pretesa di autosufficienza della pura parola letteraria, gli anni di Rilke, di Hofmannstahl, di George. E di conseguenza aveva sviluppato certe allergie. La prima volta che lo vidi, mentre parlava con Cristina campo delle sue – meravigliose – versioni di William Carlos Williams, insisteva solo su un punto: «non bisogna sentire troppo il *Dichter...*», il “poeta-creatore”, nel senso di Gundolf e di tutta una tradizione tedesca che discendeva da Goethe¹³⁵².

Ciò che più stupisce è la riduzione prospettica su cui si muove la narrazione relativa all'influenza bazleniana. La capacità del consulente triestino di stratificare le sue scelte, di considerare principi editoriali, commerciali, letterari e culturali in una gamma composita di sfumature non è qui restituita in tutta la sua pienezza – compito demandato alla raccolta delle sue lettere – ma si concentra in un unico punto indefinito dalla grande forza evocativa: la concezione dell'autonomia della parola letteraria.

Per quanto Bazlen difenda in più momenti la letteratura, la sua riflessione editoriale, che abbiamo cercato di ricostruire in precedenza, attraversa una pluralità di considerazioni che qui si annulla. La concentrazione sulla “sacralità” della parola è un motivo che rispecchia maggiormente le scelte di Calasso-autore che non quelle di Bazlen-consulente editoriale.

L'editore-autore sancisce quell'inscindibilità tra la figura e la casa editrice su un solo elemento di contatto. L'idea che l'unica opera compiuta lasciata dal triestino sia Adelphi nella memoria dell'intellettuale fiorentino¹³⁵³ non crea una sovrapposizione tra i progetti bazleniani, elaborati nel corso del tempo, e il progetto adelphiano, ma tra una visione del consulente, costruita da Calasso stesso e fondata sulla più duratura delle sue posizioni, e un'immagine della casa di ispirazione calassiana, radicatasi in un tempo molto successivo alla morte di Bazlen e fondata espressamente sulla postura pubblica assunta dal presidente della casa editrice milanese.

Per la corrispondenza Bazlen-Adelphi, Calasso ricorre a una composizione modulare che risponde al principio della *reductio ad unum* tipica della memorialistica editoriale. Il modulo che riaffiora in questo caso, sia nell'*Impronta dell'editore* sia in *Bobi*, è l'idea di “primavoltità”:

Primavoltità, invece, era una parola che Bazlen aveva inventato e usava. Significava il legame fra qualcosa che era successo e chi gli dava un nome. Se questo avveniva subito, il suo carattere abrupto e irripetibile gli conferiva una qualità ulteriore, una forza d'urto che poi si sarebbe dissipata. Tutto il primo Novecento era stato un seguito di primavoltità. E questo valeva per Dada come per l'Oriente. Quando in Germania, presso Diederichs e Insel, cominciarono a essere pubblicati alcuni libri capitali, che andavano ben oltre i confini dell'Occidente, inclusi i classici taoisti, i primi lettori avevano diritto a richiamarsi alla primavoltità. Quei testi non erano già stati premasticati nelle università. Parlavano di mondi che sino allora non erano entrati nella circolazione delle letture correnti. E introducevano parole in vasta parte enigmatiche. Che cos'era il Tao? Che cos'era il Wu wei?

Al contrario, quando si avviò Adelphi non c'era quasi nulla da scoprire, ma tutto da riscoprire. Con l'aggiunta di qualcosa di nuovo, Bazlen sperava. Ma fu deluso. La parte del programma di Adelphi che meno lo convinceva era quella dei Saggi, che si limitavano per lo più a rimuginazioni anglosassoni e provavano a rimettere in ordine quello che il caotico primo Novecento aveva scardinato. Sono passati sessanta anni da allora e la sensazione si ripete e si conferma. Le University Press americane, che pure avrebbero tutti i mezzi per sperimentare,

¹³⁵² Ibidem.

¹³⁵³ Cfr. sia *L'impronta dell'editore* sia *Bobi*.

continuano a restringersi in un recinto sociopolitico, spesso ammorbante. Eppure il mondo è molto più vasto¹³⁵⁴.

La corrispondenza tra Adelphi e Bazlen è basata su pochi, minimi tratti: caratteri racchiusi in una formula universale. La “primavoltità” si può riconoscere negli scrittori del caotico primo Novecento, scardinatori dell’ordine e irregolari sovversivi.

Questa condizione è riportata al momento della nascita della casa milanese, che si è proposta l’obiettivo di riscoprire quel mondo, ponendosi in contrapposizione a chi, invece, nello stesso periodo fa le veci dell’università e delle sue elucubrazioni sociopolitiche.

Nella contestualizzazione vediamo l’addensarsi delle fasi creative: lo sforzo bazleniano di aprire nuove frontiere nel mondo librario italiano è racchiuso nella scoperta di autori non pienamente apprezzati dal mercato; la sua presentazione al pubblico è fatta risalire alla nascita di Adelphi, che non deve tanto scoprire, ma riscoprire; i sessant’anni che intercorrono tra quel periodo e il momento della scrittura sono annullati come ininfluenti, incapaci di produrre il minimo cambiamento, dal momento che «la sensazione si ripete e si conferma».

Si vede, qui, dichiarato l’atto condensante della memoria: nel tempo trascorso annullato dalla narrazione di Calasso, Adelphi ha conosciuto quel successo che le ha permesso di concretizzarsi in marchio e lo stesso editore ha trovato l’apprezzamento di un pubblico ampio che ne ha cambiato la percezione e allargato le prospettive creative.

Appare, dunque, quel filtro che abbiamo visto raccogliersi intorno all’origine della casa editrice: archetipo unico si impone e si proietta, nella fagocitazione dei fatti storici e nell’indifferenza distaccata per il loro svolgimento, sullo sviluppo di un percorso editoriale che si difende con le armi desunte da un passato mitico.

La censura calassiana di quella varietà di pratiche bazleniane diventa tanto più evidente quando si osservano le proposte del consulente che trovano diritto di cittadinanza nella memoria dell’editore-autore e l’aspetto emblematico che assumono nel racconto.

4.d.2. A rigore poteva essere qualsiasi cosa: l’identità dei casi editoriali

La centralità di Bazlen è il canale per la riemersione dei ricordi editoriali. La figura del consulente triestino è ad un tempo elemento di contesto e principio di unità testuale. Dalla sua assimilazione discorsiva, l’editore-autore fa discendere le fasi originarie della casa editrice, le uniche capaci di concretizzarsi in modo rilevante nella narrazione.

L’origine, assimilata al triestino, è il ricorrente quadro semantizzante: il racconto non si allontana mai definitivamente dai criteri che sembrano segnare le fasi iniziali della casa milanese. Gli autori dei primi due decenni dettano l’evoluzione del racconto, sono i veri rappresentanti emblematici del marchio adelphiano, numi tutelari di un’immagine ormai facilmente riconoscibile al pubblico di lettori a cui l’autore-editore a distanza di cinquant’anni si rivolge.

La ricchezza di oggetti, riferimenti, titoli, autori che popolano il racconto quando lo sguardo del narratore illumina gli eventi degli anni ’60 e ’70 si disperde e quasi si dissolve: oltre la soglia degli anni ’80 non è il catalogo il nucleo da cui si dirama la resa dei casi editoriali, ma il rapporto tra il pubblico e un’immagine totemica di Adelphi, ormai assimilata ad archetipo dell’editoria. Questa dissolvenza verso la vaghezza e l’abbandono dei riferimenti diretti a testi e autori in favore di un richiamo più ampio alla casa editrice nel suo complesso denota il valore di soglia mnemonica dei due momenti che abbiamo individuato: se l’origine, a cui Calasso ha partecipato da una posizione marginale, è riabilitata nella sua dimensione discorsiva di sovvertimento di una precedente gerarchia di valori, gli anni ’80 decretano l’affermazione di quel gesto sovversivo che, per effetto del lavoro di costante sintesi della memoria, è ridotto a caratteri emblematici e figurati.

¹³⁵⁴ R. Calasso, *Bobi*, cit., pp. 80-81.

Lo sguardo retrospettivo dell'autore-editore denuncia l'atto creativo: il recupero dettagliato delle origini dialoga con l'orizzonte indefinito e globale delle fasi successive. Il racconto dei primi anni nell'*Impronta dell'editore* declina in modo più esplicito anche la sovrapposizione tra strategia editoriale e strategia autoriale. La prima è il riferimento che muta il piano di realtà al momento della resa in racconto dove più radicato si fa l'intervento dell'autore:

Ma ciò che più gli [a Bazlen] premeva erano gli altri libri che la nuova casa editrice avrebbe pubblicato [...]. Di che cosa si trattava? A rigore, poteva trattarsi di qualsiasi cosa. Di un classico tibetano (Milarepa) o di un ignoto autore inglese di un solo libro (Christopher Burney) o dell'introduzione più popolare a quel nuovo ramo della scienza che era allora l'etologia (*L'anello di Re Salomone*) o di alcuni trattati sul teatro No scritti fra il quattordicesimo e il quindicesimo secolo. Furono questi alcuni fra i primi libri da fare che Bazlen mi nominava. Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. Fu allora che Bazlen, per farsi intendere, si mise a parlare di *libri unici*¹³⁵⁵.

È qui che Calasso applica la contrapposizione tra le due categorie utili a definire la sua visione della realtà: *analogico e digitale*¹³⁵⁶. La propensione ad attribuire al primo un carattere più confacente alla letteratura permette di rifiutare una ricostruzione storica degli eventi e di rivalutarne, invece, elementi apparentemente incomprensibili. L'ineffabile della storia editoriale di Adelphi diventa l'incomprensibile «legame [...] tra il manifesto e l'immanifesto» su cui «ha basato la rete delle sue corrispondenze, nella ferma convinzione che niente meno che questo fosse il compito della letteratura»¹³⁵⁷.

La connessione tra i libri di un'Adelphi originaria non avviene sulla base di un programma o di un progetto esplicito e ricostruito, ma si realizza invece attraverso il velo di una formula predefinita creata dal testo, che acquista senso solo all'interno del suo sistema di significati.

I «libri unici» non hanno un referente preciso a cui applicarsi se non all'interno della strategia autoriale di Calasso: per comprendere cosa si intenda con questa espressione bisogna accettare tutta la costruzione narrativa, la sua organizzazione semantica e non serve sapere che molti dei libri quali *L'altra parte*, *Il libro dell'Es*, i testi di Savinio, Wilcock, Bachmann, l'opera omnia di Roth e *Siddharta* siano nati all'interno di specifiche dinamiche contrattuali, tra rifiuti e riscoperte, posizioni divergenti di intellettuali di altre case editrici, cessioni di diritti da parte di eredi, scelte pratiche prima che ideologiche. L'incomprensibilità apertamente dichiarata nelle attribuzioni dei libri pubblicati si risolve in una formula generale, tipograficamente sottolineata – essendo in corsivo nel testo – e significativamente priva di un qualsiasi altro elemento utile a una più precisa comprensione.

La corrispondenza tra immagini-libri distanti, ovvero privi di un legame teorico-logico immediatamente individuabile, riflette la rottura dei canoni che Calasso riconosce a Baudelaire:

già al tempo di Baudelaire era ovvio che ogni canone si era inabissato. E in seguito tale condizione sarebbe divenuta la normalità stessa. Non sussisteva più alcuna ortodossia dell'interpretazione, quale invece si dava nella Cina arcaica, dove l'etichetta permetteva di trasmettere, nelle forme dovute, un pensiero preesistente, fondato su una ragnatela di corrispondenze. Ormai, se certi canoni tentavano di imporsi, era d'obbligo disfarsene, perché sicuramente insufficienti (da qui l'insofferenza di Baudelaire per i sistemi di qualsiasi specie). Così non rimaneva che procedere attraverso una molteplicità di piani, di segni, di immagini, senza alcuna garanzia né sul punto iniziale, sempre arbitrario, né sul punto finale che, in mancanza di un canone, non si era mai sicuri di aver raggiunto. Questa la condizione inevitabile di chiunque viva – almeno dal tempo di Hölderlin. E forse mai come in Baudelaire, nel tracciato delle sue reazioni nervose, quella condizione si è manifestata. Acutizzandosi,

¹³⁵⁵ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 14.

¹³⁵⁶ Ne ha parlato diffusamente in modo particolare nell'*Innominabile attuale*.

¹³⁵⁷ E. Sbrojavacca, *La letteratura assoluta*, cit., p. 54.

esacerbandosi. E questo può anche aiutare a spiegare l'intatta potenza totemica di Baudelaire di fronte a ciò che appare, che è nuovo, che sfugge¹³⁵⁸.

L'inesistenza di un canone diventa il garante della spazialità del pensiero. L'interpretazione si libera dell'ortodossia divagando «attraverso una molteplicità di piani, di segni, di immagini, senza alcuna garanzia né sul punto iniziale, sempre arbitrario, né sul punto finale». L'assenza di una linea di significato prestabilita giustifica accostamenti improbabili e sembra condannare qualsiasi altra tipologia di procedimento: chi si accosta ai libri in modo sistematico, sulla base di un piano progettuale definito e stabile, è, sembra dire Calasso, incapace di vedere il programma adelphiano.

La contaminazione di generi e forme si proietta così nelle sue memorie editoriali: si impossessa di un'inclassificabile rappresentazione bazleniana, servendosene come correlativo oggettivo di un'asistematica rappresentazione del catalogo.

Il gioco di corrispondenze a livello tematico riflette la molteplicità di possibili interconnessioni che da Baudelaire in poi riconosce come la sola via della letteratura. L'insofferenza verso la canonizzazione realizza, in primo luogo, la commistione di generi che Calasso ricerca come forma di libertà creativa e di indipendenza della scrittura letteraria. La refrattarietà alla schematizzazione, poi, si proietta sulla sua posizione editoriale: gli anni '80 che hanno visto l'affermazione adelphiana nel segno di un catalogo sempre più vario e diversificato manifestano ora la loro influenza sul sistema memorialistico calassiano.

Non solo Calasso si è affermato in quanto autore, ma anche Adelphi è riuscito a sottrarre l'egemonia ad altre case allargando lo spettro dei percorsi editoriali: da Kundera a Bloy, passando per l'intera produzione di Simenon e Croce per arrivare al varo di una collana di narrativa a forte impronta italiana e a una di libri per l'infanzia¹³⁵⁹, l'assenza di una direzione univoca, la scelta di affidare al singolo caso la possibilità di entrare o meno nel catalogo, la mancanza di una linea che impedisca aprioristicamente la pubblicazione di un libro o di un autore contribuiscono a sedimentare un'immagine che rifiuta gli schemi cataloganti in favore della peculiarità di ogni singolo testo in linea con le esigenze del mercato.

Ne consegue che saranno le associazioni impreviste e non le ricostruzioni storiche a trovare spazio all'interno del testo. In questa ottica si comprende l'utilizzo di una formula che è superficialmente priva di significato. I «libri unici» si immettono in un quadro testuale, un canale che permette la comprensione del messaggio. Il referente è interno al testo nella dimensione compositiva ed è esterno al testo nel suo sistema di rapporti con il mondo letterario ed editoriale.

Infine, si definisce progressivamente il modo in cui si condensano le varie soglie mnemoniche. L'origine è rappresentazione dell'idea di sovversione dell'ordine, mentre le fasi successive vanno a comporre, su quell'idea, lo sguardo retrospettivo che permette di illuminare consapevolmente l'insieme delle scelte.

4.d.2.1. Il "suono giusto" di Christopher Burney

I casi editoriali che Calasso riporta all'interno dei suoi testi, dall'*Impronta dell'editore* a *Bobi*, sono emblematiche simbologie, dunque, in cui confluiscono e si condensano la memoria e la postura dell'autore-editore. Vedremo come la storia che abbiamo analizzato e quella che si cela dietro la loro pubblicazione sono bandite dal racconto, o si presentano in esso in una versione distorta.

Cella di isolamento di Burney nasce da una suggestione di Bazlen a casa Einaudi che, tuttavia, non ha mai pubblicato il testo. Le ragioni dietro il parere positivo del consulente triestino sono quelle che ritornano più spesso per i libri di suo interesse:

È un libro che racconta un'esperienza e so che in genere non volete farli. Ma poiché avete fatto varie eccezioni quando si tratta di guerra, resistenza e cattivi tedeschi, ti consiglieri di

¹³⁵⁸ R. Calasso, *La Folie Baudelaire*, cit., p. 27.

¹³⁵⁹ Nel 2002 Adelphi vara la collana di narrativa per l'infanzia "I cavoli a merenda".

non scartarlo senza avergli dato un'occhiata molto attenta. È il resoconto di 18 mesi di segregazione cellulare a Parigi sotto i tedeschi, e basta. Non c'è il prima, e non c'è quel dopo di cui tutti gli altri avrebbero fatto il piatto forte (deportazione in un campo di concentramento in Germania). Non c'è grandguignol, non c'è Anna Frank, non ci sono i terrori della fucilazione imminente. Non c'è che solitudine accompagnata da molta fame, e inframezzata da qualche interrogatorio, e poco più. Ma i conti con la solitudine sono fatti (e raccontati) con una purezza, con una profondità, una modestia da farne – per me – l'*unico* libro determinato dalla seconda guerra mondiale che conosca, di cui mi senta di rispondere in pieno¹³⁶⁰.

L'esperienza che prevale sull'opera, il linguaggio che si afferma sulla poetica e la parola spontanea al di sopra delle costruzioni teoriche. Ma soprattutto un certo grado di distinzione rispetto al filone narrativo della memorialistica concentrazionaria: Bazlen mostra qui la sua volontà di collocarlo in un altro orizzonte interpretativo rispetto a quello delle memorie dei campi nazisti.

Il racconto viene percepito come «un caso inconsueto nella letteratura postbellica carceraria»¹³⁶¹. L'immissione di un simile testo, fondato sull'ambizione veritiera della memorialistica, in una collana che si è aperta all'impronta del fantastico rappresenta uno scarto rispetto al piano complessivo, ma può essere rivalutato grazie alla sua percezione nelle vesti di elemento di differenziazione rispetto a uno specifico filone.

Cella di isolamento andrà, infatti, a collocarsi in quell'area interessata da una progressiva crescita editoriale e di pubblico a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, rappresentata dalla memorialistica scaturita dalla guerra. Infatti, «il nesso istituito fra deportazione e resistenza fa sì che le celebrazioni pubbliche del primo decennale della Liberazione stimolino anche i reduci dei campi a raccontare, o a ripetere quanto avevano già raccontato»¹³⁶², portando a un intensificarsi di produzioni in questo ambito che genera «un vasto fascio di traiettorie editoriali»¹³⁶³. Anche i successi più rilevanti, come *Se questo è un uomo*, non sono casi isolati ma partecipano a un più largo panorama a cui casa Einaudi sembra dare ampio seguito: nel 1954 pubblica il *Diario* di Anna Frank e *La specie umana* di Antelme. L'anno successivo la casa torinese pubblica *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei* e alla fine del 1958 *Ricordati cosa ti ha detto Amalek* di Nirestajn. Oltre a Einaudi altre case come Feltrinelli, che dà avvio alle pubblicazioni con il suo marchio con *Il flagello della svastica*, e Il Saggiatore mostrano una certa attenzione per la memorialistica della deportazione.

Rispetto a quest'ultima Bazlen cerca di collocare *Cella di isolamento* in uno spazio periferico. Il consulente vuole allontanare Burney, da un lato, dal «coro di tragedie e di lutti»¹³⁶⁴ in cui si confondono i racconti dei primi anni del dopoguerra – «non c'è Anna Frank» – dall'altro, da quell'insieme di lavori storiografici, giunti in Italia negli anni Sessanta, «che fanno della “Soluzione finale” un oggetto specifico di analisi, distinto dagli altri eventi tragici legati alla seconda guerra mondiale»¹³⁶⁵.

È nei confronti di queste due possibili strade espressive che il libro dell'autore inglese rappresenta per Bazlen un'alternativa. Nella grande produzione, che vediamo popolare sempre di più il catalogo Einaudi, il consulente triestino intravede un percorso che, tuttavia, la casa torinese deciderà di non intraprendere, rimanendo fedele alla linea fino ad allora segnata.

L'incompatibilità si traduce a distanza di sei anni dalla prima proposta bazleniana nella pubblicazione del volume presso Adelphi. Qui è la presentazione paratestuale a indicare il rapporto

¹³⁶⁰ Lettera di Roberto Bazlen a Daniele Ponchiroli, 16 giugno 1962, in R. Bazlen, *Scritti*, cit., p. 319.

¹³⁶¹ G. Piovene, *Come un uomo si salva in cella di isolamento*, in «La Stampa», 9 giugno 1968.

¹³⁶² A. Baldini, *La memoria italiana della Shoah (1944-2009)*, in S. Luzzatto – G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, Einaudi, Torino, 2012, p. 760.

¹³⁶³ *Ibidem*.

¹³⁶⁴ *Ibidem*.

¹³⁶⁵ *Ibidem*.

di continuità con il piano del triestino. Il risvolto dell'edizione Adelphi non manca di sottolineare, riecheggiando il parere di Bazlen, la distanza di *Cella di isolamento* dalla «massa immensa di memorie, cronache, diari che da quegli anni [quelli della guerra] ci vengono»¹³⁶⁶.

I due momenti si uniscono e trovano conferma nell'immediata ricezione del volume nella sua componente di originalità rispetto al grande flusso di memorialistica concentrazionaria in quel periodo. L'inserimento del testo di Burney nella presentazione della collana all'interno dell'*Impronta dell'editore* genera un effetto straniante. Il libro non è, infatti, uno dei primissimi numeri della "Biblioteca" e non avrebbe vissuto una rivalutazione all'indomani del successo della casa editrice. Inoltre, il volume non rispecchia la strategia editoriale complessiva che il pubblico e la critica attribuiscono al catalogo adelphiano, discostandosi sia dal filone irrazionale di impronta nietzschiana sia da quello afferente alla scrittura di Daumal.

Infine, il successo del volume non è stato tale da giustificare una sua ripresa come tratto di riconoscibilità del marchio editoriale. Una spia utile a comprendere la scelta di Calasso risiede, quindi, nella costruzione di un'immagine pubblica di Bazlen. Nello stesso 1968, anno di pubblicazione di *Cella di isolamento*, uscirà, infatti, la raccolta di lettere editoriali del consulente triestino che contribuirà alla creazione, come abbiamo visto, di una mitologia bazleniana.

All'interno di quella raccolta è possibile ritrovare la lettera di Bazlen a Ponchioli dedicata al libro di Burney. Si viene a creare un legame esplicito, dunque, tra il risvolto e la costruzione dell'immagine dell'ispiratore adelphiano. Il richiamo al testo non è più semplice riferimento all'oggetto-libro, ma è la rappresentazione della tensione distintiva che Adelphi in quegli anni ricerca, una componente originaria che in Calasso non mancherà mai di riemergere: un volume apparentemente estraneo si integra così all'immagine discorsiva che si viene creando. Il legame con il percorso bazleniano e con una sua parallela ripresa diventa esplicito quando *Cella di isolamento* è considerata nell'*Impronta dell'editore* anche singolarmente, estratta dall'insieme complessivo della "Biblioteca Adelphi":

Fra libri a tal punto disparati, quale poteva essere allora il requisito indispensabile, quello che comunque si doveva riconoscere? Forse soltanto il "suono giusto", altra espressione che Bazlen talvolta usava, come argomento ultimativo. Nessuna esperienza, di per sé, era sufficiente per far nascere un libro. C'erano tanti casi di vicende affascinanti e significative, che però avevano dato origine a libri inerti. Anche qui soccorreva un esempio: durante l'ultima guerra molti avevano subito prigionie, deportazioni, torture. Ma, se si voleva constatare come l'esperienza dell'isolamento totale e della totale inermità potesse elaborarsi e diventare una scoperta di qualcos'altro, che si racconta con sobrietà e nitidezza, bisogna leggere *Cella d'isolamento* di Christopher Burney (numero 18 della Biblioteca). E l'autore, dopo quel libro, sarebbe tornato a confondersi nell'anonimato. Forse perché non intendeva essere scrittore di un'opera ma perché un'opera (quel singolo libro) si era servita di lui per esistere¹³⁶⁷.

Editore e autore tornano a confondersi e a sovrapporsi. Il primo crea esplicitamente il legame tra Bazlen e l'autore inglese, il secondo gli restituisce il carattere di vaghezza necessario alla digressione analogica. Il criterio è sempre formulare e interno: il concetto di "suono giusto" è comprensibile solo nel racconto calassiano e accettando le sue categorie di valore. L'editore poi torna sul contesto da cui scaturisce quella pubblicazione: la contrapposizione tra l'esperienza di Burney e il proliferare di narrazioni, nate da «vicende affascinanti e significative», ma confluite in «libri inerti».

Una dicotomia che risale alla lettera di Bazlen, passa attraverso il risvolto, ricostruisce il dialogo tra quest'ultimo e il parere del consulente triestino, si appropria della ricezione del testo e arriva, infine, a condensarsi in una mirata forma discorsiva a distanza di quasi cinquant'anni.

Cella di isolamento non è più il volume pubblicato nella "Biblioteca Adelphi" nel 1968, ma è figurazione di uno scarto rispetto alla norma diffusa: è l'elemento che sfugge al flusso continuo di

¹³⁶⁶ Risvolto a C. Burney, *Cella di isolamento*, Adelphi, Milano, 1968.

¹³⁶⁷ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 18.

narrazioni post-belliche, l'unico racconto che ambisce a un senso di universalità, che dall'esperienza individuale diventa «scoperta di qualcos'altro».

La memoria editoriale annulla lo scrittore e nega la componente sociale e programmatica della scrittura: l'opera nel racconto precede l'azione stessa di scrivere. *Cella di isolamento* diventa un prodotto della letteratura assoluta: evita una catalogazione teorica, ripudia una contestualizzazione storico-sociale e naturale, e si manifesta attraverso un individuo. Il linguaggio, nell'accezione dell'autore-editore, anticipa anche chi lo utilizza: *Cella di isolamento* precede Burney, si serve di quest'ultimo, per diventare trasfigurazione narrativa di un assoluto che, nel racconto retrospettivo di Calasso, è ad un tempo letterario ed editoriale.

4.d.3. *L'epoca dell'ibridazione universale: varietà, «libri unici» e irrazionale*

Il concetto di «libri unici» è la prima e insistente formula che investe le memorie editoriali di Calasso, un nucleo semantico che si affianca all'ispirazione bazleniana e fa convergere il racconto verso un unico punto di fuga.

Il grado dell'«exemplum» è impiantato a un livello superiore da cui si ramifica una complessità di aspetti, tutti rivalutati nell'unica nuova area dotata di significato. L'idea di «libri unici» in questo caso non è una conseguenza concettuale, ma una chiave di lettura.

L'unicità a cui allude Calasso prende forma su un duplice terreno, dove si scontra con le istanze che più hanno animato l'affermazione della casa editrice: la pluralità diversificata del catalogo Adelphi e la definizione di una linea strategica.

Il processo di *reductio ad unum* è, dunque, espressamente dichiarato sia nell'*Impronta dell'editore* sia in *Come ordinare una biblioteca*, sia in *Bobi*. È il mezzo di cui maggiormente si servirà per attraversare l'immaginario e ricostruirlo dal fondo della memoria. La prima delle due istanze che definiscono il quadro ermeneutico è subito suggerita al lettore nell'*Impronta dell'editore* e recuperata attraverso l'auto-citazione in *Bobi*: la pluralità del catalogo è un elemento ineludibile, è una costante in ogni casa editrice che dialoghi con un pubblico variegato, è un sistema organizzativo necessario a ogni tipo di impresa e dunque anche agli editori. Qui, però, muta di senso a seconda dello sguardo autoriale:

essenziali erano quelli che [Bazlen] chiamava libri unici – e potevano avere forma di romanzi o memorie o saggi o, in breve, di qualsiasi altro genere. Ma comunque dovevano nascere da un'esperienza diretta dell'autore, vissuta e trasformata in qualcosa che spiccasse, solitario e autosufficiente. Ciascuno di questi libri era un caso a sé, perciò la conseguenza immediata poteva essere che ogni volta ciascuno si distinguesse da tutto il resto anche per il suo aspetto fisico. Ne parlammo a lungo e provammo a seguire questa linea in varie direzioni. Poi – e quasi non ce ne accorgemmo – il piano inclinò verso una forma che tenesse insieme i libri unici, quindi verso il disegno di una collana, che a un certo punto cominciammo a chiamare “Biblioteca Adelphi”.

Oggi questa collana conta più di settecento titoli ed è la prima immagine che, per molti lettori, identifica la casa editrice. L'unicità si era trasformata in una pluralità, ma quella pluralità aveva comunque qualcosa di unico, perché nasceva da un'unica testa¹³⁶⁸.

Ancora una volta contenuto e forma dialogano proficuamente nella narrazione. L'arte dell'editoria precede le intenzioni programmatiche di un'attività imprenditoriale e l'allusione introduce la pluralità non come aspetto inevitabile del mercato, ma come forma mitica.

Nessun legame si può superficialmente individuare nelle proposte adelphiane: «potevano avere forma di romanzi o memorie o saggi o, in breve, di qualsiasi altro genere». I singoli titoli si estraniavano dal contesto, l'idea progettuale decade in favore di istanze solitarie, l'oggetto-libro è significativo in

¹³⁶⁸ Id., *Bobi*, cit., pp. 67-68.

sé. Ma a questa diversificazione si contrappone subito dopo la possibilità di creare un orizzonte unitario, un sistema che riduca la pluralità a unità.

È un dialogo che attraversa e quasi tormenta l'intero percorso calassiano e che ha le sue radici profonde nella concezione dell'editoria bazleniana.

L'esperienza di lettore di Bazlen è contraddistinta da una certa disomogeneità di richieste e di proposte. La varietà di testi che affronta gli conferisce un'ampia conoscenza del mercato e soprattutto una diffusa sensibilità delle tendenze maggiormente in voga. I suoi disegni più compiuti prima della fondazione di Adelphi, infatti, hanno immediatamente suscitato la reazione di un grande esperto della mediazione editoriale e soprattutto dell'impostazione progettuale come Italo Calvino.

La componente variabile del gusto, riscontrata nella proposta bazleniana della "collezione piccola", non può essere elusa dal successivo sviluppo di una collana, la "Biblioteca Adelphi", dove la commistione di modi, forme e contenuti sembra una prerogativa necessaria.

Un'impostazione confermata dalla naturale diversificazione editoriale che diventa però per Adelphi aspetto caratterizzante. In questa ottica, Calasso afferma, in un intervento del 2003 all'interno di *Cento lettere a uno sconosciuto* e successivamente ripreso nell'*Impronta dell'editore*, che «nei primi anni, colpiva nei libri Adelphi innanzitutto una certa *sconnessione*»¹³⁶⁹. Ciononostante, non sembra possibile individuare all'altezza dei primi due decenni di attività una propensione a riconoscere nella casa editrice milanese questa attitudine alla «sconnessione». Se non altro perché è un atteggiamento ricorrente in ogni impresa dell'industria culturale. Certo non mancano esperienze con una maggiore o minore tendenza verso ambiti e fisionomie specifici. Ma nella maggior parte dei casi, persino in quelli estremi come Editori Riuniti, casa editrice fortemente legata al PCI e diretta da Bonchio e Alighiero Manacorda, la diversificazione e, dunque, la varietà dell'offerta non è l'eccezionalità, bensì la norma.

Se «in prospettiva si intravede [...] la parabola dal lettore [...] al consumatore di libri», non si può negare una propensione «all'assalto al pubblico generalista»¹³⁷⁰ che dà maggior vigore a una molteplicità di azioni editoriali. Vigoria contraddistinta, per necessità, da un'offerta larga in grado di conciliare, incontrare e sfruttare non solo l'ampliamento progressivo del pubblico, frutto delle nuove circostanze dell'istruzione, delle riforme della scuola e dell'università, ma anche le potenzialità tecnologico-finanziarie che la distribuzione e la rete commerciale sempre più complessa riescono a garantire.

Diversificare è la risposta più sensata alle nuove circostanze del mercato. Più di tutte le altre è l'operazione delle dispense messa in campo dai Fratelli Fabbri che sembra confermare l'importanza della *sconnessione*. Un'impresa, nata all'insegna dell'ambizione di non perdere «nulla [dei] quotidiani prodotti della vita e del pensiero dell'uomo di oggi», «deve raccogliarli, classificarli e poi metterli in circolazione, nel circuito più vasto possibile, operando come un colossale centro di documentazione»¹³⁷¹.

Un'impresa, inoltre, che fa scuola, da cui sgorgano tentativi nuovi di un'intera generazione di editori: «Garzanti, Longanesi, Sansoni, Casini, Dall'Oglio, Mursia inondano le edicole di proposte. Spiccano i "Pocket" Longanesi, che affiancano alla narrativa la manualistica, i ricettari, i libri sulla salute, quelli sull'estetica, quelli sui giochi, sulla sessualità, la storia divulgata, la memorialistica, i reportage, le inchieste»¹³⁷².

In questa temperie votata all'esponenziale allargamento, anche le case che più sono state identificate con un'immagine cristallizzata della propria attività non pongono veti a una stratificazione dell'offerta. Basta osservare il catalogo Einaudi, che vara dal 1962 al 1970 ben 13 collane: la "Nuova Universale", la "Collezione di poesia", la "Biblioteca di storia dell'arte", "Nuovo Politecnico", la "Nuova Biblioteca Scientifica Einaudi", "La ricerca letteraria", "Lecture per la scuola

¹³⁶⁹ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 93.

¹³⁷⁰ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 193-199.

¹³⁷¹ Ivi, p. 196.

¹³⁷² Ivi, p. 199.

media”, la “Serie di politica economica”, “La ricerca critica”, la “Serie politica”, “Einaudi Letteratura”, “Einaudi Paperbacks” e gli “Struzzi”. Si avverte un’esigenza unitaria di fondo, ma appare un universo tutt’altro che monolitico. In una simile dispersione del mercato, in una sua inevitabile frammentazione quantistica, sembra quanto meno difficile gravare una sola e specifica casa editrice dell’accusa di sconnessione e del connotato di “variegatezza”.

Se all’altezza degli eventi narrati, l’origine di Adelphi appunto, appare improbabile, dunque, che si sia sviluppata una ricezione tale da far convogliare questa caratteristica intorno al solo marchio della casa milanese, bisogna comprendere i meccanismi su cui la visione retrospettiva dell’autore-editore si fonda, individuando il momento di maturazione di una simile consapevolezza.

È lo stesso Calasso a rivendicare il carattere di singolarità dei libri Adelphi, l’unicità sconnessa sulla prospettiva di insieme. Bisogna nuovamente risalire alla sua posizione negli anni ’90 per poter comprendere lo spazio di relazioni in cui si colloca. Scrittore di successo, consigliere delegato di una delle case editrici più legittimate da parte del pubblico, sono di nuovo gli scontri dell’ultimo decennio del secolo ad aiutare nella comprensione di quel processo che genera il dialogo tra pluralità e organicità.

Nel periodo in cui Adelphi si confronta con diversi attacchi dall’esterno, Calasso vede emergere critiche che si rivolgono alla sua strategia editoriale complessiva. L’editore-autore compie allora un capovolgimento del punto di osservazione: insiste sulla singolarità, riporta il discorso sui differenti volumi, li recupera, in primo luogo, come oggetti unici e divisibili, indipendenti dal percorso globale:

Per Calasso non è la prima volta. Gli «antipatizzanti», in giro per l’editoria italiana, sono un piccolo esercito, che non ha mai nascosto un fastidio endemico verso l’Adelphi. «È fisiologico che un editore buono dia fastidio. Negli anni Settanta ci accusavano di essere elitari. Poi ci hanno rinfacciato di essere commerciali. Adesso tutte e due le accuse insieme: non va mai bene niente. Preferirei obbiettassero sui singoli libri. Per esempio: ci possiamo chiedere se Canetti è chic? E Simone Weil? E Bateson? E Daumal?»¹³⁷³.

Uno spostamento dell’asse analitico che sembra rivalutare la pluralità dell’oggetto-libro e dell’evento-libro più che la carsica connessione tra le linee del catalogo. Un’impostazione che rimane sempre sul fondo della sua visione ma a cui si aggiunge, senza distanziarsene, la prospettiva di insieme che sostiene l’organicità come risultato ultimo. Ancora stimolato dal dibattito, l’editore-autore stabilisce nuovamente i confini della propria casa editrice, accettando, in un primo momento, il terreno di incontro dove lo hanno condotto gli “antagonisti”:

Mettendo insieme i mille libri che abbiamo pubblicato in trent’anni si ha un insieme organico, una costellazione culturale che può rappresentare per qualcuno l’aria da respirare, ma per altri l’aria che si odia. È legittimo che ci siano reazioni. C’è una frase di George Steiner che l’editore Suhrkamp ha assunto come emblema: la “cultura Suhrkamp”. Allo stesso modo si può dire che esiste una “cultura Einaudi”. E anche una cultura Adelphi? «Io credo nella casa editrice come forma. E proprio realizzando una forma abbiamo avuto gli avversari, i lettori, gli imitatori. Mi viene in mente un detto spagnolo che dice: fortunati i nostri imitatori, perché erediteranno i nostri difetti»¹³⁷⁴.

Se il singolo libro appare come un necessario punto di partenza per allontanarsi dalle generalizzazioni, suscitate dalle critiche di carattere politico, l’insieme è restituito dal concetto di forma. La capacità unificante di quest’ultima prevale sulla scissione, pur necessaria, che si staglia sullo sfondo della proposta letteraria. La ricezione si afferma qui sul progetto: sono gli avversari, i lettori e gli imitatori che creano la forma. Si inverte il processo rappresentativo: l’accento sui singoli

¹³⁷³ M. Baudino, *Adelphi, quanti «antipatizzanti»*, cit.

¹³⁷⁴ Id., *Calasso scomunicato a sinistra*, cit.

libri, a cui si è richiamato Calasso, si immette in una dimensione pubblica che ne decreta la connessione identitaria.

A quel punto l'editore-autore coglie la duplice anima del catalogo e la valorizza nella sua evidenza: è lì che i singoli libri diventano "exempla" significativi dell'autorappresentazione, mentre l'insieme diventa l'"exemplum" da cui tutti gli altri discendono. Ed è qui che compare anche uno dei massimi esponenti della posizione di Calasso al momento della scrittura.

Se la variegata non è, dunque, una prerogativa adelphiana, ma norma diffusa sul mercato, e se la rivendicazione iniziale dell'autore-editore punta a estrarre i singoli titoli come oggetti di dibattito, il nuovo capovolgimento dello sguardo, con la valorizzazione dell'insieme a scapito del singolo, ci restituisce la percezione definitiva della casa milanese, accettata dal pubblico, dalla critica e ora reclamata apertamente dall'editore stesso. Non si inverte, però, il processo: non si passa dall'accento sul singolo alla sola dimensione generale. Si intraprende piuttosto un duplice binario di significato: l'unicità si colloca nella pluralità, la diversificazione si sintetizza in marchio che, fondato su un passato plurale di libri, diventa elemento di concentrazione in un unico punto e prevale, ormai, sul titolo isolato. L'immagine di Adelphi è determinata dai primi volumi, diversificati e polifonici, mentre i titoli successivi sono determinati dall'immagine che si è venuta a creare su quei libri, accentratrice e unificante. Riusciamo così a capire il passaggio testuale dell'autore-editore e la soglia mnemonica su cui si fonda. Il primo tratto della distinzione si appella direttamente alle origini, non tanto nella loro accezione reale ma in quella percezione tutta personale rivendicata dall'autore-editore, in quel suo sforzo di restituire i singoli volumi alla loro dimensione diversificata di oggetti ed eventi: «ciascuno di questi libri era un caso a sé, perciò la conseguenza immediata poteva essere che ogni volta ciascuno si distinguesse da tutto il resto anche per il suo aspetto fisico».

Il momento successivo, ovvero la fase finale di scrittura della memoria, è affidato alla ricezione, la dispersione si concentra in un punto, gemma atavica del marchio: «quasi non ce ne accorgemmo – il piano inclinò verso una forma che tenesse insieme i libri unici, quindi verso il disegno di una collana, che a un certo punto cominciammo a chiamare "Biblioteca Adelphi". Oggi questa collana conta più di settecento titoli ed è la prima immagine che, per molti lettori, identifica la casa editrice»¹³⁷⁵.

È una prima parte del quadro interpretativo dei «libri unici» necessario a definire ogni altro caso richiamato e che si contraddistingue per la sua particolare insistenza in una terminologia ricorrente: «all'inizio si parlava di *libri unici*. Adelphi non aveva ancora trovato il suo nome. C'erano solo pochi dati sicuri: l'edizione critica di Nietzsche, che bastava da sola a orientare tutto il resto»¹³⁷⁶.

Il «libro unico» discende quindi dalla componente bazleniana di rivalutazione dell'esperienza: dal rifiuto di una categorizzazione aprioristica e dalla rivalutazione della "vita" sull'opera, dell'individuo sul suo discorso poetico, e del sé biologico sulla sua collocazione sociologica. Si ricava così il carattere dell'approccio adelphiano originario. Quest'ultimo a sua volta si declinerà in un unico insieme grazie alle posizioni di volta in volta assunte dal suo massimo rappresentante negli ultimi decenni.

All'unicità, sintesi espressiva tra "variegata" e forma, si lega inscindibilmente l'irrazionale, diramazione anch'esso della figura anamorfica di Bazlen, e rappresentante, a sua volta esemplare, della strategia discorsiva calassiana. L'irrazionale segue una traiettoria più lineare rispetto a quella dell'unicità. Nella sua collocazione anti-storicista, nel recupero di una dimensione che si allontana dalla componente illuminista e che ricerca un'autonomia della parola e del linguaggio, l'impostazione bazleniana nella visione di Calasso è segnata dall'indipendenza di pensiero dell'intellettuale triestino rispetto alle dispute culturali italiane:

Più o meno per tutta l'Italia dopo il '45 la bestia nera era *l'irrazionale*. Mentre Bazlen ignorava quelle dispute. Pensava che fossero una perdita di tempo. Preferiva parlare di ciò che si riconosce già dal suono. Era quello il punto decisivo. Bazlen diceva spesso: "Non suona

¹³⁷⁵ R. Calasso, *Bobi*, pp. 67-68.

¹³⁷⁶ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 13.

bene” - e si capiva che non c’era appello. Le “inquietudini” che a Bazlen venivano subdolamente rimproverate si riferivano di solito alla capacità di riconoscere quel suono, che in lui era totale¹³⁷⁷.

La dimensione sacrale del consulente è conservata nell’assenza della componente chiarificatrice: il “suono giusto” appare come atto rituale, mentre il sacerdote sancisce l’inappellabilità del giudizio – «si capiva che non c’era appello». La costruzione è tutta interna alla narrazione, l’evoluzione della parabola Adelphi-Calasso si compie nella condensazione della scrittura. La posizione finale dell’autore-editore determina l’osservazione: la condivisione preparata con un pubblico pronto ad accogliere la “parola” come fonte sacra di senso stabilisce il rapporto interpretativo in cui bisogna collocarsi.

Nessuno, sembra dire Calasso, chiarirà cosa sia il “suono giusto” per Bazlen, né l’irrazionale, come categoria e schema letterari, servirà a comprendere fino in fondo gli elementi che hanno guidato i passi adelphiani fino a quel momento. Ma chi conosce quegli stessi passi, chi li ha ripercorsi, chi ne ha seguito le impronte, partecipando sia alla creazione di una forma unificata nei “libri unici” sia all’immaginario di un irrazionale come risultato sovversivo rispetto a un panorama precedente, riuscirà a intuire, o meglio ad accettare il significato insito nel programma intellettuale dell’autore-editore.

Bazlen come figura, i «libri unici» e l’irrazionale come correlativi oggettivi della sua funzione sono concetti simbolici scaturenti dal dialogo di Calasso con il pubblico e riesumati per rinnovare quello stesso dialogo. Sono rappresentazioni archetipiche di un immaginario Adelphi, instauratosi in quel contesto originario che abbiamo visto come imprescindibile riferimento della memoria. La loro componente valoriale e significativa si fonda sull’autodefinizione: la comprensione è possibile solo a chi appartiene allo stesso orizzonte di senso e decide di dividerne i valori. In questa radice interpretativa si andranno ad innestare gli “exempla”. I singoli casi, utilizzati da Calasso, acquistano valore alla luce del *nomos* radicato a fondo nel testo. Le concrezioni testuali, quelle metamorfosi da casi editoriali a nuclei narrativi, nascono da questa superficie di senso. Da essa bisognerà partire per identificare l’attività demiurgica della memoria, sedimentatasi nel dialogo tra un orizzonte pubblico e privato, e chiamata, infine, a riemergere dalle circostanze che l’hanno resa possibile.

4.d.3.1. Che cos’è un «libro unico»? : l’irrazionale e L’altra parte di Alfred Kubin

Alfred Kubin è il ramo portante dei «libri unici». Dall’autore boemo, prima declinazione del Bazlen rivisitato dalla memoria di Calasso, sembrano discendere tutte le ramificazioni esemplari del sé autorial-editoriale.

Le azioni distintive messe in atto da Adelphi, lo sviluppo degli eventi e l’immaginario sorto attorno alla casa editrice si condensano, infatti, nel racconto. Occorre soffermarsi sul modo in cui l’autore-editore decide di ripercorrere il passato, per comprendere che siamo ben lontani da una ricostruzione storica:

Furono questi alcuni fra i primi *libri da fare* che Bazlen mi nominava. Che cosa li teneva insieme? Non era chiarissimo. Fu allora che Bazlen, per farsi intendere, si mise a parlare di *libri unici*.

Che cos’è un *libro unico*? L’esempio più eloquente, ancora una volta, è il numero 1 della Biblioteca: *L’altra parte* di Alfred Kubin. Unico romanzo di un non-romanziero. Libro che si legge come entrando e permanendo in una allucinazione possente. Libro che fu scritto all’interno di un delirio durato tre mesi. Nulla di simile, nella vita di Kubin, prima di quel momento; nulla di simile dopo. Il romanzo coincide perfettamente con qualcosa che è accaduto, un’unica volta, all’autore¹³⁷⁸.

¹³⁷⁷ Id., *Bobi*, cit., p. 77.

¹³⁷⁸ R. Calasso, *L’impronta dell’editore*, cit., p. 15.

Nella metamorfosi di Kubin da caso editoriale a nucleo narrativo il quadro interpretativo si apre su una domanda – «che cos'è il libro unico?» – che apparentemente sembra intenzionata a chiarire le linee guida del progetto Adelphi, ancora vaghe nei primi anni, come testimonia l'indecisione di Calasso stesso – «Non era chiarissimo». Ma la speranza di venire a conoscenza delle ragioni che hanno spinto Adelphi a pubblicare Kubin come primo numero della sua collana principale è presto disattesa: non ci sono dati relativi alla pubblicazione dell'*Altra parte*, nessun accenno alle divergenti impostazioni di Cases e Bazlen, nessun'indagine intorno ai diversi momenti in cui quest'ultimo propone il libro a Einaudi, e infine niente intorno al differente rapporto con Kubin del consulente triestino e di Debenedetti. Degli aspetti storici che abbiamo evidenziato nel nostro studio niente riaffiora sulla superficie della memoria. Siamo, invece, di fronte a una ricostruzione di cosa quel libro significhi per l'autore-editore. I fatti sono solo uno strumento della narrazione, mentre il vero contenuto consiste nell'immagine che Calasso vuole dare di sé e della sua casa.

L'«autoriflessività»¹³⁷⁹ diventa il canale di accesso a un livello più profondo di analisi in cui si percepisce la fusione di tre elementi strutturali. Il primo consiste nell'assoggettamento dei personaggi alla volontà creativa del sé e così Bazlen diventa figura di una concezione della letteratura. La difficoltà di una catalogazione del suo pensiero appare come un tratto identificativo condivisibile sia dalla costellazione adelphiana sia dal Calasso autore.

Il secondo elemento rimanda alla relazione tra ricordo e sua interpretazione: il tratto esplicativo contestualizza il fatto mnemonico e lo rende accessibile secondo uno scopo preciso. Il ricorso a categorie ermeneutiche proprie rispetto a classificazioni critiche condivise mostra la scelta di stabilire sulla base di logiche interne i principi di inclusione o esclusione. La definizione di “libro unico” farà così riferimento all'idea di forma, sostenendo come criterio dirimente la qualità intrinseca di un testo. La sua conformazione stilistica è posta in relazione alla responsabilità del lettore, sublimato a giudice di un'esperienza individuale.

La costruzione frammentaria della scrittura calassiana, infine, favorisce le eventuali derive del racconto in cui è più facile il ricorso alla citazione come vera «misura magica»¹³⁸⁰ e chiave interpretativa del progetto di scrittura.

Il sé narrativo è, dunque, la sola manifestazione dell'identità e si realizza come l'incontro di una memoria individuale che riattiva un repertorio condiviso. Il risultato è una visione soggettivamente connotata della propria stessa esperienza. In questo senso, prende forma anche il concetto di “irrazionale” non come categoria classificatoria aprioristica ma come l'incontro dell'immaginario del pubblico e la percezione attuale dell'editore che di quell'immaginario si riappropria:

In letteratura l'*irrazionale* amava congiungersi con il *decadente*, altro termine di deprecazione senza appello. Non solo certi autori, ma certi generi erano condannati in linea di principio. A distanza di qualche decennio può far sorridere e suscitare incredulità, ma chi ha buona memoria ricorda che il fantastico in sé era considerato sospetto e torbido. Già da questo si capirà che l'idea di avere al numero 1 della Biblioteca Adelphi un romanzo come *L'altra parte* di Kubin, esempio di fantastico allo stato chimicamente puro, poteva anche suonare provocatorio¹³⁸¹.

Nella condensazione della memoria Kubin è un esempio consapevole su cui si applica l'espedito della *reductio ad unum*: l'autore boemo e il suo libro sono concetti astratti derivati da circostanze concrete. Nell'indefinitezza della scrittura, Calasso nasconde l'appello valoriale alle origini: non è lo scrittore dell'*Altra parte* in quanto tale che viene restituito al lettore, ma la sua condizione di numero incipitale della collana che avrebbe fatto la fortuna della casa.

¹³⁷⁹ E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, cit., p. 141.

¹³⁸⁰ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 168.

¹³⁸¹ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 14.

La provocatorietà del fantastico si tramuta in archetipo. Il fantastico non è sovversivo in sé, ma è sovversivo nell'azione della "Biblioteca Adelphi". È vero, infatti, che Bazlen ha provato in più occasioni a far pubblicare *L'altra parte*, ma è vero altresì che il suo gusto per la dimensione onirico-psicologica che il romanzo autobiografico rievoca è sostenuto da una sensibilità editoriale, se non assimilabile, almeno paragonabile a quella di Cases. Mentre quest'ultimo ha indicato chiaramente che il libro può diventare una strenna di successo soprattutto grazie all'apporto grafico dei disegni autentici, Bazlen non ha mancato di far notare a Foà già nel 1959 che la «bellissima esposizione» dedicata al disegnatore boemo può risultare in un suo rapido riconoscimento anche in Italia.

Le due componenti, quella di novità per un pubblico da costruire e quella di successo per un pubblico che si viene definendo, sembrano così sovrapporsi.

Dopo il naufragio del tentativo einaudiano e la pubblicazione di un "altro" Kubin per il Saggiatore, la comparsa dell'*Altra parte* come primo titolo in una collana appena varata da una neonata casa editrice concilia tre diverse aree concettuali: quella del manifesto programmatico, quella del testamento editoriale di Bazlen e quella dell'ispirazione di quest'ultimo dietro i disegni letterari di Adelphi.

Se già alla fine degli anni Sessanta, Arbasino riconosce «due specialità»¹³⁸² tra le fila adelphiane, in quella avviata da Kubin l'autore lombardo individua un «elenco di [...] opere "straordinarie" [...] piuttosto inquietante»¹³⁸³. La pubblicazione dell'autore boemo dà il taglio alla collana adelphiana all'insegna dell'inquietudine. Si delineano, prima per contrapposizione alle altre case poi per identificazione a una percezione collettiva, i tratti del marchio. E così la ricezione di Kubin nel segno inquieto della tensione fantastica accompagnerà e influenzerà la ricezione della casa editrice.

La diffusione del disegnatore boemo negli anni Ottanta procede, infatti, di pari passo con il successo di Adelphi, quando il riconoscimento critico si arricchisce di una sostanziale crescita in termini commerciali. A metà del decennio Kubin gode già di una non irrilevante notorietà. Senza risalire alla mostra personale dedicatagli nel 1952 a Venezia, si può fare riferimento all'esposizione di alcune sue opere nel 1984 ancora una volta nella città lagunare e dedicata alle arti a Vienna. Una notorietà che porta a osservare come

chi si interessa d'arte moderna avrà certo negli occhi alcune delle immagini di Kubin che sono diventate pressoché simboliche di un tipo di attività direttamente impegnata a tradurre in forme fantastiche angosce esistenziali, incubi della psiche, terrori affioranti dal subconscio; e stupendamente capace, con goyesca energia, di inventar mostri, cioè di conferire a personaggi irreali un aspetto persuasivo, tanto più inquietante quanto più formalmente ineccepibile¹³⁸⁴.

Si crea dunque una connessione ulteriore tra la dimensione fantastica dell'autore, il suo rapporto con la decadenza viennese e il legame con le inquietudini della psiche. Elementi che vanno ad aderire inevitabilmente al marchio Adelphi tanto che Calasso tornerà sulla decisione di collocare quel volume in posizione incipitale nella "Biblioteca". L'elemento mitteleuropeo circonda qui Kubin, assorbito in una nuova dimensione.

L'autore boemo rappresenta lo scarto rispetto al passato dell'editore all'inizio degli anni Sessanta e la conferma del successo della sua strategia a metà degli anni Ottanta. Ricalca a tutti gli effetti i momenti dell'affermazione adelphiana: il valore simbolico riconosciutogli denota il passaggio di consegne da una vecchia a una nuova stagione che vede affermarsi il predominio di Adelphi. La singolarità dell'opera e dell'autore viene assimilata così nel progetto più ampio della casa editrice. Il titolo, preso indipendentemente, entra nell'orbita di complessità del catalogo: gli elementi attribuiti al volume si trasferiscono al marchio complessivo e viceversa. L'azione determinante di una gabbia

¹³⁸² A. Arbasino, *Adelphi due specialità*, in «Il Corriere della sera», 2 giugno 1968.

¹³⁸³ Ibidem.

¹³⁸⁴ R. Bossaglia, *Kubin, viaggio in un tormento senza requie*, in «Il Corriere della Sera», 15 ottobre 1986.

semantica, rappresentata in questo caso dalla collana, prevale nell'interpretazione del singolo oggetto-libro ed è per questo che Calasso la riporta alla memoria.

L'aura sacrale si aggancia alla primigenia ispirazione testamentaria di Bazlen e appare come un principio unificante: l'incomprensibilità della scelta trova una sua paradossale giustificazione nella ricezione successiva, il futuro dona significato al passato, il pubblico e la lettura determinano il senso del testo e l'interpretazione della successiva memoria editoriale.

«La “passione mitteleuropea” nel lettore italiano» è la vera conferma del valore e del significato simbolico di Kubin che si proietterà, infine, nella narrazione retrospettiva dell'*Impronta dell'editore*. L'elemento fantastico riconosciutogli diventa rappresentazione dell'irrazionale come opposizione al passato del campo editoriale. L'indicibile trova una sua precisa definizione oltre i confini del testo:

Che cos'è un *libro unico*? L'esempio più eloquente, ancora una volta, è il numero 1 della Biblioteca: *L'altra parte* di Alfred Kubin. Unico romanzo di un non-romanziero. Libro che si legge come entrando e permanendo in una allucinazione possente. Libro che fu scritto all'interno di un delirio durato tre mesi. Nulla di simile, nella vita di Kubin, prima di quel momento; nulla di simile dopo. Il romanzo coincide perfettamente con *qualcosa che è accaduto*, un'unica volta, all'autore. Ci sono solo due romanzi che precedono quelli di Kafka e dove già si respirava l'aria di Kafka: *L'altra parte* di Kubin e *Jakob von Gunten* di Robert Walser. Entrambi avrebbero trovato il loro posto nella Biblioteca. Anche perché se, in parallelo all'idea del libro unico, si dovesse parlare di un autore unico per il Novecento, un nome si imporrebbe subito: quello di Kafka.

In definitiva: *libro unico* è quello dove subito si riconosce che all'autore è *accaduto qualcosa* e quel qualcosa ha finito per depositarsi in uno scritto¹³⁸⁵.

L'inspiegabilità e la mancanza di schematizzazioni teoriche, «qualcosa che è accaduto», è una resa narrativa del prevalere dell'elemento esperienziale sull'opera, della parola e del linguaggio sulla posizione sociale dell'autore.

Forma e contenuto si fondono, qui, nella narrazione di Calasso. L'assenza di elementi razionali diventa spunto di costruzione analogica che si completa solo con il rinvio dell'interpretazione verso l'esterno del testo. Questa componente autoriale si applica alla rivisitazione della biografia editoriale: un volume diventa, consapevolmente come dimostra l'espressione calassiana dell'«esempio più eloquente», “*exemplum*” di una strategia editoriale.

Solo nel solco della parabola di Kubin e del suo romanzo autobiografico si possono cogliere i riferimenti extratestuali e solo all'interno della lettura conferita dall'autore alla sua narrazione si può intravedere il significato che gli viene attribuito. Kubin, correlativo oggettivo del «libro unico», cornice interpretativa per i successivi volumi richiamati nel testo, è anche il canale superficiale da cui si intravede la sedimentazione sotterranea, creativa e finalizzata della memoria.

4.d.3.2. Il caso Daumal: l'asse della flottiglia di libri unici

Se Kubin è l'estremo originario del «libro unico», Daumal ne è il culmine ideale. A differenza dell'autore boemo, inserito nei suggerimenti estemporanei, Bazlen ha collocato lo scrittore francese nell'elenco della “Collezione piccola”. In un quadro progettuale ben preciso, dunque, che viene a coincidere nelle intenzioni del consulente con un'operazione che vuole abolire il concetto di “morale” e stabilire, ancora una volta, l'affermazione della vita sull'opera. La posizione di Daumal come caso unico e a sé stante nel panorama francese di inizio Novecento gli conferisce, inoltre, quel primigenio carattere oppositivo che ritorna a più riprese: la polemica con i surrealisti innestata e portata avanti con *Le Grand Jeu* appare come rappresentazione «più viva possibile di una “esperienza dei limiti” che anche dopo Rimbaud ha il potere di esistere»¹³⁸⁶.

¹³⁸⁵ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., pp. 15-16.

¹³⁸⁶ Risolto a R. Daumal – R. Gilbert-Lecomte, *Il «Grand Jeu»*, Adelphi, Milano, 1967.

Ancora una volta la bocciatura dell'operazione bazleniana da parte di Einaudi e la ricezione sembrano creare una congiuntura che assume le forme di cesura invalicabile del passato. Arbasino tratteggia la corrispondenza tra Daumal e una "specialità" adelphiana già all'indomani della pubblicazione dell'autore francese. Quest'ultimo rientra nel 1968 in una «categoria a sé»¹³⁸⁷ e appare, inoltre, come un «rivoluzionario per disposizione naturale, per vocazione e non per semplice tatticismo» capace «di distinguere la sua ricerca da quella degli uomini di Breton»¹³⁸⁸. Altrettanto rilevante è la riedizione, nella "Piccola Biblioteca Einaudi", nel 1968 dell'importante studio di Marcel Raymond *Da Baudelaire al surrealismo*¹³⁸⁹. L'accesso a una schematizzazione teorica della stagione surrealista assume un carattere determinante nel rapporto con il pubblico ed evidenzia in questo modo la distanza tra due impostazioni editoriali. Allo scavo teorico dell'esperienza intellettuale surrealista nel solco della tradizione einaudiana si contrappone la riscoperta, di impronta adelphiana, di un autore "scomunicato" e marginale rispetto a quell'esperienza che pur ha attraversato. Daumal diventa il mezzo di affermazione concreta dell'irrazionale, ancor più evidente nel tentativo, non perfettamente riuscito data la pubblicazione di soli due volumi, di dedicargli un'intera collana e nel progetto, perseguito invece in modo approfondito nel corso degli anni, di dare alle stampe un'ampia parte della produzione dell'autore francese.

I due libri usciti per i tipi di Adelphi, dopo il *Grand Jeu*, segnano infatti la linea intrapresa e contribuiscono all'operazione di *marquage* da cui scaturirà la fisionomia della "Biblioteca". *I poteri della Parola*¹³⁹⁰ riaffermano a livello paratestuale i principi di ispirazione della casa editrice: «la definizione del più alto grado di significato cui possa tendere il linguaggio delle parole, quello che conferisce a una parola il titolo di Poesia [...]. Tale ricerca presuppone una certezza interiore assoluta e il progredire sempre più intenso verso un centro che corrisponde alla propria vera personalità»¹³⁹¹.

Il monte analogo si presenta al pubblico nelle vesti «di un romanzo d'avventure, o di un racconto fantastico, [...] ci offre un itinerario minuzioso, lentamente maturato nelle esperienze dell'autore, verso un *centro*, sentito come liberazione della persona da ogni suo limite»¹³⁹². Nella ricezione dell'opera l'orizzonte di «un'esperienza mistico-intellettuale» si lega a una «densità di significati e dottrina»¹³⁹³. Il richiamo al rapporto tra l'autore e la filosofia orientale è avvertito come una necessità esplorativa ed elemento di distacco «da quelli che erano i "divertimenti" e i gesti dei suoi contemporanei»¹³⁹⁴. Lo scarto rispetto alla contemporaneità è, come nel caso di Kubin, ricordato in qualità di principio sovversivo. La scelta di proseguire la pubblicazione delle opere di Daumal lo rende così autore rappresentativo di quei primi emblematici anni adelphiani e al pari dello scrittore boemo assume progressivamente i caratteri dell'"unico" nell'accezione retrospettiva di Calasso.

*La Gran Bevuta*¹³⁹⁵ partecipa pienamente a una tale assimilazione: «ormai distaccato da ogni idea di gruppo e di ricerca letteraria collettiva», il progetto di Daumal per i tipi di Adelphi «era di costruire un racconto che possedesse spigliatezza e humour, e in cui ogni frase avesse un senso pieno; il racconto, soprattutto, doveva costituire un aiuto per chi volesse evitare, nella navigazione dell'esistenza, gli scogli e i gorgi di un falso pensare»¹³⁹⁶.

Alla schematizzazione complessiva e teorica di un movimento uscita per i tipi di Einaudi corrisponde nel catalogo adelphiano l'esaltazione della singolarità individuale: nell'eterogenea offerta editoriale il paratesto crea connessioni inattese e provocatorie. Il nichilismo profetico che

¹³⁸⁷ A. Arbasino, *Adelphi due specialità*, in «Il Corriere della sera», 2 giugno 1968.

¹³⁸⁸ C. Bo, *Il Monte Analogico di Duamal*, in «Il Corriere della sera», 22 settembre 1968.

¹³⁸⁹ M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, trad. it. di C. Muscetta, Einaudi, Torino, 1968.

¹³⁹⁰ R. Daumal, *I poteri della parola*, trad. it. di C. Rugafiori, Adelphi, Milano, 1968.

¹³⁹¹ Risolto a Ibidem.

¹³⁹² Ibidem.

¹³⁹³ L. Mondo, *Un affascinante romanzo d'alpinismo*, in «La Stampa», 15 agosto 1968.

¹³⁹⁴ C. Bo, *Il Monte Analogico di Daumal*, in «Il Corriere della Sera», 22 settembre 1968.

¹³⁹⁵ R. Daumal, *La Gran Bevuta*, trad. it. di B. Canadian, Adelphi, Milano 1970.

¹³⁹⁶ Risolto a Ibidem.

circonda la distruzione di Perla, «la città immaginaria di Alfred Kubin»¹³⁹⁷, ritorna nell'ubriacatura altrettanto nichilista della *sobria ebrietas* di Daumal «che può essere 'la porta' per uscire dal circolo vizioso dell'esistenza»¹³⁹⁸. Il tentativo di ricostruire un immaginario unitario, lo sforzo di offrire un panorama unico nella sua multiformità determina la percezione del pubblico, che nella *Gran Bevuta* individua «una fantastica [...] e gustosissima serie di quadri e quadretti di alta satira, che vengono naturalmente ad inserirsi nel gran viaggio simbolico che forma la struttura del libro»¹³⁹⁹.

L'ingresso dell'autore francese nella prima pubblicazione di *Adelphiana* del 1971 è accolto come linea progettuale della casa editrice:

forti di quell'esperienza [i responsabili delle edizioni Adelphi] hanno individuato la zona che restava ancora libera e l'hanno occupata ma con la prima ed esclusiva preoccupazione di dare cose rare o insolite o poco note con la maggior cura possibile e al di fuori di qualsiasi speculazione. Pubblicare Daumal è il segno di una doppia scelta e non vedo chi (non dico in Italia ma neppure all'estero) saprebbe andare incontro ai pericoli di un ordine spirituale così acceso¹⁴⁰⁰.

In altre parole, Daumal partecipa a pieno titolo alla fondazione di quell'orizzonte che è il riferimento archetipico imprescindibile alla memoria posturale di Calasso. L'autore francese corrisponde – per quantità di titoli pubblicati nell'arco di tempo che va dalla nascita della casa editrice alla sua grande affermazione, per il suo inserimento all'interno di un manifesto programmatico come il primo catalogo “storico” della casa, per il riconoscimento di alcuni suoi tratti caratteristici da parte del pubblico – all'immaginario Adelphi delle origini e diventa a sua volta rappresentazione figurale di una soglia interpretativa.

È riconosciuto, al pari di Nietzsche, emblema del marchio. Mentre il rilievo di Kubin appare falsato dalla retrospettiva deformante della ricezione successiva, Daumal accompagna a tutti gli effetti la casa editrice e Calasso nei loro passaggi storici.

Il successo dello scrittore francese affianca quello adelphiano: la prima riedizione del *Monte Analogo* risale al 1977 e le tre successive usciranno nel 1980, nel 1983 e nel 1986. Anni decisivi, come detto, per la storia di Adelphi che amplia le sue dimensioni, le sue sfere di interesse e i suoi successi. Anni decisivi per lo stesso Calasso che partecipa sempre più attivamente al dibattito pubblico e che inizia anche la sua carriera di autore saggistico. La corrispondenza originaria tra la visione di Daumal e di Adelphi da parte del pubblico si evolve in una trasformazione sovrapposta tra riscontro critico e successo commerciale. Ecco la principale differenza tra Kubin e Daumal: la rivalutazione del primo nella strategia discorsiva calassiana è quasi integralmente retrospettiva, quella del secondo è progressiva. Da una simile impostazione deriva anche il differente approccio nell'*Impronta dell'editore*. Il rilievo di Kubin è affidato quasi integralmente all'incomprensibilità della letteratura, a un'aura mistica tutta interiore che denuncia il lavoro creativo di un sé distante negli anni. Il recupero di Daumal da parte di Calasso fa dialogare la contestualizzazione e il *nomos* autoriale tutto interno al testo:

i libri unici erano libri dove – in situazioni, epoche, circostanze, maniere diversissime – si era giocato il Grande Gioco, nel senso del *Grand Jeu* che aveva dato nome alla rivista di Daumal e Gilbert-Lecomte. Quei due adolescenti tormentati, che a vent'anni avevano messo in piedi una rivista rispetto alla quale il surrealismo di Breton appariva paludato, tronfio e spesso retrivo, erano per Bazlen la prefigurazione di una nuova, fortemente ipotetica antropologia, verso la quale i libri unici si rivolgevano. Antropologia che appartiene ancora, quanto e più di prima, a un eventuale futuro. Quando il Sessantotto irruppe, pochi anni dopo,

¹³⁹⁷ Risvolto a A. Kubin, *L'altra parte*, cit.

¹³⁹⁸ Risvolto a R. Daumal, *La Gran Bevuta*, cit.

¹³⁹⁹ M. Bonfantini, *La gran bevuta*, in «Il Corriere della Sera», 28 gennaio 1971.

¹⁴⁰⁰ C. Bo, *Adelphiana*, in «Il Corriere della Sera», 26 agosto 1971.

mi sembrò innanzitutto irritante, come una goffa parodia. Se si pensava al *Grand Jeu*, quella era una maniera modesta e gregaria di ribellarsi, come sarebbe apparso anche troppo chiaro negli anni successivi. *Il Monte Analogo* a cui Daumal dedicò il suo romanzo incompiuto (che sarebbe diventato il numero 19 della biblioteca, accompagnato da un saggio densissimo di Claudio Rugafiori) era l'asse – visibile e invisibile – verso cui la flottiglia dei libri unici orientava la rotta¹⁴⁰¹.

Il primo atto narrativo è lo scarto rispetto al passato. L'irriverenza di Daumal e Gilbert-Lecomte verso il surrealismo "paludato e retrivo" di Breton diventa l'irriverenza adelphiana verso l'altrettanto retriva editoria italiana, descritta poco prima da Calasso, refrattaria e diffidente verso il "fantastico" e l'"irrazionale". Nella ripresa delle opere e delle figure all'interno del catalogo l'autore-editore instaura un sistema di corrispondenze tra momenti e spazi diversi della storia letteraria, descrivendo così traiettorie riconoscibili. Il quadro che precede l'ingresso di Daumal nella narrazione serve a stabilire il contesto. È alla luce di quest'ultimo che possiamo comprendere l'arretratezza del surrealismo di Breton e la forza sovversiva del *Grand Jeu*.

Il secondo necessario richiamo è l'ispirazione di Bazlen. La figura di precursore e di promotore di aree sommerse e marginali della letteratura subentra qui come criterio interpretante: il consulente triestino nella sua componente mitica dà significato alla scelta di pubblicare Daumal.

È possibile individuare poi la spia del prisma retrospettivo: il condizionale passato denuncia una visione successiva agli eventi e la forza ermeneutica di un sé distante dal momento in cui essi si verificano.

Come Bazlen anche il Sessantotto dà significato alla pubblicazione dell'autore francese. Il Sessantotto, infatti, è figurazione della stagione in cui le case editrici di riferimento per l'autore-editore adelphiano appaiono ancora legate a una componente politica ed è sintesi dell'editoria militante così come Breton è figurazione di una contaminazione tra letteratura e ideologia.

Daumal e il *Grand Jeu* sono, dunque, esponenti di una consacrazione della parola letteraria, di una rivolta del linguaggio e dello stile, di una legittimazione della letteratura pura, identificata come maggiormente sovversiva rispetto a una letteratura militante. La presentazione e la ricezione di Daumal come autore consacrato alla parola poetica e sostenitore del potere del linguaggio diventano viatico per l'affermazione del marchio adelphiano e per sancire il suo successo definitivo. Il gioco di corrispondenze, il sistema di rimandi extratestuali si chiude con il rinvio ai libri unici. Il percorso parallelo di Daumal e Adelphi porta alla definitiva immagine di un'indipendenza ideologica e di una capacità provocatoria delle diverse forme, una letteraria-linguistica, l'altra editoriale. I «libri unici» assumono, in questo senso, il loro ultimo significato. L'asse verso cui tendono è identificato con l'autore francese che partecipa a un gioco di corrispondenze e rivaluta la forma nell'accezione di Calasso: componente di rifiuto della relatività sociale del valore in nome di un'assolutezza primigenia della letteratura.

I libri unici, inoltre, tramite il baluardo rappresentato da Daumal, potranno apparire così definitivamente in qualità di trasfigurazioni discorsive della letteratura assoluta. Un processo che diventa ancora più evidente se seguiamo le auto-citazioni dell'autore. Nella sua difesa dell'analogia come criterio interpretativo del mondo all'interno dell'*Innominabile attuale*, lo scrittore fiorentino riconosce proprio in Daumal uno dei primi analogisti:

Furono i primi [gli analogisti] a capire che il pensiero non dipendeva dalla società, ma la società dal pensiero. Questo suscitava sospetto verso di loro. [...] Amavano contemplare più che agire. Ma, per alcuni, il reticolato di certe azioni, anche politiche, divenne un oggetto di contemplazione. Così accadde, per esempio, con Leibniz. Non predicavano, non convertivano. Ma parlavano e scrivevano. Contavano sul puro potere della parola, sulla sua capacità di rivolgere il cuore di chiunque verso un nuovo Oriente. Era impossibile deluderli, perché non si aspettavano nulla dal mondo. Li appagava soltanto la loro indagine, che non si concludeva

¹⁴⁰¹ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 17,

mai. Daumal fu un esempio luminoso di analogista e ne era ben conscio. L'opera della sua vita, necessariamente incompiuta, fu *Il Monte Analogo*¹⁴⁰².

Il riferimento esplicito al «puro potere della parola» si collega alla concezione dell'analogia del presidente di Adelphi e arriva ad aderire proprio a Daumal e al suo *Monte Analogo*. Quest'ultimo disegna così l'immagine adelphiano-calassiana. Nella ripresa dell'autore francese in *Bobi*, Calasso insiste su questo aspetto:

Quello che più mi importava erano i *libri*. Volevo scoprire a che cosa Bazlen pensava per essersi allontanato così tanto da ciò che ci circondava. Molto presto mi parlò di due scrittori di cui a malapena conoscevo il nome, in quanto surrealisti parigini e ribelli: René Daumal e Roger Gilbert-Lecomte. Da come ne parlava, sembrava che avessero trattato il surrealismo come un ostacolo già vecchio nel nascere. Andavano in cerca di qualcos'altro - e l'avevano provato su se stessi, con esercizi e azzardi, già intorno ai venti anni. Erano andati dritti al bersaglio. Avevano fatto anche una rivista dalla breve vita, «Le Grand Jeu», perché a quell'epoca era quasi un obbligo farla. Ma soprattutto avevano puntato su cose che i giovani della mia età, nei primi anni Sessanta, erano ancora ben lontani dall'avvicinare: il Vedanta accostato a Spinoza, Guénon, lo stato di veglia. Se uno cercava una buona base di partenza, non c'era di meglio¹⁴⁰³.

Daumal appare, dunque, referente anamorfico per eccellenza. Descrive il passaggio attraverso stadi diversi della storia dell'editoria e di Adelphi. Traccia e percorre il successo di quest'ultima, partecipa alla sua affermazione che si cristallizzerà nella memoria finalizzata dell'autore-editore.

La forza di Daumal di affermarsi come “exemplum”, di riaffiorare sulla superficie testuale della memoria, di compiere in pieno, alla stregua di Kubin, la sua metamorfosi da caso editoriale a nucleo narrativo risiede in quell'ineludibile sovrapposizione di immagini che si è creata tra il marchio Adelphi e la sua opera. È così che un autore, a distanza di circa quarant'anni dalla sua prima pubblicazione in catalogo, si configura come «l'asse – visibile e invisibile – verso cui la flottiglia dei libri unici orientava la rotta»¹⁴⁰⁴. Ed è così che questo asse diventa quadro ermeneutico per i successivi casi editoriali, terre emerse dal magma mnemonico sulla superficie della scrittura.

4.d.3.3. Padre e figlio di Edmund Gosse: come un percorso editoriale agisce sulla narrazione

Più prossima alla ripresa di Kubin che non a quella di Daumal è la trasfigurazione di Edmund Gosse e del suo *Padre e figlio*. È di nuovo Bazlen l'anello di congiunzione tra due diverse fasi storiche. Il consulente triestino ha collocato il libro dell'autore inglese in una sua prima proposta negli anni Cinquanta per le Nuove Edizioni Ivrea: la collezione “Mondi e Destini”¹⁴⁰⁵. Dopo quel tentativo non andato in porto, Gosse ritorna in due dei maggiori progetti di Bazlen precedenti alla fondazione di Adelphi: la collana di “librini” per i Fratelli Bocca e la “Collezione grande” che propone a Einaudi. L'opera dell'autore inglese rappresenta, dunque, un punto fermo nei progetti bazleniani. Il prevalere di una componente esperienziale e la rivendicazione di una veridicità profonda permettono di collocarlo in quell'orizzonte vitale che ricorre con insistenza nei suoi programmi teorici: il linguaggio e la vita anteposti all'opera e alla poetica.

Padre e figlio rientra nel filone di libri che rivalutano il vissuto personale e la decisione ultima di pubblicarlo come secondo numero della collana ammiraglia di Adelphi sembra rispecchiare la visione bazleniana e il tentativo degli “spiriti affini” della neonata casa editrice di rispettarne i principi di fondo.

¹⁴⁰² Id., *L'innominabile attuale*, cit., pp. 63-64.

¹⁴⁰³ Id., *Bobi*, cit., p. 19.

¹⁴⁰⁴ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p.17.

¹⁴⁰⁵ Cfr. V. Riboli, *Bazlen editore nascosto*, cit., p. 71.

La collocazione di un racconto autobiografico dichiaratamente veritiero a livello paratestuale tra due titoli, *L'altra parte* e *Manoscritto trovato a Saragozza*, al contrario, espressamente fantastici secondo le indicazioni in copertina o nel risvolto, impedisce la conformazione immediata di un unico orizzonte d'attesa, creando una pluralità di traiettorie all'interno della stessa sede editoriale. Mentre la casa editrice stabilisce i presupposti da seguire nella collezione, le prime reazioni della critica rivalutano il carattere inatteso di una simile pubblicazione. A Montale le difficoltà di scrivere un libro simile in una «letteratura come la nostra»¹⁴⁰⁶ appaiono scontate dal momento che esso può venire «soltanto da un Paese dove si legge la Bibbia» e, secondo lo scrittore ligure, «l'Italia [è] quello in cui la Bibbia [ha] avuto meno lettori»¹⁴⁰⁷. Si delinea una distanza tra la proposta editoriale e un pubblico esistente che il libro di Gosse ha difficoltà a colmare. Al momento di tracciare un bilancio, Arbasino lo pone tra i titoli meno proficui della “Biblioteca” pur riconoscendone il valore letterario. Ed è ancora più significativa la lentezza con cui si diffonde il libro: a differenza dell'*Altra parte* che verrà ristampato nel 1974 e avrà poi due ulteriori ristampe nell'84 e nell'87, *Padre e figlio* vedrà una seconda edizione soltanto nel 1979 e una terza nel 1993. Alla fine degli anni Settanta, inoltre, si prevede per il libro di Gosse un allargamento della cerchia dei lettori italiani¹⁴⁰⁸ che, però, tarda ad arrivare.

La scarsa risposta da parte del pubblico e una maggiore difficoltà di collocare l'opera nel filone più identificato come adelphiano rendono il secondo numero della “Biblioteca” un caso peculiare. Non rientra, infatti, in quei tratti che Calasso riconduce alla forza sovversiva dell'origine: non rispetta i canoni di quell'immagine capace di sovvertire la tavola di valori preesistente. Questa sua caratteristica intrinseca di inclassificabilità editoriale diventa lo spunto effettivo per la narrazione. Dopo il quadro contestuale dei “libri unici” l'inserimento del Gosse sembra essere isolato rispetto a tutti gli altri titoli evocati da Calasso: «ma questo non deve far pensare che quei libri fossero tenuti ogni volta a sottintendere un qualche esoterismo. A provare il contrario basterebbe il numero 2 della Biblioteca, *Padre e figlio* di Edmund Gosse: resoconto minuzioso, calibrato e lacerante di un rapporto padre-figlio in età vittoriana»¹⁴⁰⁹. All'autore inglese è demandato il compito di scardinare una possibile percezione unitaria dell'immaginario adelphiano: assume, dunque, il ruolo di apparente rifiuto sintomatico di gerarchie teoriche. Nell'impossibilità di congiungersi con il fantastico o l'irrazionale, che sono stati individuati come le principali linee di fuga in un universo extratestuale, *Padre e figlio* diventa figurazione emblematica di una duplice esigenza autorial-editoriale. Da un lato, esprime la difficoltà nel raccogliere l'intera proposta adelphiana in un solo orizzonte teorico, ed è quindi difesa della multiformità della collana principale in un contesto storico in cui la pluralità è un'esigenza editoriale. Dall'altro, il libro di Gosse è espressione di un'origine primigenia del «libro unico»: rivendicazione dell'idea per cui i «libri unici» precedono ogni definizione teorica. L'ineffabilità rivendicata nel secondo elemento diventa più chiara dopo aver instaurato una separazione tra *Padre e figlio* e gli altri titoli della collana. La dicotomia si risolve, infatti, in una sovrapposizione fondata sull'indefinitezza: «Edmund Gosse sarebbe poi diventato un ottimo critico letterario. Ma senza quasi più tracce di quell'essere che si racconta in *Padre e figlio*, l'essere a cui *Padre e figlio* accade. Perciò *Padre e figlio*, come testo memorialistico, ha qualcosa dell'unicità di quel romanzo, *L'altra parte*, che nella Biblioteca lo aveva preceduto»¹⁴¹⁰. L'inclassificabilità si traduce in un procedimento modulare che mostra tutto il lavoro sotterraneo della memoria. Il concetto di «qualcosa che è accaduto all'autore» è utilizzato come elemento testuale che dona significato all'insieme di altri significanti.

¹⁴⁰⁶ E. Montale, *Il fratello di Plymouth*, in «Il Corriere della Sera», 8 agosto 1965.

¹⁴⁰⁷ Ibidem.

¹⁴⁰⁸ M. D'Amico, *Tra padre e figlio due epoche in lotta*, in «La Stampa», 7 luglio 1979.

¹⁴⁰⁹ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 18.

¹⁴¹⁰ Ibidem.

Se le categorie condivise di genere letterario e di genere testuale non sono rispettate¹⁴¹¹, dal momento che qui la memorialistica è accostata al romanzo e il documento al fantastico, occorre risalire alla posizione di Calasso per comprendere l'utilizzo di una stessa formula per circostanze differenti.

È a questo punto che si condensano la rivalutazione dell'esperienza sull'opera e della superiorità del linguaggio sulle impalcature teoriche. La prima colloca il vissuto dell'individuo come componente imprescindibile in ogni testo che così si conforma intorno a "qualcosa che accade" e che travalica necessariamente una classificazione in termini di generi letterari, tipologie testuali o linguistiche. La seconda, che emerge con maggior forza nel caso di *Padre e figlio*, pone i testi in una dimensione che precede l'autore stesso, dal momento che il passato dell'evento, "qualcosa è accaduto", anticipa la sua resa espressiva, il libro in sé. Quando Gosse diventa «l'essere a cui *Padre e figlio* accade» riecheggia l'interpretazione di Calasso sulla scrittura di Kraus: «il pensiero non è più sovrano ordinatore di un linguaggio»¹⁴¹² ma «linguaggio che pensa»¹⁴¹³.

In altre parole, l'autore-editore congiunge in una formula interpretativa della memoria la sua visione autoriale: il linguaggio precede anche la sua analisi teorica, la forma del testo anticipa l'autore, l'inattesa corrispondenza editoriale di un libro con un altro viene prima della loro collocazione nella stessa collana.

4.d.3.4. Un riconoscimento concreto: La nube purpurea di Schiel e Il libro dell'Es di Groddeck

Un ultimo anello narrativo appare necessario a Calasso per ricreare uno spazio di condivisione con il suo lettore. Due libri distanti per impostazione tornano a sovrapporsi offrendo l'immagine «in cui si riconoscevano i primi lettori adelphiani»¹⁴¹⁴.

Siamo ancora all'altezza delle origini di Adelphi ma si fa riferimento a due volumi con traiettorie diverse: *Il libro dell'Es* pubblicato nel 1966 nasce come espressione dell'irrazionale, mentre *La nube purpurea*, uscito nel 1967, apre un filone fantascientifico nel catalogo della casa milanese.

Il dissidio che si crea intorno al libro di Groddeck permette di riconoscere anche il più profondo significato del testo di Schiel e, in modo particolare, il percorso di riappropriazione attuato da Calasso. Se l'irrazionale denunciato da Cases nel *Libro dell'Es* ha portato alla rinuncia della pubblicazione da parte di Einaudi e al suo ingresso nel catalogo Adelphi, il riscontro di pubblico del testo contribuisce all'applicazione proprio della categoria di "irrazionale" all'insieme di libri nella sua interezza, legandosi a sua volta con la risposta dei lettori alla *Nube purpurea*.

Il volume di Groddeck sarà, infatti, uno dei primi, per quanto isolati, importanti successi di vendita della casa editrice milanese: dopo la prima edizione del '66, con una tiratura presumibilmente intorno alle 2500 copie, come gli altri titoli iniziali della "Biblioteca"¹⁴¹⁵, una seconda ristampa uscirà nello

¹⁴¹¹ Come accade anche nei libri che compongono l'"Opera" principale di Calasso, Cfr. E. Sbrojavacca, *Letteratura assoluta*, cit.

¹⁴¹² R. Calasso, *I quarantanove gradini*, cit., p. 109.

¹⁴¹³ Ivi, p. 164.

¹⁴¹⁴ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 20.

¹⁴¹⁵ I dati sulle tirature dei volumi devono essere considerati con una certa cautela, perché non sono relativi a ogni libro ma o a determinati titoli o a progetti complessivi. Inoltre sono desumibili principalmente dalle lettere e solo in alcuni casi specifici, come quello di Kubin, di *Siddharta* e del *Dedalus* di Joyce, sono tratti da documentazioni amministrative come contratti o rendiconti. Le informazioni sono infatti ricavate, da un lato, dalla corrispondenza che Adelphi intrattiene con l'Agenzia letteraria internazionale, e, dall'altro, da alcuni fogli senza data che riportano i primi programmi della casa editrice. Nelle lettere scambiate tra Adelphi e l'ALI si può notare come le tirature iniziali dei volumi della "Biblioteca" fossero tra le 2500 e le 3000 copie, Cfr. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder, Corrispondenza, Adelphi, 1962-1981, Milano. I programmi redatti da Foà e che recano delle

stesso anno, una terza nel giugno del 1967 e una quarta già nel 1969¹⁴¹⁶. Mentre i lettori reagiscono positivamente al libro, la prefazione al testo aiuta la costruzione dell'immaginario.

Presentato da Lawrence Durrell, *Il libro dell'Es* è rivalutato sulla base di due motivi principali: «come splendido esempio di arte letteraria, e come resoconto di prima mano del padre della medicina psicosomatica sull'evoluzione delle proprie idee riguardanti la salute e la malattia»¹⁴¹⁷. Dal duplice merito dell'autore scaturisce un'inevitabile quanto significativa conseguenza: «No di certo, nonostante la materia, il libro non è una dissertazione scientifica!»¹⁴¹⁸. Grazie alla sua avversione verso la comunità accademica e alla refrattarietà per le trattazioni rigorose, lo psicanalista tedesco diventa l'emblema del carattere adelphiano: l'inclassificabilità si lega all'irrazionale in un connubio che ormai raggiunge un'estesa comunità di lettori.

Proprio mentre in Italia la psicanalisi conosce ormai un'ampia diffusione, raggiungendo più strati sociali della popolazione, grazie anche all'iniziativa boringhieriana di pubblicazione delle opere complete di Freud e Jung, avviata in quegli anni, la scelta di pubblicare uno psicanalista *sui generis* come Groddeck assume un peso duplice e apparentemente contraddittorio nella strategia adelphiana. Così come Burney ha in parte giovato della diffusione della memorialistica postbellica, il successo del *Libro dell'Es* è parzialmente riconducibile al grande interesse per la psicanalisi, esploso negli anni Sessanta. Allo stesso tempo, però, la presentazione del volume dichiaratamente anti-sistematico e anti-accademico, il suo inserimento in un catalogo che contrasta con precedenti e coeve categorie editoriali, mostrano, come è accaduto per *Cella di isolamento*, una posizione distante se non in opposizione netta rispetto al flusso di pubblicazioni psicanalitiche di quegli anni. Un atteggiamento distintivo che si esplicita a livello paratestuale quando Durrell, nuovamente nella presentazione del testo, cerca di spiegare «come mai l'opera di Groddeck [abbia] sofferto di un'eclisse così immeritata» rispetto a quella dei suoi più illustri colleghi¹⁴¹⁹. In quel momento la ricerca di una distanza della psicanalisi adelphiana dalla psicanalisi delle altre case editrici, in modo particolare da quella di stampo boringhieriano, diventa esplicita. Se Boringhieri punta sulla scientificità del linguaggio e della trattazione, Adelphi mira al fascino di uno stile provocatorio con un'evidente tendenza a inserire il romanzesco nel trattato psicanalitico.

Lo scarso seguito di proseliti, fino ad allora, di Groddeck è ricondotto dalla prefazione proprio all'assenza di una trattazione sistematica e al rifiuto di scuole che portino il suo nome:

in parte perché egli rifuggiva dalle trattazioni scientifiche di lungo respiro, ma soprattutto perché, nella sua modestia, egli si oppose al desiderio dei discepoli e degli ammiratori di fondare una "Società Groddeck", sull'esempio delle società che ci hanno reso familiare il nome di Freud, di Jung, di Adler e di altri. Egli nutriva tutto l'orrore del poeta per i discepoli, le dissertazioni, i contributi scientifici, le esegesi – e, sopra ogni altra cosa, per tutta quella sterile polvere che turbinava intorno a una personalità creatrice e a un nuovo pensiero¹⁴²⁰.

La lontananza da un'impostazione scientifico-accademica diventa principio di distinzione rispetto a tutta la produzione psicanalitica introdotta in Italia in quegli anni e pertanto manifesto programmatico della casa editrice più che dell'autore in sé. In quelle fasi di sedimentazione di un'immagine, Groddeck coincide con il successo di un approccio editoriale più che di un singolo libro: il riscontro del pubblico è in parte consacrazione del testo, ma soprattutto consacrazione dell'editore che lo ha scelto e reso disponibile come alternativa a scuole di pensiero ben più affermate. Ecco perché il suo riscontro in termini di vendite viene a coincidere nel racconto retrospettivo di

previsioni sulle tirature dei primi volumi si trovano in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cart. 6 Fasc. 64.

¹⁴¹⁶ Cfr. dati sulle ristampe tratti dal frontespizio dell'edizione del maggio 1969.

¹⁴¹⁷ L. Durrell, *Prefazione* a G. Groddeck, *Il libro dell'Es*, cit., p. XI.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*.

¹⁴¹⁹ *Ivi*, p. XII.

¹⁴²⁰ *Ivi*, pp. XII-XIII.

Calasso con l'idea di marchio e di riconoscibilità: la narrazione sovrappone così gusto del pubblico e gusto dell'autore-editore.

Caratteri che si applicano a partire dal 1967 anche alla *Nube purpurea*. Dimenticato e riscoperto, il libro di Schiel diventa emblema di una letterarietà fantascientifica adelphiana. Il testo dell'autore inglese deve essere collocato nella temperie di un revival fantascientifico che vive un momento di grazia tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta:

complici l'allunaggio, i progressi e le scoperte nel campo della cibernetica e della biologia, i prodotti cinematografici e televisivi che strizzano l'occhio al genere, gli anni Settanta registrano una notevole diffusione della fantascienza e del *fantasy*. Oltre a Mondadori e a editori minori, che tuttavia rimangono fedeli a una formula classica di consumo, per appassionati e all'insegna dell'intrattenimento, ne sono vessillo due case editrici specializzate, la milanese Nord e la romana Fanucci¹⁴²¹.

Nella fortunata stagione della fantascienza, si individuano, dunque, due percorsi paralleli: uno di largo consumo e uno di maggior ricerca attuato da case editrici specializzate. In particolare, il secondo polo appare intenzionato, da un lato, a «proiettare la narrativa di questo tipo fuori dall'ambito specialistico come di quello per amatori», dall'altro, a far evadere questo genere di libri «dal "ghetto" delle letterature popolari e di pura evasione per promuoverli come "mezzo fra i più potenti per rappresentare compiutamente il ruolo dell'uomo nel mosaico cosmico"»¹⁴²².

Nell'introduzione wilcockiana all'edizione Adelphi della *Nube purpurea* compare il tentativo della casa milanese di entrare nel dominio della fantascienza più ricercata. Punto di partenza di Wilcock è il «linguaggio»¹⁴²³. Quest'ultimo determina il confronto tra «comunicazione utile», all'origine della parola, e «comunicazione inutile», in cui confluisce ogni perfezionamento del linguaggio stesso¹⁴²⁴. Da un simile contrasto, il prefatore, anche lui emblematico autore adelphiano, si concentra sul paradosso del più specifico linguaggio letterario:

così come l'evoluzione del linguaggio porta alla comunicazione zero, l'evoluzione letteraria porta sempre più strettamente al contatto dell'autore con se stesso. Cioè, al fatto di scrivere per se stesso. Per questo motivo molte tra le opere letterarie più notevoli dell'Ottocento, e quasi tutte tra quelle del Novecento, sono andate perdute. [...] ¹⁴²⁵.

Creato così il contesto comunicativo, Wilcock avanza nel suo procedimento sillogistico, dando vita a una polarizzazione tra due tipologie di autore che sarà la chiave di lettura del testo di Schiel:

Il fenomeno qui considerato non è, dunque, l'autore di un niente, bensì l'autore di un'opera il quale non comunica adeguatamente al pubblico l'opera creata. E non l'autore che la cela totalmente e irrimediabilmente, perché in tal caso lo si dovrebbe annoverare tra gli emissari di silenzio, già eliminati; ma l'autore che in previsione di una vita futura lascia i propri prodotti in luoghi più o meno accessibili, nella speranza che la vita futura sia tale da permettere, non fosse che nel corso di brevi vacanze, il godimento delle proprie opere¹⁴²⁶.

Anche qui l'operazione è eminentemente autorial-editoriale. L'autore difende la propria posizione a sostegno di una purezza del linguaggio. L'editore contrappone occultamente *long-seller* a *best-seller*. Lo scrittore che si rivolge a una «vita futura» non espone all'immediata utilità dei lettori del suo tempo le sue creazioni, ma lascia i suoi prodotti in anfratti «più o meno accessibili» nella speranza

¹⁴²¹ I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 322.

¹⁴²² Ivi, pp. 322-323.

¹⁴²³ J. R. Wilcock, *Prefazione* in M. P. Schiel, *La nube purpurea*, Adelphi, Milano, 1967, p. 1

¹⁴²⁴ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴²⁵ Ivi, p. 2.

¹⁴²⁶ *Ibidem*.

che gli abitanti di quella vita futura possano goderne¹⁴²⁷. Ambizione alla gloria letteraria che, tuttavia, non rinuncia alla contaminazione: la fruizione frivola «nel corso di brevi vacanze» pur autorizza la consacrazione di un autore e della sua opera, se è proiettata in un tempo distante. Per quanto la prefazione wilcockiana ammetta di non poter applicare in pieno queste considerazioni a Schiel, lo scrittore britannico è riconosciuto come un caso sorprendentemente paradigmatico di un simile fenomeno. Le sue opere, infatti, «benché apprezzate dagli scrittori, furono immediatamente dimenticate dai lettori». È una condizione esemplare per la riqualificazione di un caso editoriale: la sua riscoperta, in tempi ormai lontani dalla scrittura, paragonata alla concrezione in classico di lunga durata di autori a Schiel coevi, diventa agli occhi di Wilcock prova concreta della qualità dell'opera:

Per ben tre volte [...] gli editori dovettero riscoprirle [le opere di Schiel]; per quel che riguarda l'Italia, esse rimangono ancora da scoprire. Che "La nube purpurea", pubblicata nel 1901, sia un capolavoro, continuamente più riuscito e trascendente di un qualsiasi romanzo di Emile Zola [...] sembra non solo accertabile in sede di lettura, ma anche dimostrabile in sede critica. [...] Se si paragonano gli argomenti profferiti, nel romanzo di Zola troveremo probabilmente una famiglia torbida, un padre ubriaco, una figlia prostituta, la differita constatazione che i poveri sono poveri, che gli avari sono avari e che i parigini abitano a Parigi: se a un tratto apparissero tra i personaggi un egizio, o semplicemente un pesce volante, ho l'impressione che il romanzo barcollerebbe, a dimostrare la fragilità della sua struttura. Nel romanzo di Schiel [...] in una pagina qualunque, il lettore troverà la stazione di Euston Road piacevolmente piena di una poltiglia internazionale di cadaveri, qua e là schizzata sulle colonne di sostegno; un tempio interamente costruito d'oro, d'argento, d'ambra, di giaspetto e pietre preziose, circondato da un lago di vino rosso; l'unica donna sulla terra, carponi, nuda, ventenne, vista da dietro... Ma il libro ha molte pagine e non sembra possibile né conveniente elencarne tutte le sorprese: si voleva soltanto segnalare che i normali romanzi della fine Ottocento racchiudevano in genere eventi più comuni, e racchiudevano meno eventi¹⁴²⁸.

Il lungo estratto della prefazione, che ci sembra utile riportare per la chiarezza del confronto, mostra i principi che guidano la riqualificazione wilcockiana, e per trasposizione adelphiana, di Schiel. Assunto Zola a rappresentante della più diffusa produzione letteraria a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, lo scrittore inglese diventa figurazione di un polo marginale, in controtendenza e in netta opposizione alla letteratura maggiormente apprezzata nel periodo a lui coevo. Schiel è qui emblema dello sperimentalismo e della ricerca, ravvisabile sul lungo periodo, che si scontra con la letteratura di grande successo visibile fin da subito nella risposta del pubblico. Da questa dicotomia scaturisce il valore, secondo Wilcock incontestabile, dello "stile" dello scrittore inglese:

Può darsi che a determinare la qualità di capolavoro del libro di Schiel contribuisca lo stile di Schiel. [...] Eppure dev'essere stato lo stile di Schiel una delle principali ragioni per cui la sua opera non riuscì gradita ai lettori avventurosi contemporanei; quasi sempre stracarico, a tratti raggiunge i confini, ammesso che esistano, tra la metafora e il delirio. [...] In Inghilterra, nel 900, i lettori di romanzi fantastici non apprezzavano uno stile simile. [...] perché una tale abbondanza doveva sembrare non funzionale; [...] Lo stile di Schiel è invece estremamente lavorato [...] se ciò non gli procurò fama ieri potrebbe procurargliela oggi. All'autore importa lo stile più che al lettore. Al lettore interessano innanzitutto le vicissitudini del racconto, ma all'autore, che più o meno già le conosce, interessano altre avventure, e in primo luogo quelle della materia verbale di cui si serve¹⁴²⁹.

Ancora una volta è un procedimento per opposizioni che guida l'analisi e che, da un lato, stabilisce i criteri di valore, dall'altro, indica le ragioni del suo passato insuccesso e del suo rinnovato interesse.

¹⁴²⁷ Ibidem.

¹⁴²⁸ Ivi, p. 4.

¹⁴²⁹ Ivi, pp. 5-6.

Innegabile qualità dello stile, la forza espressiva, che sfida i limiti comunicativi e concilia «la metafora e il delirio», è certo per Wilcock un ineludibile criterio di discernimento tra le opere letterarie. Aspetto senz'altro apprezzabile da quella linea adelphiana che parte da Bazlen per arrivare a Calasso.

Lo stile di Schiel, «quasi sempre stracarico» e non facile per i lettori di letteratura fantastica nell'Inghilterra novecentesca, può rivelarsi l'antesignano e il nume tutelare della letteratura assoluta: invisibile al periodo in cui nasce, diventa espressione della purezza letteraria. Una simile presentazione del libro individua non solo il polo di riferimento: quel settore specializzato in fantascienza e fantasy che cerca di sfuggire alle logiche della grande distribuzione di intrattenimento. Ma si richiama anche alla prospettiva dei libri usciti nella stessa collana: come, tra gli altri, Burney, Kubin, Gosse, Daumal e Groddeck, *La nube purpurea* diventa figura della distinzione adelphiana. Il successo che avrebbe riscontrato, pur non paragonabile a quello di Groddeck, con una seconda ristampa nel '70, una terza nel '75, una quarta nel '79 e altre due tra l'84 e l'89¹⁴³⁰, contribuisce alla diffusione di quell'immagine che si sta gradualmente concretizzando in marchio.

Come è accaduto per lo psicanalista tedesco, alla consacrazione del libro in sé si affianca una legittimazione della casa che lo ha reso possibile: la discrepanza tra Schiel e il suo tempo si riflette nella pretesa controtendenza tra Adelphi e l'editoria contemporanea. La percezione del libro dialoga reciprocamente con la percezione del marchio, ormai in via di definizione. Su quella modalità ricettiva prende forma, infine, la retrospettiva calassiana. Groddeck e Schiel sono, in primo luogo, paradigmi del successo, in secondo luogo, espressione della nascita di un pubblico adelphiano:

Totalmente dimenticato in Inghilterra, M. P. Schiel era l'autore della *Nube purpurea*, che era stata forse l'ultima scoperta entusiasmante per Bazlen, quando cercava libri per Adelphi, e sarebbe anche diventato uno dei primi successi immediati della Biblioteca. Pubblicato nel 1967, magistralmente tradotto e introdotto da Wilcock, fu subito ristampato e divenne presto uno di quei libri – come *Il libro dell'Es* di Groddeck – da cui e in cui si riconoscevano i primi lettori adelphiani¹⁴³¹.

L'oblio che circonda la figura di Schiel, sottolineato dalla prefazione di Wilcock, è la cornice necessaria ad ammettere nel racconto i «primi successi immediati della Biblioteca»¹⁴³²: tramite loro l'immaginario di una casa editrice elitaria si estende a più vasti orizzonti di pubblico. Lo sguardo segue la linea della condivisione: i lettori di Adelphi si riconoscono in opere che l'editore ha presentato come testi in opposizione al panorama in cui sono apparsi. La carica sovversiva sarà trasposta, paradossalmente, in anni che invece si prestano bene a una loro riqualificazione: la diffusione della produzione psicologica per *Il libro dell'ES*, la fortunata stagione fantascientifica per *La nube purpurea*. Ma è singolare come sia il connotato distintivo di una controtendenza quello che si conserva nella memoria di Calasso e non l'effettiva e proficua congiuntura storico-sociale.

Subentra quell'accenno alla mitologia della provocatorietà adelphiana: la memoria collettiva, coadiuvata dagli interventi autolegittimanti dei protagonisti di Adelphi e dalle successive occasioni di dibattito, conserva il tratto della sovversione, il criterio di ricerca rivolta verso i margini, l'idiosincrasia verso la facilità della lettura. E Calasso su questi principi ripercorre una mitobiografia identitaria. Il riconoscimento tra Adelphi e i suoi lettori è in quella scelta arbitraria del ricordo: non riaffiora il momento favorevole a quel genere di opere, ma la forza di quelle opere di opporsi al flusso delle pubblicazioni del momento.

Un atteggiamento ancora più evidente se confrontato con un caso editoriale che non supera le maglie della selezione mnemonica dell'autore-editore. Il grande successo di Kundera, che abbiamo avuto modo di analizzare, non si impone sulla superficie del racconto alla stregua di Groddeck e Schiel. L'autore naturalizzato francese è un sotterraneo collaboratore che dà forma alla postura

¹⁴³⁰ Dati ricavati dal frontespizio dell'edizione della *Nube purpurea* del 1989.

¹⁴³¹ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 20.

¹⁴³² Id., p. 20.

autorial-editoriale dal momento che appare in quella fase di consacrazione degli anni '80 che permette a Calasso di valorizzare l'industria culturale e riconoscere nelle vendite un criterio di qualità. Ma non è un autore "adelphiano" capace di configurarsi in "exemplum" narrativo a differenza dei suoi due predecessori. Questo perché se Kundera e gli anni '80 sono una tappa formativa dell'*habitus* di Adelphi, il sé editoriale si sedimenta sulle origini. È qui che il suo più alto grado di riconoscibilità si è fondato, è sempre alle origini che Calasso ritorna, perché sono il vero nucleo del marchio adelphiano. Se il grande riscontro di Kundera da parte del pubblico permette di parlare di successi editoriali, sono gli inaspettati e fortunati risultati dei primi anni quelli di cui la postura autorial-editoriale può e vuole servirsi. Essi, pur non essendo i veri o unici responsabili della nascita di un gruppo di fedeli seguaci della casa editrice milanese, ne sono il simbolo archetipico molto più di quelle figure che li seguiranno nel catalogo e che invece contribuiranno negli anni successivi alla grande affermazione adelphiana.

4.d.3.5. Un'unica finalità per due coscienze

Se consideriamo il valore conoscitivo attribuito da Calasso alla letteratura e la citazione come suo principale mezzo espressivo in virtù della grande immediatezza, che abbiamo visto in precedenza, siamo indotti a seguire il percorso tracciato dai suoi rimandi ideali per comprendere il dialogo tra le due funzioni insite nella sua figura, quella di autore e quella di editore. Il ricorso alla concezione di «libro unico», infatti, si configura come una citazione che crea un legame diretto a un altro modello particolarmente caro alla poetica calassiana: *L'Unico e la sua proprietà* di Max Stirner. Nella *Rovina di Kash*, *L'Unico* è presentato come «incongruo, paradossale, aberrante e farneticante»¹⁴³³ dove sembra riecheggiare l'entusiasmo per Groddeck espresso dal parere di Bazlen. *L'Unico*, poi, si viene definendo come «l'io caduco» che «distrugge tutto»¹⁴³⁴: il principio di individualità e soggettività è difeso come sola possibilità di accesso alla realtà. Infine, Calasso afferma, nel suo saggio su Stirner, la derisione dell'accademia, esemplificata in modo figurale, da Kuno Fischer, sostenitore di una «storia del pensiero» che deve culminare «nel ripugnante connubio Hegel-Darwin»¹⁴³⁵. L'io-unico di Stirner, per la sovrapposizione ideale compiuta dall'autore attraverso l'auto-citazione, diviene il «libro unico» adelphiano: incongruo e paradossale in grado di responsabilizzare il singolo individuo nella scelta e non di guidarlo nella direzione "giusta" e, infine, refrattario allo storicismo e alla sua declinazione accademica.

Mentre il «libro unico» ha questa sua diretta corrispondenza, il concetto di irrazionale sembra fondato su un altro aspetto. La sua propensione, in letteratura, a congiungersi con il "decadente" fa riferimento a un panorama ben definito nel pensiero di Calasso. La letteratura assoluta è, infatti, «genealogia della *décadence*»¹⁴³⁶ dove «la scrittura assume i tratti dell'offerta sacrificale, che implica una qualche distruzione dell'autore»¹⁴³⁷. Liberato dall'incombenza della società, il giudizio su un testo si fonda sulla sua proprietà formale e questa posizione si riflette sulla visione retrospettiva della sua storia editoriale: l'unicità e l'irrazionale-decadente diventano i principi di autonomia dell'immagine di Adelphi e del sé calassiano.

4.e. Per una *Nuova enciclopedia*: il racconto dell'arrivo di Savinio in Adelphi

¹⁴³³ Id., *La Rovina di Kash*, Milano, Adelphi, 1983, p. 324.

¹⁴³⁴ Ivi, p. 343.

¹⁴³⁵ Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 387.

¹⁴³⁶ Id., *La Rovina di Kash*, cit., p. 206.

¹⁴³⁷ Ibidem.

Al pari dei «libri unici» anche l'acquisizione di nuovi autori nel catalogo si rivela un preciso dispositivo nel progetto narrativo di Calasso. Nella memoria di quest'ultimo Alberto Savinio rappresenta l'atto di nascita di una letteratura italiana targata Adelphi. È possibile ricostruire il passaggio dell'autore di *Nuova Enciclopedia* dalla Feltrinelli all'impresa di via San Giovanni sul Muro grazie ai verbali di redazione conservati presso l'archivio della casa fondata nel 1955. Nel febbraio del 1971 Angelica Savinio, la figlia dello scrittore, dà alla Feltrinelli il suo assenso verbale sulla cessione dei diritti per la pubblicazione delle opere del padre¹⁴³⁸. Neanche un mese dopo in redazione si iniziano a vagliare le varie possibilità su come pubblicare Savinio: mentre Bompiani detiene ancora i diritti su *Casa la vita* e *Achille innamorato* oltre ad avere un contratto per *Tutta la vita* dello scrittore e gli eredi spingono affinché si faccia in un unico catalogo l'opera omnia, Balestrini, allora consulente e redattore feltrinelliano, avanza l'idea di pubblicare una selezione delle opere¹⁴³⁹. Nella riunione successiva viene presa una decisione apparentemente definitiva: viene affidato a Cesare Milanese, studioso, scrittore e giornalista che diventerà poi collaboratore della casa editrice, il compito di realizzare un piano per reperire, selezionare e curare i testi di Savinio¹⁴⁴⁰. Nella riunione del 29 aprile 1971 è presentato il progetto redatto da Milanese intorno a cui nasce un dibattito relativo al principio su cui impostare la selezione delle opere da pubblicare¹⁴⁴¹. Le varie proposte dei redattori feltrinelliani convergono su due punti principali: giustificare esplicitamente il criterio di selezione di cui Milanese dovrebbe assumersi la paternità e la responsabilità e coinvolgere nell'operazione Giorgio Manganelli, a sua volta molto interessato. Con questi presupposti, nell'agosto dello stesso anno Gian Piero Brega, allora direttore editoriale della Feltrinelli, scrive a Manganelli comunicandogli la decisione definitiva di affidare a lui l'incarico di fare una scelta delle opere di Savinio e di preparare, tra l'altro, una presentazione introduttiva¹⁴⁴². A questa proposta, tuttavia, segue un lungo silenzio nelle contrattazioni e una lentezza nella realizzazione del progetto, dovuto a una titubanza da parte degli eredi, come spiegherà Cin Calabi, referente feltrinelliana, a Giorgio Manganelli in una lettera del 25 gennaio 1972¹⁴⁴³. Un silenzio che sarà sciolto, e in modo inaspettato, l'11 del mese successivo, quando ancora Cin Calabi comunica a Manganelli che «Angelica [Savinio] e suo fratello [Ruggero Savinio] hanno preso accordi con altri editori per le opere» del padre facendo naufragare l'intero progetto avviato circa un anno prima¹⁴⁴⁴. Si può facilmente ipotizzare che l'altro editore a cui fa riferimento Calabi sia proprio Adelphi, se si pensa, prima di tutto, che gli eredi stavano insistendo molto per fare l'opera omnia dello scrittore in un unico catalogo, e, in secondo luogo, se si considera che nel 1975 esce nella "Piccola biblioteca Adelphi", *Maupassant e l'"altro"*, primo volume di una lunga serie di testi dell'autore. Un'ulteriore conferma del passaggio di consegne che rivaluta la sede aldephiana come più autorevole secondo gli eredi di Savinio rispetto a quella feltrinelliana arriva dagli accordi presi dalla casa di via San Giovanni sul Muro con l'Agenzia Letteraria Internazionale nel 1977. Al termine della contrattazione, viene

¹⁴³⁸ Cfr. Verbale della riunione di redazione dell'11 febbraio 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. "Riunioni di redazione, verbali 1971".

¹⁴³⁹ Cfr. Verbale della riunione di redazione del 4 marzo 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. "Riunioni di redazione, verbali 1971".

¹⁴⁴⁰ Cfr. Verbale della riunione di redazione dell'11 marzo 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. "Riunioni di redazione, verbali 1971".

¹⁴⁴¹ Cfr. Verbale della riunione di redazione del 29 aprile 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. "Riunioni di redazione, verbali 1971".

¹⁴⁴² Cfr. Lettera di Gian Piero Brega a Giorgio Manganelli, 5 agosto 1971, in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Corrispondenza*, fasc. "Giorgio Manganelli".

¹⁴⁴³ Cfr. Lettera di Cin Calabi a Giorgio Manganelli, 25 gennaio 1972, in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Corrispondenza*, fasc. "Giorgio Manganelli".

¹⁴⁴⁴ Lettera di Cin Calabi a Giorgio Manganelli, 11 febbraio 1972, in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Corrispondenza*, fasc. "Giorgio Manganelli".

stabilito che Adelphi si impegna ad acquistare e a pubblicare subito, quello stesso anno, *Nuova Enciclopedia*, i *Racconti e Ibsen*, mentre l’Agenzia Letteraria concede alla casa editrice un’esclusiva assoluta sull’Opera omnia di Savinio¹⁴⁴⁵. È chiaro, dunque, che il fallimento dell’operazione feltrinelliana è riconducibile all’interesse di Adelphi per l’autore e alla volontà degli eredi di affidarsi alla casa di Foà, come garanzia di qualità. Ma un ultimo aspetto bisogna sottolineare per osservare come nel caso Savinio sia proprio la figura di Calasso ad affermarsi come fulcro delle trattative e, quindi, per sottolineare come lo scrittore di *Nuova Enciclopedia* rappresenti per l’autore-editore una svolta storica particolarmente rappresentativa da recuperare narrativamente. Nello stesso 1977, infatti, Linder scriverà a Foà lamentandosi del suo direttore editoriale e osservando come quest’ultimo prenda accordi con altri editori sulla cessione dei testi di alcuni autori e, in modo particolare, in quel caso dei testi di Savinio. Il protagonismo di Calasso nella gestione, acquisizione e vendita dei diritti degli autori della casa editrice è già molto evidente a quell’altezza se si pensa che un’altra autrice Feltrinelli passa ad Adelphi in quegli stessi anni per sua volontà e rivolgendosi espressamente al direttore editoriale adelphiano: Ingeborg Bachmann, infatti, ha dato «personalmente [...] a Calasso dell’Adelphi» il suo ultimo libro, *Malina*, come riporta Cin Calabi nella riunione della redazione Feltrinelli dell’11 febbraio 1971¹⁴⁴⁶. È molto probabile quindi che quando Calabi comunica a Manganelli che il piano di pubblicare tutte le opere di Savinio nel catalogo feltrinelliano è ormai fallito, la figlia dello scrittore avesse concesso, a sua volta personalmente, i diritti proprio a Roberto Calasso. E il risvolto, scritto da quest’ultimo, di *Palchetti romani*, pubblicato da Adelphi nel 1982, non solo conferma la grande determinazione dell’intellettuale adelphiano ad assicurarsi le opere di Savinio, ma anche la profonda volontà di includerlo in un suo discorso sulla cultura e sulla società:

Savinio fu un grande spettatore e testimone di quel teatro innanzitutto perché andava a vederlo malvolentieri. Per una sua vasta parte, il teatro è l’involontario e momentaneo mettersi in scena di una civiltà: e Savinio sentiva acutamente il tanfetto stantio, l’orrenda «sanità» di gran parte della civiltà italiana in quegli anni. I nostri più celebri attori gli apparivano, quasi tutti, fatalmente «pensosi», inabili dunque alla «frivolità», da lui definita «la qualità di più difficile acquisto»¹⁴⁴⁷.

L’autore appare a Calasso come una figura idiosincratICA verso l’idea di una certa civiltà italiana della fine degli anni Trenta chiusa in “pesanti” schematizzazioni concettuali. Lo scrittore negli anni Settanta, quando tutte le sue opere sono acquisite da Adelphi, diventa per l’editore un mezzo per esprimere la personale critica alla pesantezza classificatoria, non più dell’«orrenda “sanità”» della civiltà italiana degli anni Trenta, ma di quella della civiltà italiana contemporanea.

Il ricordo del caso Savinio subentra, infine, nell’*Impronta dell’editore* come principio identitario di Calasso e Adelphi. L’arrivo dell’autore in casa editrice è sciolto da qualsiasi riferimento temporale, a indicare quasi un’apparizione soprannaturale: «un giorno Angelica Savinio ci inviò un manoscritto inedito del padre. Era la *Nuova enciclopedia*»¹⁴⁴⁸. Alla dimensione metafisica dell’arrivo segue subito il richiamo all’insofferenza di Savinio per quella che Calasso aveva già definito «l’orrenda “sanità” di gran parte della civiltà italiana»: «insoddisfatto di tutte le enciclopedie, Savinio se ne era fatta una con le sue mani. La prima voce “Abat-jour”. Sarebbe bastato questo per conquistare»¹⁴⁴⁹. La “sana civiltà” è rappresentata a livello narrativo dalle enciclopedie, che deludono Savinio, deciso a farsi

¹⁴⁴⁵ Cfr. Lettera di Erich Linder a Luciano Foà, 15 gennaio 1977, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Corrispondenza, 1977, Adelphi edizioni s.p.a., b. 39 fasc. 11.

¹⁴⁴⁶ Verbale della riunione di redazione, 11 febbraio 1971, in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. “Riunioni di redazione, verbali 1971”.

¹⁴⁴⁷ Risvolto a A. Savinio, *Palchetti romani*, citato da R. Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, cit., p. 139.

¹⁴⁴⁸ Ivi, p. 36.

¹⁴⁴⁹ Ibidem.

un'enciclopedia propria: allo stesso modo, Calasso-Adelphi, suggerisce il testo, è insoddisfatto della "sana civiltà" che lo circonda, ovvero l'insieme di proposte editoriali presenti sul mercato al loro arrivo, e decide di crearsi a sua volta una propria enciclopedia: la "Biblioteca Adelphi":

questi suoi vizi erano [...] ciò che lo rendeva tanto più caro a noi. Così Savinio entrò a vele spiegate nella Biblioteca con la sua *Nuova enciclopedia*, che avrebbe potuto anche essere letta come l'enciclopedia più adatta per quella composita tribù che lo aveva preceduto nella collana¹⁴⁵⁰.

Attraverso un procedimento di assimilazione, la memoria riesce a creare una perfetta sovrapposizione tra l'autore che è stato pubblicato e l'autore-editore che sta raccontando la sua pubblicazione. Ma non è l'unico elemento che consente il recupero mnemonico di Savinio. Calasso narra anche della percezione che l'autore suscita nel campo culturale degli anni Settanta quando Adelphi decide di acquistarne tutte le opere:

In quel tempo, di Savinio avevamo pubblicato soltanto *Maupassant e "l'Altro"*, libro indefinibile, traboccante di genio [...] Per il resto, l'opera di Savinio era sommersa. Il suo nome – circondato da un vasto alone di silenzio. Nelle genealogie letterarie non appariva mai. [...] agiva contro di lui una antica, letale fattura. Una voce senza nome diceva e ripeteva: «Savinio? Troppo intelligente». Gli mancava, a quanto pare, quella sana ottusità che alcuni continuava a ritenere propria del vero artista. Ovviamente c'erano altre ragioni per rifiutarlo. Innanzitutto la sua capacità di essere slegato dalla società letteraria che lo circondava, il suo modo imprevedibile di trattare di qualsiasi cosa, dagli abat-jour agli zampironi¹⁴⁵¹.

Ecco l'elemento principe che genera l'affinità non solo tra Savinio e Adelphi, ma tra la scelta di pubblicare tutte le opere dell'autore negli anni Settanta e l'esigenza di recuperare creativamente quella operazione più di quarant'anni dopo. Lo scrittore di *Nuova Enciclopedia* diventa espressione dell'inclassificabilità, dell'impossibilità di essere inserito nella «società letteraria»: l'autore-editore rivendica le stesse categorie per la propria casa editrice, in un momento in cui quest'ultima, però, rappresenta ormai già la più alta espressione della società letteraria stessa. È una rivendicazione necessaria, dunque, a difendere il principio originario dell'idiosincrasia verso qualsiasi schematizzazione, in un momento in cui esso appare più sfumato.

Ma Savinio diventa, infine, anche modello di scrittura: «il suo modo imprevedibile di trattare qualsiasi cosa» e la frammentarietà evocata da *Nuova Enciclopedia* sono gli stessi tratti caratteristici della scrittura calassiana, che nel recupero dei suoi autori rifiuta ogni schematismo, evita procedimenti lineari, si affida alla casualità del ricordo e al frammento evocativo. Come Adelphi si rivela insofferente alla chiusura del catalogo in categorie, così l'autore-editore ricorre a una forma che tenta di evitare categorizzazioni per genere e stili.

Il caso Savinio appare, quindi, emblematico della rappresentazione degli eventi editoriali da parte di Calasso e dell'uso soggettivante che fa delle altre case editrici. Il lettore non troverà nessun accenno alla vicenda storica della pubblicazione di Savinio, nessun richiamo ai fatti, nessuna spiegazione documentata di quel passaggio da Feltrinelli ad Adelphi, tutto si gioca intorno alla capacità evocativa dei concetti: dalla politica all'insofferenza verso le enciclopedie-civiltà, dall'inclassificabilità del suo pensiero all'estraneità alla società letteraria. I fatti sono ininfluenti, sorvolati, taciuti, mentre la rappresentazione creativa della memoria prevale a dare senso alla realtà raccontata: nella distanza tra il passato documentato e il passato narrato possiamo infine vedere l'immagine ricostruita dell'autore-editore.

4.f. Memoria dell'“ovvio”: il Nietzsche calassiano

¹⁴⁵⁰ Ivi, p. 37.

¹⁴⁵¹ Ivi, pp. 36-37.

Se i titoli della “Biblioteca Adelphi” riaffiorano come figurazioni simboliche dall’incontro tra immaginario e retrospettiva individuale, esiste in Calasso una forma di questo dialogo tanto radicata da conformarsi in assioma. L’«ovvietà»¹⁴⁵² diventa così a sua volta principio interpretante. In un caso il carattere assiomatico dell’«ovvio» riemerge in tutta la sua insindacabilità: l’edizione delle *Opere complete* di Friedrich Nietzsche. Questo campione del marchio adelphiano ha contribuito alla consacrazione della casa milanese, in termini di critica e pubblico, alla riorganizzazione delle gerarchie del campo editoriale – portando Adelphi a essere considerata emblema dell’editoria di cultura di alto livello – alla creazione di un’immagine, consolidata su cui si fonderà la narrazione retrospettiva di Calasso.

Nietzsche è uno degli esempi più rilevanti non soltanto per il peso che ha avuto nell’affermazione di Adelphi ma perché rappresenta nella memoria l’elemento in cui maggiormente interviene l’orizzonte dell’immaginario collettivo.

Inoltre, proprio intorno al filosofo tedesco l’autore-editore mostra come a guidare il racconto sia paradossalmente più la componente autoriale e il suo progetto di scrittura che non quella editoriale. Il dialogo con il lettore si fa, infatti, tanto intenso da costituirsi in modo sostanziale sull’allusione e sul non-detto, su una base condivisa, sull’inutilità di essere espliciti quando si appartiene a una stessa comunità come quella creata dal marchio adelphiano.

Calasso, quindi, rivaluta due elementi della vicenda nietzschiana: la centralità del filosofo nel catalogo della casa editrice come baluardo oppositivo a una precedente stagione intellettuale; la prova insindacabile del successo del testo di Colli e Montinari su scala internazionale. È un doppio sistema di riferimento dettato dalla ricezione del Nietzsche adelphiano.

La missione intellettuale di Colli e l’impegno di quest’ultimo e di Foà nelle difficili trattative alla ricerca di partner internazionali subiscono la semplificazione tipica dell’intervento mnemonico: nessun approfondimento, nessun elemento documentario o archivistico che arricchisca le informazioni intorno all’operazione, nessuna prospettiva nuova sulle possibili letture storico-culturali.

Tutto è manifesto, l’insindacabilità sposa l’evidenza, allo sforzo analitico dei critici, che da Campioni, allo stesso Montinari fino a Mangoni cercano di provare al lettore le ragioni che hanno portato al colpevole rifiuto einaudiano e alla sorprendente riuscita adelphiana, si oppone il superficiale accenno all’«ovvietà»¹⁴⁵³. Quest’ultima è una categoria interpretativa che già nell’analisi di Manganelli da parte di Calasso ha evidenziato la sua chiave di lettura: in *Letteratura come menzogna* secondo l’autore-editore «certe argomentazioni non hanno più bisogno di essere confutate», nascono «come scandalo e sorpresa», vivendo poi «tranquillamente con la forza silenziosa dell’evidenza»¹⁴⁵⁴.

Nietzsche rispecchia in pieno nella narrazione di Calasso questa categoria concettuale: «Adelphi non aveva ancora trovato il suo nome. C’erano solo pochi dati sicuri: l’edizione critica di Nietzsche, che bastava da sola a orientare tutto il resto»¹⁴⁵⁵.

La sicurezza dell’edizione critica non è stabilita al tempo della fabula e, per di più, non è costruita dalla figura di Calasso ma da personaggi esterni.

Per quanto le scoperte di Montinari a Weimar abbiano reso Colli ancora più sicuro e convinto nei suoi intenti, le prime fasi delle trattative appaiono infatti tutt’altro che certe. Le titubanze e le esigenti richieste di Gallimard hanno a lungo rallentato l’effettiva realizzazione: gli elementi culturali sono stati per molto tempo secondari nel portare avanti il progetto rispetto alle ben più rilevanti questioni editoriali e pratiche dell’inizio.

¹⁴⁵² Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 13.

¹⁴⁵³ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 13.

¹⁴⁵⁴ Risvolto a G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985.

¹⁴⁵⁵ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 13.

Inoltre anche le fasi successive alla firma dell'accordo tra l'editore italiano e francese non sono così rosee: i primi anni di Adelphi sono per ammissione dello stesso Foà e per conferma del carteggio tra Colli e Montinari molto problematici da un punto di vista economico. La scelta di pubblicare un solo volume delle opere di Nietzsche nel 1964 a due anni di distanza dalla firma dell'accordo con l'editore francese, le difficoltà nei pagamenti, e l'estenuante trattativa per l'editore tedesco, che fino al 1965 sembra ben lontana dal trovare una soluzione, sono i sintomi di una situazione tutt'altro che sicura e sono la prova di una mancanza di certezza intorno alle capacità di portare a termine il progetto.

Inoltre, la figura di Calasso, in quei primi anni, è marginale, come testimonia ancora una volta il carteggio Colli-Montinari: poco influente nella politica decisionale e per di più esterno alla vicenda nietzschiana nella sua più profonda essenza – non partecipa attivamente a nessuna delle trattative – almeno fino al 1967 quando si candida alla traduzione di *Ecce homo*.

La scelta di legare all'origine della vicenda adelphiana la certezza del Nietzsche e la propria personale partecipazione al progetto determina quella cornice che l'autore-editore tratteggia sempre in anticipo per il suo lettore. Il caso del filosofo tedesco in questo racconto, sembra sostenere Calasso, non va letto attraverso quella lente di storia culturale ed editoriale che gli studiosi hanno cercato di applicare come imprescindibile mezzo critico, ma deve essere percepito come il terreno comune di un'esperienza: è l'evidenza quella che dà senso al Nietzsche-calassiano e non la complessità che ha portato effettivamente alla sua realizzazione.

Un aspetto che l'autore-editore chiarisce e completa subito dopo. È necessario a Calasso sottolineare il senso del distacco, l'elemento della rottura, la lotta a uno *status quo* precedente: qualcosa che si configuri «come scandalo e sorpresa». Ed è così che, dopo aver demandato a Nietzsche il compito dell'orientamento editoriale, un'altra categoria concettuale posticcia e costruita *a posteriori* si innesta su quel binario: «l'edizione critica di Nietzsche era quasi una giusta ovvietà. Da che cosa si sarebbe potuto cominciare altrimenti? In Italia dominava ancora una cultura dove l'epiteto "irrazionale" implicava la più severa condanna. E capostipite di ogni "irrazionale" non poteva che essere Nietzsche»¹⁴⁵⁶.

L'irrazionale, categoria *post-festum*, si applica alla «giusta ovvietà» rappresentata dall'operazione nietzschiana, anch'essa convenzionalmente ricostruita. La prima fase temporale, quella dell'atteggiamento distintivo di Adelphi che si differenzia con autori e opere da Einaudi, arriva così fino a noi solo filtrata dall'affermazione in un pubblico che ormai riconosce in pochi ricorrenti tratti la portata rivoluzionaria dell'impresa di Colli e Montinari. Una portata che ha attraversato una molteplicità di fasi che nel racconto di Calasso rappresentano la storia collettiva, nascosta, taciuta o censurata. La visione si è sedimentata successivamente rispetto al suo svolgimento: è il tempo della memoria, quello stabilito dal periodo più recente della ricezione dell'edizione critica di Nietzsche, che qui diventa l'evidente demiurgo dei ricordi. Questo legame con l'accoglienza da parte del pubblico determina anche i punti verso cui è proiettata la strategia vaga e allusiva dell'autore-editore. Lo scarto rispetto al passato, la mole dell'opera, la più entusiasta accoglienza francese diventano toponimi mnemonici, luoghi di un passato collettivo di facile appiglio per il lettore: «Colli e Montinari significavano innanzitutto l'edizione critica di Nietzsche, con più di tremila pagine inedite e un radicale sconvolgimento nell'impostazione. Quell'edizione era l'asse portante di Adelphi - e se ne videro presto gli effetti, prima dalla Francia che dall'Italia, sempre cautelosa davanti a Nietzsche»¹⁴⁵⁷.

La cautela italiana per il Nietzsche risale, infatti, alla polemica, celebre per la risonanza e per il suo protrarsi a lungo nel dibattito intellettuale, datata al 1961 tra Vasoli e Cantimori. Alle posizioni culturali di questi ultimi è stato spesso ricondotto il grande rifiuto einaudiano: nonostante le smentite a più voci sulla responsabilità di Cantimori, pronunciate dallo stesso Montinari, la lacerazione del binomio Colli-Foà ed Einaudi nella narrazione del pubblico si è consumata intorno al caso Nietzsche e alla sua irrealizzabilità, per motivi intellettuali e ideologici, da parte dell'editore torinese.

¹⁴⁵⁶ Ibidem.

¹⁴⁵⁷ Id., *Bobi*, cit., p. 67.

Come abbiamo avuto modo di vedere, le circostanze che portano alla separazione e poi all'edizione del filosofo presso Adelphi sono ben più complesse e più ricche di considerazioni di carattere editoriale ed economico rispetto a quanto emerge nelle superficiali analisi di critici e giornalisti dei decenni successivi.

Allo stesso tempo, all'indomani della pubblicazione dei primi titoli le reazioni verso il Nietzsche adelphiano sono subito di grande entusiasmo: gli articoli, l'interesse immediato di altri editori per acquisire i diritti in edizione economica, la scelta di Foà di pubblicare i primi titoli anche in brossura sono tutte prove della calorosa accoglienza che le opere nietzschiane di Adelphi hanno ricevuto.

La costruzione calassiana si appella invece ai pochi e ricorrenti tratti della vicenda, mescolando fasi storiche diverse: dalla refrattarietà italiana verso Nietzsche lo sguardo si sposta agli anni precedenti all'edizione fino all'uscita dei primi volumi, condensando le reazioni in specifici punti dotati di un significato tanto radicato nella coscienza di un pubblico da superare il peso del tempo.

L'autore-editore non approfondisce, ma conferma, non svela ma sottolinea, non rivela l'ignoto ma enfatizza tutto ciò che è conosciuto. Ma se non c'è il disvelamento del recondito, del sotterraneo, del non-detto, se nella narrazione emerge solo la superficialità diffusa, gli aspetti sedimentati di una memoria collettiva, viene da chiedersi la ragione che spinge l'autore-editore a narrare, a scrivere di quella storia, a ricordarla e farla ricordare al suo lettore.

Perché scrivere, in altre parole, di Nietzsche se non si fa altro che ripetere ciò che è già conosciuto? Appare la domanda cardine di ogni memoria editoriale: perché scrivere la storia di un editore e della sua casa, se quella storia è evidente nella successione bibliografica del suo catalogo? Se non c'è un'aggiunta alla conoscenza di quell'esperienza, a cosa ambisce realmente l'autore-editore? Se il caso-Nietzsche ha una componente di dominio pubblico, ampiamente conosciuta non solo dagli addetti ai lavori, grazie anche al fatto che «si è molto scritto sulla vicenda Nietzsche-Colli-Einaudi»¹⁴⁵⁸ e ha, invece, aspetti nascosti, poco discussi, non sarebbe forse più giusto concentrarsi su questi ultimi che non sulla prima? Cosa giustifica e guida la scelta di Calasso, di tacere sulle problematiche editoriali della vicenda nietzschiana, sulle difficoltà naturali di una storia editoriale intricata per concentrarsi, invece, su quelle ragioni intellettuali note e, al contempo, mai esclusivamente responsabili del progredire del processo?

È qui che viene in aiuto il rapporto con il lettore che l'autore-editore non può eludere e che pone al centro della sua scrittura. Calasso si rivolge al pubblico nel suo rito di rinnovamento degli originari tratti della casa editrice: lo scandalo e la sorpresa vanno rinnovati anche a decenni di distanza, confermati come aspetti non solo primigeni ma, in virtù del loro richiamo ricorrente, sempre attuali e presenti. Il quadro interpretativo di innegabile «ovvietà», disegnato intorno al Nietzsche, è la spia del reale scopo narrativo: confermare l'orientamento originario della casa anche quando questo appare mutato. Le nuove circostanze del mercato hanno sancito la consacrazione adelphiana: la capacità di rivolgersi a lettori diversi, per esigenze culturali e per risorse economiche, stabilisce la sua ormai mutata condizione. Il sovvertimento non è più un orizzonte percorribile, molto più evidente è invece una risposta a esigenze già presenti sul mercato. Un atteggiamento che al momento dell'ideazione del Nietzsche è invece opposto: non si cercava allora di rispondere a bisogni già presenti nel pubblico ma si ambiva a crearne di nuovi.

Nel rischio di dimenticare quell'aspirazione primaria, l'appello dell'autore-editore è a un universo mitico, aderente all'immaginario, semplificato dalla memoria per scopi espressivi: il rito rinnova il dogma, l'autore-editore, chiamando a raccolta i suoi lettori-adepti, conserva il fondamentale principio dello scandalo al momento della fondazione della casa editrice, anche oggi quando quest'ultima non risponde più esclusivamente a quei criteri di valore, per la naturale evoluzione che coinvolge ogni impresa.

Distanza da una precedente concezione intellettuale e successo internazionale sono le due chiavi di volta del Nietzsche-calassiano. L'assenza di approfondimenti sulla vicenda a dispetto di quanto accade in studi critici specializzati sul caso così come l'assenza di nuovo materiale documentario

¹⁴⁵⁸ S. Guerriero, *Adelphi al paragone*, cit., p. 348.

ricostruibile, invece, almeno in parte, dal lettore, che ha accesso a pubblicazioni recanti i carteggi tra Colli e Montinari, e tra Colli, Foà ed Einaudi, mostrano lo scopo ultimo dell'emblematico evento nietzschiano: non svelare ciò che non si sa, ma insistere su ciò che già si sa, per cristallizzare un'inclassificabile, sovversiva, provocatoria Adelphi.

4.g. Ricordi adamantini: la Mitteleuropa di Calasso

Così come Nietzsche, il ricordo della Mitteleuropa nasconde un sottile assioma. Da una parte, essa è ormai un'entità unica. Nessuna delle disgregazioni, che in quanto organismo sovranazionale dovrebbe manifestare, è sopravvissuta. La trasformazione in mito monolitico, in cui Cases vede un allontanamento dalla realtà dei fatti, è superata, è un passato sufficientemente solido da rappresentare, un riferimento chiaro e immediato nella mente di ogni lettore Adelphi. La Mitteleuropa esiste in quanto tale. Dall'altra, la casa editrice ne è la più evidente espressione, quella che più ha contribuito alla sua conformazione in blocco unico, definitivo. Gli autori che Calasso nomina – Kraus, Loos, Horváth, Roth, Schnitzler, Canetti, Wittgenstein, Altenberg, Polgar, Lernet-Holenia – sono tanto più distanti, per stile, forme, contenuti, ambiti di interesse, quanto più è decisiva, quindi, la forza unificante del marchio. L'editore-autore non ha paura di affiancarli, di ricondurli ad un unico, conchiuso universo perché sa che il lettore lo seguirà, memore di un'attività di aggregazione che ha già portato avanti per lui la casa editrice. Il rischio di una critica sull'assurdità degli accostamenti è sventato dalla memoria condivisa dell'editore-autore con il suo pubblico, a cui evidentemente si rivolge.

Il passaggio successivo dimostra, invece, tutta la consapevolezza autoriale di Calasso e il suo sforzo di collocarsi sempre nell'universo letterario. Se il nesso tra Mitteleuropa e Adelphi è un'indiscutibile «ovvietà», quest'ultima è sostenuta da una sottile difesa della veridicità del racconto. Il testo che l'autore-editore dedica alla letteratura mitteleuropea è indicato come inedito nelle fonti bibliografiche. Per sopperire alla distanza temporale l'intellettuale fiorentino ricorre a un espediente tipico della scrittura autobiografica: l'utilizzo di materiale documentario, gli appunti su un discorso pronunciato nel settembre 1981¹⁴⁵⁹. Il fortunoso ritrovamento è funzionale a rendere affidabile «l'idea di come quei fatti venissero percepiti allora»¹⁴⁶⁰.

Mentre, però, per l'esistenza della Mitteleuropa come universo unico e per il suo legame con Adelphi non servono giustificazioni, sull'interesse di Calasso-autore per quell'orizzonte è necessario uno strumento che ne sostenga l'affidabilità.

La memoria collettiva, di conseguenza, è di per sé parte del testo. Abbiamo visto come il pubblico già nel 1971 riconosca in Adelphi una propensione verso la letteratura austriaca. Abbiamo seguito poi il successo degli autori mitteleuropei parallelamente a quello della casa editrice: dai primi dibattiti tra Cases e Calasso si arriva alla trasposizione cinematografica della *Leggenda del Santo bevitore* di Roth. La memoria cristallizzatasi nel ricordo dei lettori dà forma al testo: il racconto rinvia verso quell'idea ormai sicura che la casa editrice e la Mitteleuropa siano sovrapposti. L'autore-editore non arricchisce la conoscenza con ulteriori elementi e non approfondisce il formarsi di una simile condivisione: non ci sono indicazioni sui motivi che hanno spinto la casa milanese a pubblicare determinati autori o un'indagine sui dati effettivi delle opere. Le informazioni nel testo sono, invece, sommarie, non si spingono oltre il già noto. Il successo delle pubblicazioni adelphiane è una prova, per Calasso, dell'importanza delle sue scelte editoriali e l'appello a scavare nel passato, che il ritrovamento degli appunti inizialmente poteva far supporre, viene disatteso. Caso emblematico di questo concetto è la fortuna che circonda Joseph Roth e che l'autore-editore ripercorre come un'indiscutibile dimostrazione della qualità di Adelphi. La pubblicazione dell'opera completa dell'autore austriaco assume i tratti di un evento incomprensibile:

¹⁴⁵⁹ Ivi, p. 33.

¹⁴⁶⁰ Ibidem.

Nel 1974 pubblicammo *La Cripta dei Cappuccini* in una tiratura di tremila copie. Roth era un nome che in quel momento non diceva nulla. Il libro fu subito ristampato, rimanendo però nell'ordine di poche migliaia di copie. Ma presto si varcò quella soglia. Già due anni dopo *La Cripta dei Cappuccini, Fuga senza fine* venne accolto subito con entusiasmo da un pubblico vasto. E con stupore constatammo come, in un momento in cui la parola stessa *letteratura* era famigerata, il romanzo veniva clandestinamente adottato dai ragazzi dell'estrema sinistra. [...] Così, dopo altri due anni, nel 1978, per un libro che non è fra i maggiori di Roth, *Il profeta muto*, dovemmo partire con una tiratura di tremila copie, perché tante i librai ne chiedevano. E tante si vendettero subito¹⁴⁶¹.

Le vendite e la "classicizzazione" di uno scrittore appaiono qui come le unità di misura della qualità.

Diverso l'approccio quando lo spazio mitteleuropeo è narrato da una prospettiva privata e personale dal Calasso-individuo. Superato l'ostacolo dell'inaffidabilità mnemonica con l'accorgimento del materiale documentario, che tuttavia ha già mostrato il suo recupero condizionato e calibrato, l'autore-editore può affidarsi alla sua poetica dell'analogia. Nell'*Impronta dell'editore*, tutto parte da un ricordo: «da bambino, già alla scuola elementare, [...] ho incontrato l'Austria per la prima volta nel sussidiario, là dove si parlava del maresciallo Radetzky e lo si definiva "la belva". La belva Radetzky fu dunque il primo austriaco con cui venni in contatto»¹⁴⁶².

L'incontro con l'Austria avviene in un ambiente "accademico", istituzionalizzato, rappresentante dell'apprendimento, la scuola appunto. Il distacco da questo modo di rapportarsi alla letteratura è subito dopo dichiarato: «per mia fortuna, ho sempre avuto la tendenza a considerare irreali le cose che leggevo nei libri di storia»¹⁴⁶³. L'atto distintivo di Calasso qui è duplice: si distacca sia dalla scuola, come rappresentante embrionale dell'accademia, sia dalla storia, come inaffidabile mezzo di conoscenza della realtà. La tappa successiva della sua riscoperta del panorama letterario austriaco sarà quindi anti-accademica e a-storica.

E, infatti, la letteratura austriaca riappare nella vita dell'autore-editore in modo fortuito, avvolta da una capacità di attrazione magica: «un giorno, nel 1957, avevo sedici anni, vidi nella libreria Hoepli di Roma il primo volume dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil, edizione Einaudi. Il nome era quello di un ignoto, la copertina era un bel quadro di Vuillard. Qualcosa mi attrasse subito in quel libro»¹⁴⁶⁴.

La lettura dell'*Uomo senza qualità* di Musil è l'incontro definitivo di Calasso con l'Austria. Un passaggio, dunque, basato sul piacere della lettura, indipendentemente da ogni azione accademica, come quella scolastica dell'infanzia. Il rifiuto di categorie interpretative, in nome di un piacere della lettura, che ha permesso l'accesso di Calasso-individuo al mondo austriaco si ritrova nel rapporto tra Adelphi e quello stesso orizzonte concettuale.

L'autore rifiuta l'approccio scolastico all'Austria e così la casa editrice, ricordata dal suo presidente, rifiuta l'approccio programmatico alla letteratura austriaca. L'editore, al contempo, preferisce il piacere individuale e così la sua impresa editoriale ricorre al piacere suggerito dall'affinità. Il gioco di rimandi avviene sotto l'attenta e controllata costruzione di un immancabile sé-demiurgo.

Superata questa fase di passaggio attraverso l'universo privato dell'autore-editore si ritorna nel dominio della memoria collettiva:

all'inizio le reazioni furono lente e incerte [...] Erich Linder [...] mi predisse allora, per Kraus, una vendita di venti copie. Oggi il libro ha raggiunto la quarta edizione. Ma il caso più ovvio di una infatuazione per un grande autore austriaco è stato quello di Joseph Roth: a

¹⁴⁶¹ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., pp. 30-31.

¹⁴⁶² Ivi, p. 33.

¹⁴⁶³ Ibidem.

¹⁴⁶⁴ Ibidem.

proposito del quale si può dire che l'Italia è l'unico paese dove oggi il cognome Roth evoca subito il nome dell'austriaco Joseph e non quello dell'americano Philip. Ma non voglio qui ripercorrere la fortuna che hanno avuto molti autori kakanici in questi anni, e in particolare certi loro libri che Adelphi ha pubblicato¹⁴⁶⁵.

La dimensione pubblica si contraddistingue di nuovo per la velocità del racconto. Aneddótico e quasi documentario, il successo degli autori non merita di essere ripercorso, non perché non è rilevante da un punto di vista culturale, ma perché bastano pochi riferimenti per riattivare la memoria del lettore e trovare in essa la sua conferma.

All'intermezzo sulla superficie degli eventi già noti, segue, infine, la chiusura tutta concentrata sul soggetto e sul suo punto di vista:

penso c'è a un giorno in cui apparve un articolo di Alberto Arbasino in cui si diceva che la casa editrice Adelphi dovrebbe chiamarsi Radetzky. Quel giorno ebbi l'impressione che un circolo si era chiuso: la belva Radetzky era diventata come un nostro antenato totemico¹⁴⁶⁶.

Il cerchio del rapporto tra Adelphi e la Mitteleuropa si chiude intorno al soggetto, Calasso-autore-editore. Quest'ultimo si svela esplicitamente nella sua veste di prisma della creazione narrativa. Si capisce qui come non siamo al cospetto di una storia delle edizioni Adelphi o di una resa documentaria delle opere della letteratura austriaca pubblicate nel suo catalogo. Non siamo, altresì, di fronte a un sé passato, come l'inserimento di materiale documentario ci vuole far credere. Siamo bensì davanti a un sé attuale che recupera tutte le sue fasi precedenti per dare una precisa, ben definita, riconoscibile sua immagine presente.

La Mitteleuropa della memoria calassiana così come il caso Nietzsche sono due dei più importanti esempi di come un autore-editore plasma, secondo le sue esigenze, i fatti del passato. Il successo del pubblico, centrale al momento della scrittura, ma non indispensabile al momento del racconto dei primi anni adelphiani; il rifiuto dell'approccio accademico, sviluppato nel corso del tempo in un *habitus* che si è costruito attraverso il distacco dalla famiglia di origine, l'incontro con Bazlen e il confronto-scontro con molti degli intellettuali italiani; la difesa del piacere individuale della lettura contro l'interpretazione critica, anch'esso sviluppato come atteggiamento idiosincratico verso il mondo culturale italiano degli anni Cinquanta e Sessanta; una poetica che sostiene l'indipendenza del linguaggio da cui scaturisce una struttura aneddótica e frammentaria, una forma enigmatica, una scrittura che rimanda a un immaginario extratestuale e che fa tesoro della forza evocativa di una censura sui fatti reali; questi sono gli elementi del racconto che ci fanno capire come la Mitteleuropa nella memoria di Calasso sia, di fatto, una trasfigurazione nel testo della poetica dell'autore-editore e, allo stesso tempo, dell'immagine che vuole dare alla sua casa editrice.

4.h. Rovescio dell'*ecfrasi* e identità: percorsi visivi come forme di accesso alla Adelphi di Calasso¹⁴⁶⁷

Casi emblematici come la vicenda editoriale di Nietzsche e gli autori mitteleuropei ci hanno mostrato che nella memoria editoriale di Calasso la storia dell'editoria sia un referente obbligato, ma è la finalità editorial-autoriale la vera guida attraverso il passato e la sola padrona dell'immagine di Adelphi che infine riaffiora. Inoltre, l'introduzione di formule modulari come «libri unici» e «soglia

¹⁴⁶⁵ Ivi, p. 35.

¹⁴⁶⁶ Ibidem.

¹⁴⁶⁷ Parte di questo capitolo è stata presentata in un convegno dal titolo «Repetita iuvant? Un approccio multidisciplinare alla ripetizione» organizzato dal 15 al 17 settembre 2021 presso l'Università per Stranieri di Siena. L'intervento è stato poi pubblicato con alcune modifiche come articolo nel volume degli atti del convegno.

del pubblicabile» ha evidenziato la strategia discorsiva messa in campo dall'autore-editore: la comprensione del testo può essere raggiunta soltanto ritenendo come insindacabile il punto di vista di chi racconta, accettando quindi i tratti dogmatici della sua narrazione, non cercando una spiegazione esterna al significato di quelle formule, ma aderendo pienamente alla definizione fornita all'interno del testo. Infine, l'idea che l'identità sia il risultato di un incontro tra auto-percezione e percezione esterna, e che quindi l'immagine dell'autore-editore sia in parte definita dal suo punto di vista, in parte dalla proiezione di un immaginario esterno su di essa, ha mostrato la partecipazione rilevante del pubblico alla stesura della memoria editoriale di Calasso. Quest'ultimo non sovverte né sconvolge l'immaginario collettivo, non aggiunge elementi cruciali all'universo del "già noto". Al contrario, sostiene gli aspetti scaturiti dalla ricezione del marchio Adelphi, li corrobora e se ne serve per rafforzare un'immagine primigenia. Lo scopo di una simile operazione è perpetrare il simulacro delle origini della casa editrice in un momento in cui quel simulacro appare lontano e in cui le caratteristiche che contraddistinguono quell'immagine originaria non sono più quelle tipicamente riconoscibili nell'immagine attuale.

Sono tutti fattori che abbiamo visto emergere in più momenti nella narrazione di Calasso e che si ritrovano condensati in un unico punto quando l'autore-editore affronta il suo rapporto con la materialità del libro e con la riconoscibilità grafica del marchio Adelphi. In questa fase, la guida demiurgica dell'autore-editore e dei suoi "exempla", il ricorso a formule dogmatiche, la partecipazione dell'immaginario pubblico si uniscono in un unico piano concettuale che dà forma alla postura autorial-editoriale. Cercheremo, ora, in un primo momento, di dare delle indicazioni metodologiche su come abbiamo condotto lo studio dei libri dal punto di vista materiale e grafico. Successivamente indagheremo alcune delle maggiori esperienze editoriali degli anni immediatamente precedenti o contemporanei alla nascita di Adelphi. È possibile individuare così aspetti generali che rappresentano un punto di riferimento imprescindibile per comprendere lo stato del campo editoriale e grafico: il confronto con altre prospettive grafiche sarà fondamentale per capire quali sono i termini di paragone visivi della casa editrice milanese e del pubblico. Analizzeremo, poi, quali sono state le scelte compiute da Adelphi in materia di resa grafica e composizione dei volumi. Nella fase successiva sarà ancora una volta necessario affrontare la risposta del pubblico a quelle scelte, la formazione di un immaginario intorno al marchio adelphiano basato sulla sua presentazione visiva e la consacrazione della grafica a una specifica percezione da parte dei lettori. Infine, ci concentreremo sulla resa narrativa di Calasso della grafica di Adelphi. Alla luce delle fasi precedenti, intrecciate alla posizione e alla postura dell'autore-editore, cercheremo di illustrare come quest'ultimo racconti una specifica e definitiva immagine visiva adelphiana.

4.h.1. Un objet double: premesse metodologiche all'analisi della grafica editoriale

La natura ibrida di artefatto culturale immette nell'analisi del libro come prodotto industriale la necessità di considerare in modo consapevole il «flusso multisensoriale»¹⁴⁶⁸ in cui è collocato. Nel momento in cui l'orizzonte di senso di un libro, infatti, incide le "soglie" testuali e si proietta nella dimensione sociale della realtà, è a un'indagine della sua "discorsività" che sia, ad un tempo, interna ed esterna, che bisogna rivolgersi. Si sviluppano così due diverse ma interconnesse linee di riflessione: una fondata sull'oggetto e le sue caratteristiche intrinseche; l'altra inserita in un campo di relazioni più ampio. Sensibili alla condizione di riproducibilità tecnica a cui il libro è destinato, i grafici impiantano la loro strategia progettuale su un triplice livello, ben schematizzato da Bruno Munari. Quest'ultimo identifica la copertina nella sua valenza di «piccolo manifesto»¹⁴⁶⁹, individuando i piani di significato che fanno emergere l'immagine di una casa editrice:

¹⁴⁶⁸ R. Falcinelli, *Critica del visual design*, cit., p. 17.

¹⁴⁶⁹ B. Munari, *Perché dev'essere un piccolo manifesto*, in «Millelibri», n. 1, 1987.

La prima parte del problema è: come comunicare col probabile lettore. Si sa che ognuno vede quello che sa, ossia, ognuno riconosce quello che già conosce, e quindi bisogna stabilire un contatto visivo con la memoria del probabile lettore¹⁴⁷⁰.

Ogni lettore è, dunque, un lettore “esperto”, in possesso di una conoscenza pregressa. Diretta conseguenza di un simile approccio è che le nuove proposte sono imprescindibili dalle rappresentazioni archetipiche preesistenti, verso le quali assumono un atteggiamento di distinzione o di riappropriazione. Le scelte grafiche nella storia dell’editoria sono, dunque, “rappresentazioni figurali” di una percezione visiva, individuale e collettiva allo stesso tempo, del mercato librario.

Al primo livello ne subentra un altro: «lo scopo di una copertina [...] è anche quello di distinguersi in mezzo a tutti i libri esposti assieme nella stessa vetrina»¹⁴⁷¹. In questo caso, è la condizione relazionale del mercato a imporsi nel processo decisionale. La necessità della distinzione, come determinante del “gusto”¹⁴⁷², è avvertita in qualità di componente centrale di un’immagine. A fronte di una crescente produzione che affolla gli scaffali delle librerie fisiche e virtuali, le due istanze primarie che determinano, in modo immediato, il valore dell’opera sono il nome dell’autore e il marchio della casa editrice. È ad esse che viene demandato il giudizio sulla “qualità” che è necessariamente inserito in una prospettiva relativa: la riconoscibilità distintiva di un marchio è fautrice di una maggiore o minore percezione qualitativa del testo.

L’ultimo piano d’indagine, strettamente legato al precedente, è la capacità di una casa editrice di diventare, a sua volta, un archetipo referenziale per i lettori.

Se l’editore, in quanto *homme double*¹⁴⁷³, opera scelte in considerazione della natura bifronte della sua coscienza professionale e in conformità alle ragioni dell’economia dei beni simbolici, il libro assume il carattere di *objet double* dove le necessarie esigenze di commercializzazione del prodotto si sovrappongono alle finalità estetiche di un insieme di figure, dall’autore al lettore, passando per l’insieme dei collaboratori di una casa editrice, che coinvolgono una più ampia sfera culturale. Nell’orizzonte di una collana si avverte così la portata simbolica del confronto tra ripetizione e variazione. Il piano di senso stabilito dai caratteri costitutivi di una collezione editoriale incontra il valore distintivo dei singoli elementi, come il nome dell’autore, il titolo del volume e la componente grafica che lo contraddistingue. Il peso di ciascun tratto nel determinare la qualità del libro varia in rapporto alla percezione che il pubblico ha della collana nel suo complesso. Ripetizione e variazione sono inseriti, quindi, in un costante e relativo processo dialettico.

4.h.2. La grafica editoriale prima della nascita di Adelphi

Definite le premesse analitiche della grafica editoriale, per comprendere i passaggi che portano a una percezione visiva del marchio Adelphi, occorre indicare quali sono le esperienze grafico-editoriali precedenti alla nascita della casa milanese in relazione allo stato del campo in cui sono emerse e si sono affermate.

A cavallo tra gli anni ’50 e ’60, come abbiamo visto, l’editoria italiana sta attraversando una fase di passaggio in cui interagiscono due diverse prospettive: da un lato, la natura artigianale delle imprese italiane perdura negli organigrammi delle case editrici; dall’altro, l’ottimizzazione dei processi produttivi sta favorendo una diffusione su larga scala delle dinamiche industriali. A questa dicotomia sono attenti i grafici che, più abituati a coniugare intenzioni estetiche e culturali con le potenzialità del supporto e il fine ultimo del prodotto, si orientano verso una proposta sempre più influenzata dalle necessità di un’immagine coordinata.

¹⁴⁷⁰ Ibidem.

¹⁴⁷¹ Ibidem.

¹⁴⁷² P. Bourdieu, *La Distinction*, cit.

¹⁴⁷³ C. Charle, *Le Temps des hommes doubles*, cit., p. 73.

Per la portata della sua influenza, un ruolo cruciale è rivestito da Bruno Munari ancor più rilevante se confrontato con la sua attività all'Einaudi. La casa editrice torinese ha acquisito, nel corso del tempo, un *habitus* che coniuga, come abbiamo visto, due aspetti: da un lato, un impegno politico-ideologico, testimoniato dal «“limite” dell’anticomunismo», risalente al 1947¹⁴⁷⁴, su cui si fonda l’idea che «l’Einaudi non pubblica libri espressamente ostili alla politica e alla visione del mondo del Partito comunista»¹⁴⁷⁵; dall’altro, la ricerca di una qualità letteraria e un interesse culturale di ampio spettro, compatibili con un’esigenza di sprovvincializzazione del pubblico italiano. La prima collana che Munari cura per Einaudi, i “Libri bianchi”, è un «progetto solido e duraturo di editoria di attualità»¹⁴⁷⁶. In copertina, un’estesa mano bianca è frazionata da due filetti orizzontali in tre aree disuguali. Non c’è nessuna componente iconica, a vantaggio dell’ampio spazio riservato all’elemento testuale. È un momento di passaggio per la casa editrice all’indomani della crisi ungherese del 1956: la collana sfrutta così l’attualità per suggerire una posizione critica del collettivo einaudiano rispetto alla gestione sovietica della rivolta e, allo stesso tempo, partendo dal caso specifico, conferma, induttivamente, alcuni dei suoi valori centrali. Il bianco diventa espressione dell’attualità dialogica, di una frontiera aggiornata del dibattito politico e intellettuale, e, infine, manifestazione della ricerca di una conoscenza razionale e storicizzata della realtà.

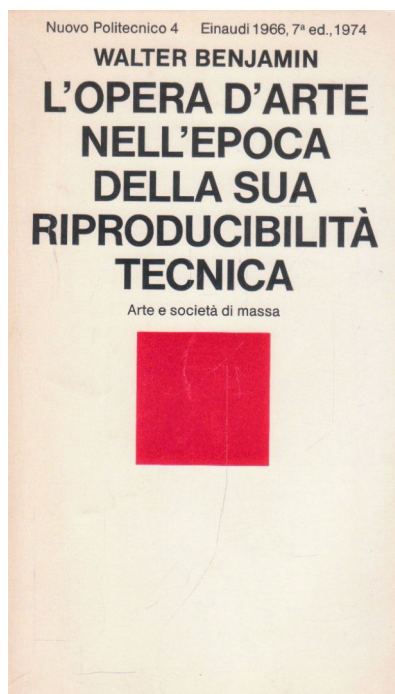


fig. 7 “Nuovo Politecnico”

Un altro progetto munariano è utile a comprendere l’archetipo editoriale che l’artista sta costruendo: “Nuovo Politecnico”. La collana deve presentarsi come un insieme di «sondaggi sul mondo contemporaneo, volutamente eterogeneo, in un succedersi di nomi e temi che erano frammenti di un sapere disarticolato, che componevano tuttavia, [...] un progetto»¹⁴⁷⁷. Il senso del cambiamento è racchiuso qui nella responsabilizzazione del lettore attraverso un problematico accesso al testo: in copertina resta un quadrato rosso, mobile a seconda della titolazione (cfr. fig. 7). Una grafica dialettica che riconosce al lettore uno spazio di partecipazione: mentre continua la preminenza del bianco e la prevalenza della componente testuale su quella iconica, di nuovo assente, l’elemento geometrico guida la lettura e la prima esperienza ermeneutica.

¹⁴⁷⁴ L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 335.

¹⁴⁷⁵ M. Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», cit., p. XLI.

¹⁴⁷⁶ I. Mordiglia, *I “Libri bianchi” Einaudi. Nascita di una collana di attualità*, in «La Fabbrica del Libro», n. 1, 1987, pp. 25-30

¹⁴⁷⁷ L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 943.

Accanto all'attività munariana, sarà Albe Steiner ad esercitare una certa influenza grazie alla sua collaborazione con diverse case editrici. Il grafico concepisce il libro come «servizio pubblico»¹⁴⁷⁸ caricato di una «finalità sociopolitica»¹⁴⁷⁹. La sua posizione si sposerà bene con quella di Giangiacomo Feltrinelli, dando fin da subito notevoli risultati grafico-editoriali. L'«Universale Economica», con cui nasce la casa editrice milanese, si rivolge a un pubblico vasto e multiforme, di cui bisogna percepire le «esigenze reali»¹⁴⁸⁰. La collana, tuttavia, è anche testimonianza di un impegno che trascende le intenzioni produttive e commerciali, immettendosi nell'ordine di quelle politico-ideologiche dei suoi ideatori. Un risultato che appare evidente in *Pensaci uomo!*, manifesto programmatico curato dallo stesso Steiner in collaborazione con Piero Caleffi. La copertina del libro diventerà un'icona «indiscutibilmente riconoscibile dal pubblico dell'epoca»¹⁴⁸¹. Sull'intera pagina è immortalata una scena dalla forte carica drammatica: la foto del bambino che esce a mani alzate dal ghetto di Varsavia diventa emblema e canale espressivo dell'impegno politico del grafico e della sua casa editrice (cfr. fig. 8).

Come Feltrinelli, la neonata Saggiatore cerca di coordinare intenzioni ideologiche ed esigenze materiali del mercato. Il 28 gennaio 1958, Alberto Mondadori scriverà al padre i principi cardine



fig. 8 *Pensaci, uomo!*

della sua impresa: «una casa editrice impostata su basi realmente e decisamente *commerciali*» ma che non rinunci a una «coerenza culturale [...] non specializzata, bensì aperta e varia nelle sue articolazioni»¹⁴⁸². Lo sguardo del Saggiatore si rivolge soprattutto alle scienze umane, dove riuscirà in poco tempo a ritagliarsi un proprio spazio: un campo in cui sembra possa dare seguito all'obiettivo «illuministico»¹⁴⁸³ di adeguare la cultura italiana «a quelle più avanzate»¹⁴⁸⁴. Il compito di realizzare graficamente il progetto è affidato ad Anita Klinz che alla razionalità visiva aggiunge importanti elementi di novità: fa maggior ricorso alla componente iconografica, che ottiene la raffinatezza di un'economica di lusso come la «Biblioteca delle Silerchie» (cfr. fig. 9), a cui si affiancano le sperimentazioni sul lettering della collana «Uomo e mito» (cfr. fig. 10).

¹⁴⁷⁸ A. Steiner, *Il mestiere del grafico*, Einaudi, Torino, 1978, p. 195.

¹⁴⁷⁹ A. Amabili, *Linearità nel linguaggio visivo. Albe Steiner e l'«Universale Economica» Feltrinelli*, in F. Agostino et. al., *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Edizioni Santa Caterina, Pavia, 2014, p. 39.

¹⁴⁸⁰ A. Steiner, *Il mestiere del grafico*, cit., p. 195.

¹⁴⁸¹ A. Amabili, *Linearità nel linguaggio visivo*, cit., p. 36.

¹⁴⁸² Lettera di Alberto Mondadori ad Arnoldo Mondadori, riportata in A. Mondadori, *Lettere di una vita: 1922-1975*, a cura di G.C. Ferretti, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1996, p. 595.

¹⁴⁸³ A. Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 215.

¹⁴⁸⁴ Il Saggiatore, *Catalogo autunno-primavera 1958-1959*, il Saggiatore, Milano, 1959, p. 3.

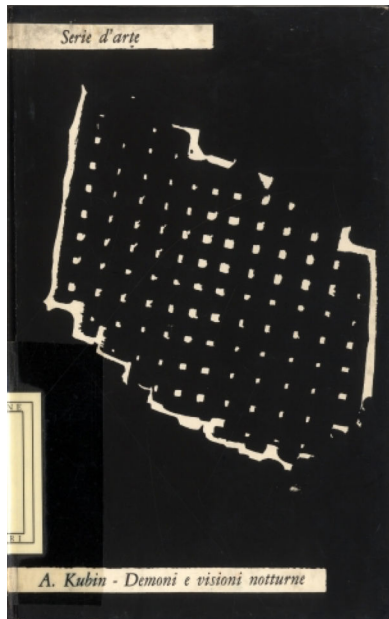


Fig. 9 "Biblioteca delle Silerchie"

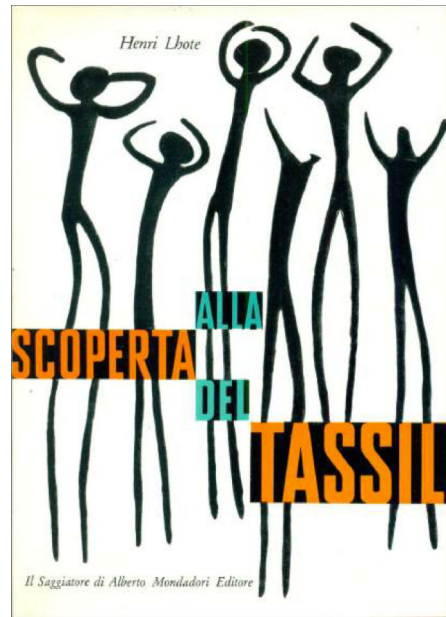


Fig. 10 "Uomo e mito"

Anche l'esperienza della Boringhieri appare rilevante per il suo legame controverso con Adelphi. La casa editrice torinese mira a realizzare «una cultura a largo respiro [...] capace di inserirsi più vivamente nel grande sviluppo scientifico del mondo moderno»¹⁴⁸⁵. Al progetto partecipa inizialmente anche Giorgio Colli, futuro adelphiano, che progetta l'«Enciclopedia di autori classici». La veste grafica (cfr. fig. 11), snella e semplice, con la copertina monocromatica in rosso o in blu, rende la collana assimilabile all'orizzonte delle universali ed esprime al meglio la concezione di «classico» del curatore: non «chi è vissuto in un'epoca più o meno remota del presente», ma un autore che «ha raggiunto un'eccellenza non effimera nel campo della grandezza umana»¹⁴⁸⁶. Ma sarà con le due collane delle «Opere Complete» di Freud e Jung che si andrà progressivamente delineando l'immagine della Boringhieri (cfr. fig. 12). Il progetto sarà affidato a Enzo Mari che applica nella realizzazione dei libri «tutta la sua esperienza sulle ricerche cinetiche»¹⁴⁸⁷.

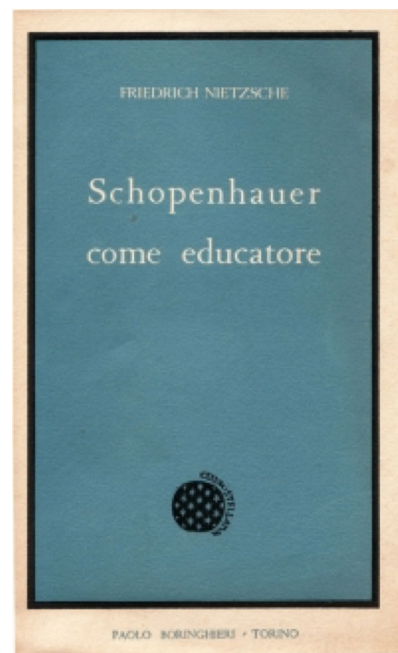


Fig. 11 "Enciclopedia di autori classici"

La serializzazione degli elementi singoli si ramifica nella duplice attività di ripetere nello spazio «vari aggregati combinatori» e di intrattenere, allo stesso tempo, un «colloquio col fruitore»¹⁴⁸⁸. Mari rifiuta un approccio analogico, collocando ogni libro in una precisa e consequenziale intenzionalità programmatica in cui si realizza il dialogo con il lettore, stimolato alla partecipazione estetica. La razionalizzazione dell'approccio metonimico

¹⁴⁸⁵ G. Boringhieri, *Per un umanesimo scientifico*, cit., p. 369.

¹⁴⁸⁶ Ivi, p. 373.

¹⁴⁸⁷ A. Colonnetti et. al. (a cura di), *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Grafis, Bologna, 1989, p. 176.

¹⁴⁸⁸ R. Pedio, *Enzo Mari designer*, Dedalo, Bari, 1980, p. 78.

diventa così espressione visiva dell'impegno dell'editore di storicizzare la scienza in una cornice umanistica.



Fig. 12 *Opere complete* di Freud

4.h.3. *La nascita grafica di Adelphi*

Con Mari entriamo di fatto nei primi anni del progetto Adelphi che appare segnato fin da subito dalle posizioni intellettuali di due personalità del nucleo originario: Bazlen e Colli.

La loro posizione troverà nella grafica la sua progressiva concretizzazione, per quanto le prove iniziali, con le collane dei “Classici” e dei “Saggi” affidate a Enzo Mari, non ne rispecchino pienamente l'ispirazione originaria.

La copertina dei “Classici” è monoliticamente bianca, priva di apparati iconici e con la sola componente testuale, in cui rientrano anche le indicazioni relative all'edizione e al curatore. I volumi sono presentati in un cofanetto nero, aperto sul dorso e con una forma che inquadra gli elementi testuali sulla copertina. Il classico, così realizzato, ineluttabile e sedimentato, è significativamente lontano dall'idea di classico leggero, fruibile e accessibile, che Colli persegue, negli stessi anni, con la sua Enciclopedia per i tipi di Boringhieri.

L'intervento di Mari è evidente anche nella collana dei “Saggi”. Qui lo sfondo bianco si assottiglia e compaiono fasce mobili di diversa larghezza che frazionano in più aree l'intero piatto di copertina (cfr. fig. 13). I tentativi del grafico non convincono la costellazione di intellettuali adelphiani. I dubbi vengono soprattutto da Colli e Bazlen: il primo avverte un'immobile artificiosità; il secondo critica quell'impostazione razionale, statica e istituzionale che non può coincidere con la sua idea di autonomia del pensiero, di indipendenza dagli schematismi ufficiali e con la sua ricerca di una conoscenza analogica della realtà, che Mari, invece, ha più volte respinto. La sicurezza del nesso causa-conseguenza, che quelle copertine suggeriscono, contrasta con la libertà delle associazioni mentali che l'intellettuale triestino sostiene come cardine della scrittura e della lettura. Per la collana principale si devono percorrere altre vie, traiettorie più in linea con l'impostazione concettuale degli adelphiani.

Da questa esigenza di realizzare un progetto che coniughi la ricerca di inattualità, il rifiuto di una schematizzazione visuale prestabilita, una grafica in grado di spaziare tra orizzonti visivi distanti,

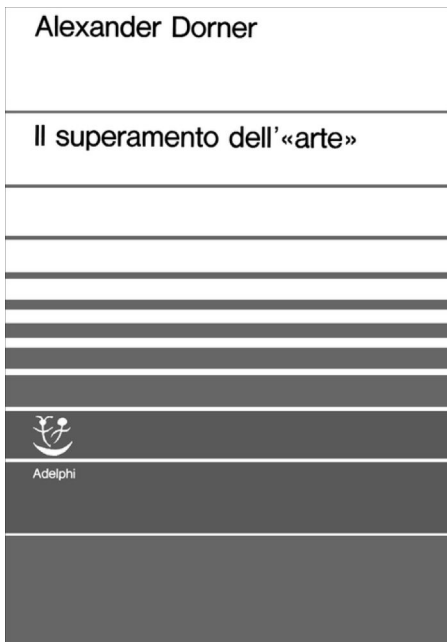


Fig. 13 “Saggi” Adelphi

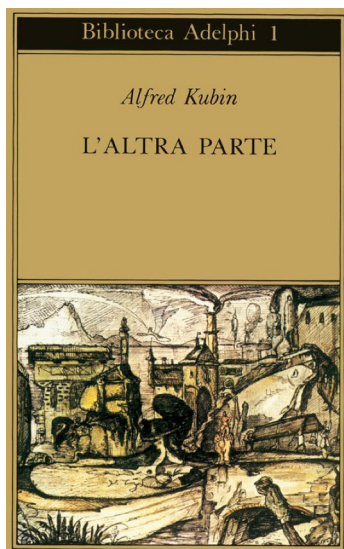


Fig. 14 “Biblioteca Adelphi”

nasce la “Biblioteca Adelphi”. La struttura complessiva è suggerita da Michele Ranchetti e ispirata ai disegni di Aubrey Beardsley, mentre la sua applicazione alle copertine è affidata a Nino Cappelletti, a capo dell’ufficio grafico interno. Il distacco rispetto ai modelli precedenti è evidente fin dall’impianto generale (cfr. fig. 14). Il colore pastello, che cambia da un titolo all’altro secondo una tavolozza di scelte possibili, ricopre l’intera copertina. La gabbia, realizzata con filetti tipografici che si chiudono in riquadri, disegna tre livelli capaci di creare un effetto di tridimensionalità con un’alternanza di spazi «doppi e tripli»¹⁴⁸⁹.

Il primo riquadro separa il piatto della copertina dall’area significativa in cui si collocano le informazioni sul volume. Un secondo accoglie al suo interno tre diverse aree. Nella prima, in alto, si staglia la dicitura epigrafica della collana «bucata in negativo»¹⁴⁹⁰. Lo spazio centrale accoglie il titolo e l’autore in Baskerville, carattere utilizzato per la prima volta nella grafica editoriale italiana e che stimola così una percezione nuova della scrittura da parte del pubblico. In basso, chiusa in un riquadro a sé stante o libera nell’area sotto il titolo, si trova l’immagine che, per la superficie ricoperta, assume un ruolo cruciale nell’economia visiva della copertina.

Un simile intervento si carica di una rilevante portata semantica se confrontato con le copertine dei testi in edizione originale: il debito, infatti, verso il libro nella lingua d’origine non è quasi mai pagato (cfr. fig. 15-16). L’accesso al mercato italiano avviene esclusivamente attraverso il marchio Adelphi che assimila quelle opere rendendole parte integrante del proprio catalogo. Nel momento in cui il lettore si avvicina al testo, la presenza insistente della casa editrice ne ha già influenzato la ricezione. Il ricorso alla stessa impostazione visuale consente anche il raggiungimento dell’unità del lettore, ovvero di quella possibilità di far spaziare il pubblico tra orizzonti estetici diversi mantenendo una connessione di fondo garantita dal marchio, che Foà, Bazlen e Colli hanno ricercato nelle loro precedenti esperienze editoriali: la distanza cronologica, geografica, afferente al genere letterario o alla tipologia di scrittura è

annullata e non preclude la percezione di unitarietà. La varietà della proposta diventa espressione dell’ampiezza di possibili letture, mentre la ripetizione del suo aspetto strutturale le racchiude in un unico orizzonte di senso. L’ostinatezza della grafica è il principio stesso di una garanzia qualitativa. A questa direzione centripeta la collana affianca una centrifuga incentrata sulle immagini. La componente iconica stimola la memoria individuale del lettore. Ogni volume acquista una specificità che dialoga direttamente con la conoscenza pregressa del pubblico: è alla sensibilità di quest’ultimo che la scelta iconografica si rivolge. Se le immagini, tuttavia, «funzionano come [...] filtri che si interpongono tra il mondo del lettore e il mondo del testo attraverso i modi della raffigurazione»¹⁴⁹¹,

¹⁴⁸⁹ M. Belpoliti, *Diario dell’occhio*, Le Lettere, Firenze, 2008, p. 23.

¹⁴⁹⁰ A. Colonnetti et. al., *Disegnare il libro*, cit., p. 128.

¹⁴⁹¹ G. Baule, *La traduzione visiva. Forme dell’accesso peritextuale*, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (a cura di), *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Effigie, Milano, 2009, p. 86.

e se un primo intento consiste nell'agevolare «l'accesso mediante indicatori visivi che supportano il passaggio dal titolo al testo»¹⁴⁹², è significativa la scelta adelphiana, profondamente lontana da ogni scopo facilitante, di problematizzare l'esperienza della lettura, favorendo un incontro individuale e mentale con il libro. È qui che maggiormente si sperimenta l'approccio analogico: l'individualità del lettore, stimolato dalle immagini, rivaluta il singolo titolo in relazione alla propria esperienza personale. Il procedimento visuale persegue, dunque, una duplice finalità: da un lato, l'insistenza della ripetizione crea la riconoscibilità del prodotto complessivo, in questo caso del marchio editoriale; dall'altro, la variazione significativa della componente iconica influenza il percorso percettivo del testo, isolato nel rapporto con il lettore, a sua volta responsabilizzato della scelta dell'opera in quanto individuo singolo.

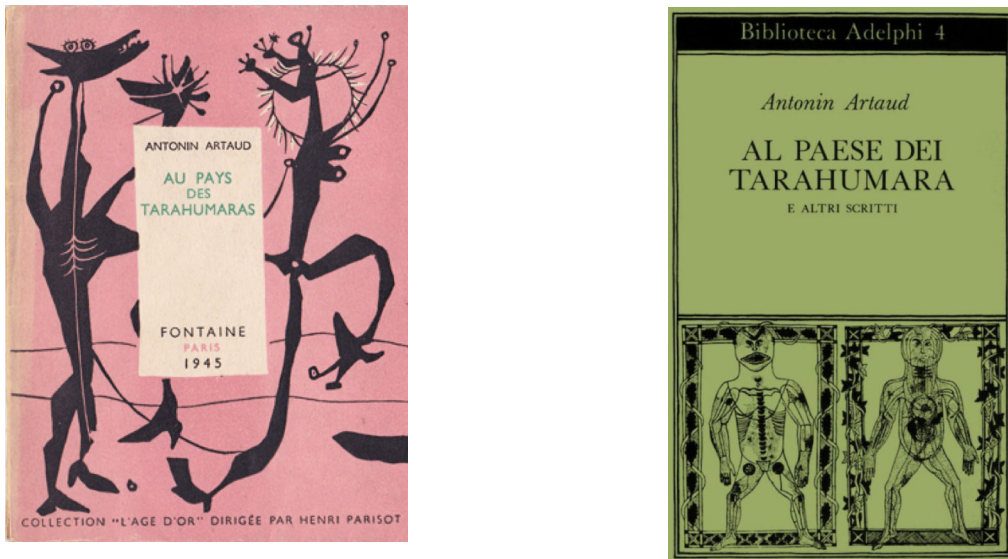


Fig. 15 Confronto tra l'edizione originale in francese e l'edizione Adelphi di *Al Paese dei Tarahumaras* di Antonin Artaud

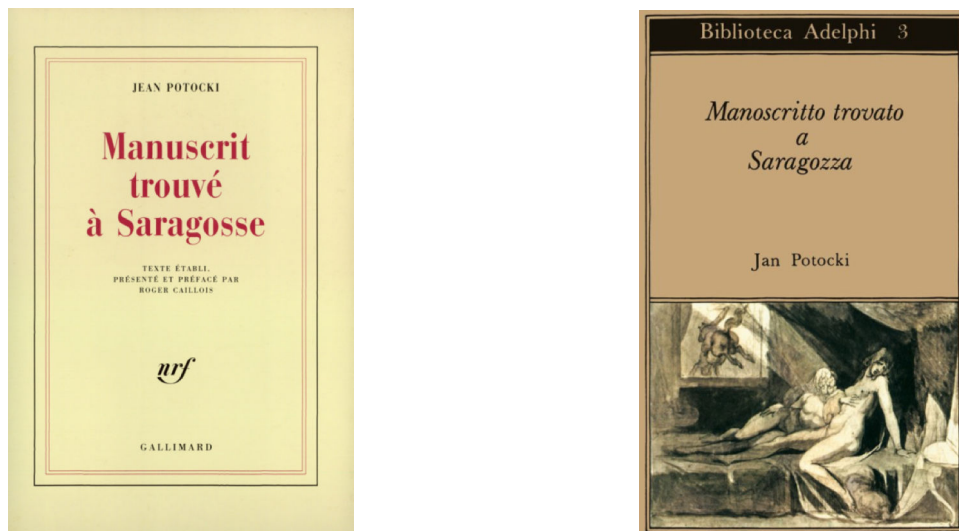


Fig. 16 Confronto tra l'edizione originale in francese e l'edizione Adelphi di *Manoscritto trovato a Saragozza*

¹⁴⁹² Ibidem.

4.h.4. Ricezione e creazione dell'archetipo visivo adelphiano

Il distacco dagli archetipi – razionali, essenziali, logici – degli anni '50 e '60 si realizza nella ricerca straniante del colore pastello e nella carica evocativa dell'immagine, ed è significativo che la svolta identitaria di Adelphi coincida, come detto, con gli anni Settanta.

Nelle pieghe del cambiamento sociale che sta interessando le modalità di fruizione e consumo della cultura in Italia, l'approccio visivo adelphiano si afferma come una strategia mista. È vero, infatti, che in esso sono riscontrabili i tratti di un modello forte, con l'insistente reiterazione della gabbia grafica, ma il gioco delle variabili, incentrato sulle immagini, risemantizza e valorizza il singolo volume nella sua unicità, facendo fronte così, in modo raffinatamente elusivo, all'investimento sul titolo isolato, prerogativa strategica e funzionale del mutato mercato editoriale. La salvaguardia concettuale della politica di collana incontra la forza dell'impatto commerciale del volume unico, in un progetto in cui best-seller e long-seller si scambiano costantemente di posto. Un'inattualità che diventa archetipo di una ricercatezza editoriale fondata soprattutto sull'impianto grafico. Nel 1998 Marco Belpoliti descriverà le copertine Adelphi come «raffinate, aristocratiche, nervose»: la loro apparente semplicità epigrafica «nasconde un deliberato elemento di inquietudine: [...] le cornici danno il senso di una crescita arborea, smentendo quella precisione che i filetti tipografici, in apparenza così ortogonali, possono suggerire»¹⁴⁹³. Ma osserva, d'altro canto, come la “follia”, nel libro di Patrick McGrath che sta recensendo, è «molto costruita»¹⁴⁹⁴, artificiale. Una simile percezione ritorna in diverse critiche a casa Adelphi degli anni '90 e dei primi anni 2000 che hanno un esempio paradigmatico nell'analisi di Olivia Barbella che abbiamo avuto modo di ricordare¹⁴⁹⁵.

L'impronta visiva delle copertine, tuttavia, attraversa indenne le polemiche sia legate al coinvolgimento ideologico sia rispetto alla “qualità” dei testi e si sedimenta come l'idea di un'editoria in perenne, atemporale ed esclusiva controtendenza nonché dedita oltre ogni costrizione del mercato alla cura e alla ricercatezza. È sempre il senso di un «affronto allo *Zeitgeist*»¹⁴⁹⁶, infatti, che caratterizza e domina la visione dei lettori nelle loro rappresentazioni della grafica adelphiana fino ad oggi. La percezione di un superamento dei discorsi coevi della società si è depositata in un immaginario che, per quanto appaia modificato e riformulato intorno al suo nuovo archetipo, ne consacra ancora gli aspetti primigeni e atavici. Mentre il marchio si cristallizza in un'idea editoriale e le immagini isolate stimolano analogicamente la curiosità del singolo lettore, Adelphi diventa espressione e rappresentazione di indipendenza e raffinatezza culturale, proclamando la sua autonomia dai due criteri eteronomi, la politica e il successo commerciale.

4.h.5. La grafica Adelphi nella memoria di Calasso

Ora, il percorso che ha portato alla formazione di un archetipo grafico di Adelphi è segnato, dunque, da una duplice spinta: da un lato, la distinzione necessaria rispetto a un panorama precedente ha determinato la ricerca di tratti visivi ben riconoscibili; dall'altro, l'affermazione parallela della casa e della sua grafica in un pubblico sempre più ampio ha generato un'assimilazione di quei tratti a una percezione discorsiva di raffinatezza e ricercatezza.

Nell'organizzazione della memoria calassiana queste due spinte incontrano il progetto autoriale. Il risultato di questo incontro è un allontanamento progressivo da considerazioni di carattere storico-sociale sull'affermazione della grafica adelphiana e un conseguente spostamento verso una visione atemporale, dove la grafica è figlia più di un'ispirazione incomprensibile che di un contesto reale.

¹⁴⁹³ M. Belpoliti, *Diario dell'occhio*, cit., p. 23.

¹⁴⁹⁴ Ibidem.

¹⁴⁹⁵ Cfr. § di questo studio intitolato “c.1.3. Controverso ma su larga scala: le soglie del presente”.

¹⁴⁹⁶ S. Silva, *La tavolozza di Adelphi*, in «Il Foglio», 14 luglio 2015.

L'aspetto delle immagini che più affascina Calasso è «la capacità di nascondere sulla loro superficie una infinità di significati e connessioni, soddisfacendo quella dialettica fra manifesto e nascosto»¹⁴⁹⁷. La comunicazione visiva per l'autore-editore è anche più importante di quella verbale: «Calasso crede fermamente che ci sia qualcosa, nell'immediatezza dell'immagine, che va oltre le possibilità d'espressione verbale, qualcosa che è impresso nella struttura della nostra psiche e funziona con criteri suoi propri»¹⁴⁹⁸. Una fede profonda nella capacità comunicativa e di trasmissione di conoscenza delle immagini, che supera quella delle parole, testimoniata da uno dei suoi primi studi: la tesi di laurea dedicata ai *Geroglifici di Sir Thomas Browne*.

Fin da subito, dunque, Calasso si concentra su un linguaggio fatto di immagini, in cui riconosce, in primo luogo, quella abilità analogica che appare ridimensionata quando è trasposta su un livello verbale. La spazialità psichica che consente l'immagine è molto più ampia, secondo l'autore-editore, di quella a cui ha accesso la parola: «la trasposizione in parole dei simulacri psichici è un passaggio secondario; la comparsa di un'immagine precede sempre, per Calasso, la sua resa in termini di linguaggio»¹⁴⁹⁹. Il rapporto privilegiato con il linguaggio visivo riflette ancora una volta una posizione autoriale: la rivalutazione dell'esperienza estetica e del piacere di quell'esperienza, che Calasso persegue, può essere ancora più forte se applicata alle immagini, che stimolano maggiormente la memoria individuale, permettendo più associazioni rispetto alle parole. Non a caso, l'importanza delle immagini è collegata ad altre due figure fondamentali dell'Opera calassiana: Tiepolo e Baudelaire. Se con il primo Calasso cerca di realizzare un'osmosi perfetta tra parole e figure, l'autore identifica «il vero *moderno* che prende forma in Baudelaire» con la sua «caccia alle immagini senza inizio né fine, pungolata dal “demone dell'analogia”»¹⁵⁰⁰.

La volontà di sostenere la capacità evocativa delle immagini e la loro potenza comunicativa si proietta nella memoria di Calasso direttamente sulla grafica editoriale. Per conservare la forza della costruzione analogica, l'autore-editore ricorre a un doppio espediente retorico.

In primo luogo, viene conservato nel testo il legame della grafica Adelphi con una dimensione storica che rimanda direttamente alle circostanze in cui nasce la casa editrice. Questo primo passaggio mira a sottolineare il carattere distintivo del progetto grafico originario. L'autore-editore si allontana, poi, gradualmente da quella visione storica, ritrovando nella costruzione in formule un più congeniale canale di rappresentazione evocativa e analogica.

Analizzeremo, quindi, inizialmente il tentativo storico di Calasso di ricostruire il distacco grafico di Adelphi rispetto alla tradizione editoriale italiana precedente. In una seconda fase, seguiremo lo sguardo dell'autore-editore intento ad allontanarsi da quell'analisi esclusivamente storica per restituire una propria personale identità visiva della casa editrice.

4.h.5.1. Cosa evitare?

Secondo una struttura dicotomica che ha già adottato in altre occasioni nel corso della propria narrazione, anche per la grafica adelphiana Calasso individua un primo riferimento antagonista, una posizione da “evitare”. In quella posizione confluiscono due atteggiamenti: una identificata emblematicamente in Einaudi; l'altra individuata genericamente nei grafici¹⁵⁰¹.

Abbiamo visto come questa tendenza distintiva rientri naturalmente nella costruzione di un'immagine editoriale: è un processo spontaneo, necessario, ineludibile. La scelta di Calasso di sottolineare l'approccio distintivo ancora una volta non aggiunge niente all'immaginario dei lettori, non dà ulteriori approfondimenti sulle effettive scelte compiute dalla casa editrice. Le prime prove grafiche, con le collane dei “Classici” e dei “Saggi”, intraprese da Enzo Mari sono taciute, non hanno

¹⁴⁹⁷ E. Sbrojavacca, *La letteratura assoluta*, cit., p. 90.

¹⁴⁹⁸ Ivi, p. 93.

¹⁴⁹⁹ Ivi, p. 146.

¹⁵⁰⁰ R. Calasso, *La folie Baudelaire*, cit., p. 27.

¹⁵⁰¹ Cfr. Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 19.

diritto di cittadinanza all'interno del testo. Così come le critiche di Bazlen e Colli rivolte proprio alle decisioni adottate da Mari per l'aspetto delle prime collane non riaffiorano sulla superficie dei ricordi, sono particolari da omettere, irrilevanti nel progetto autorial-editoriale. Anzi esse potrebbero persino far deragliare il piano della narrazione, restituendo un sotterraneo percorso che non corrisponde pienamente a quello della memoria. Eliminato il rischio o il tentativo di eventuali precisazioni storiche, dunque, la capacità distintiva della grafica è tutta racchiusa nel "già noto". Una simile scelta è comprensibile anche alla luce della caratterizzazione da parte di Calasso di quei riferimenti negativi che ha indicato.

La grafica Einaudi è rappresentata come «la più bella allora in circolazione - e non solo in Italia»¹⁵⁰². Al riferimento einaudiano si riconosce un importante valore simbolico: la bellezza della grafica rimanda alla ricercatezza editoriale e colloca Einaudi, così come l'Adelphi calassiana, in uno spazio in cui grande importanza è accordata alla cura materiale dei libri in quanto artefatti culturali. Un riconoscimento ancora più rilevante se si considera in che modo Calasso ricostruisce l'atto distintivo della sua casa editrice:

Il bianco perché era il punto di forza della grafica Einaudi. [...] Era perciò d'obbligo tentare di differenziarci al massimo. Così puntammo sul colore e sulla carta opaca (il nostro *imitlin*, che ci accompagna da allora). Quanto ai colori, quelli in uso a quel tempo nell'editoria italiana erano piuttosto pochi e piuttosto brutali. Rimanevano da esplorare varie gamme di toni intermedi¹⁵⁰³.

La distinzione, infatti, è duplice. Einaudi rappresenta, qui, la funzione Editore, che ricerca anche la cura materiale dei volumi, e che lo differenzia dall'editoria italiana, rappresentata nei suoi «pochi e [...] brutali» colori. La consacrazione di Einaudi-editore avviene sul piano della materialità degli oggetti-libri: il "vero" editore, sostiene Calasso, riserva una grande cura all'aspetto concreto dei volumi pubblicati. La "bellezza" della grafica Einaudi rappresenta così il "vero" editore, mentre la "brutalità" dei colori dell'editoria italiana del tempo rappresenta i "non-editori".

Ecco perché Calasso ricorre qui alla ricostruzione del contesto storico. Quest'ultimo è il quadro interpretativo in cui collocare il lettore: Einaudi qui è prima di tutto criterio di inclusione o di esclusione tra chi può ritenersi editore e chi no, è il principio di legittimazione del campo editoriale. Realizzato questo passaggio anche l'Adelphi calassiana potrà così essere inclusa, per la sua cura materiale dei volumi, nella schiera degli editori. Individuato in Einaudi il principio dirimente dell'"essere editore" la distinzione sarà funzionale a un'altra finalità comunicativa di Calasso: il ritorno alle origini di Adelphi. In un momento in cui la contrapposizione tra le due case appare ormai privata del suo senso, per la naturale evoluzione che hanno avuto, con l'ingresso di Einaudi nell'orbita mondadoriana, e con l'ingigantirsi del mercato librario che impedisce una contrapposizione così netta tra due strategie editoriali, l'editore-autore di Adelphi non rinuncia al suo richiamo alle origini. I primi due decenni di attività, infatti, sono, come abbiamo avuto modo di vedere, il vero momento in cui la casa editrice milanese ha saputo esprimere la sua forza sovversiva, inattuale, contrapposta a una gerarchia preesistente. Il ritorno a quella fase originaria è un modo per rinnovare e rafforzare il carattere sconvolgente di Adelphi anche da un punto di vista visivo a distanza di diversi decenni.

Lo stesso procedimento a più livelli si può osservare con il secondo elemento distintivo. Calasso indica esplicitamente i motivi che li hanno portati a rifiutare il contributo dei grafici:

Volevamo poi fare a meno dei grafici, perché - bravi e meno bravi - erano accomunati da un vizio: qualsiasi cosa facessero, appariva subito come ideata da un grafico, secondo certe regole un po' bigotte che osservavano i seguaci della vulgata modernista. Pensavamo che ci fossero altre vie¹⁵⁰⁴.

¹⁵⁰² R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 19.

¹⁵⁰³ Ibidem.

¹⁵⁰⁴ Ibidem.

Meno nota, rispetto al contrasto con Einaudi, è per il pubblico l'idiosincrasia adelphiana per i grafici. Quest'ultima, però, agli occhi dell'autore-editore, deve essere ricordata, in modo vago, ancora una volta non approfondito e più basato su una costruzione interna al testo che su una oggettiva e riconoscibile verificabilità extratestuale.

L'idea che «qualsiasi cosa facessero, appariva subito come ideata da un grafico, secondo certe regole un po' bigotte che osservavano i seguaci della vulgata modernista» acquista significato nella dicotomia ideale di Calasso tra accademia, sovrastrutture ideologico-teoriche e piacere individuale dell'arte. Non è la riconoscibilità del grafico in sé a essere condannata dall'autore-editore, ma il fatto che quella riconoscibilità scaturisca dall'appartenenza di ogni grafico a una "scuola", a "un filone teorico", a "un programma" fondato su regole "bigotte", e quindi su strumenti rigidi, su parametri creativi da rispettare: un'appartenenza a stanze chiuse da confini teorici che senz'altro stride con l'analoga libertà delle immagini perpetrata da Calasso.

Un aspetto che è comprensibile se si risale anche all'unica breve esperienza di Adelphi con un grafico, Enzo Mari. Come abbiamo visto, il tentativo di quest'ultimo di perseguire un progetto, fondato sui criteri metonimici, per cui ogni libro appartiene a una cornice ben definita e riconoscibile dal lettore, basata sulla ripetizione degli elementi, è stato condannato dai due principali consulenti adelphiani della prima ora, Bazlen e Colli, che ne hanno criticato proprio la rigidità creativa. Bazlen e Colli hanno, infatti, sostenuto sempre quella libertà che scaturisce dall'approccio individuale al libro, indipendente da categorizzazioni preimpostate. La memoria di Calasso rappresenta verbalmente l'opposizione intorno alla presentazione visiva dei volumi tra il grafico e i due consulenti, evitando il fatto storico e puntando, invece, su una gerarchia interna delle figure.

Un atteggiamento che diventa ancora più esplicito in *Bobi*. Qui il confronto di Bazlen con i grafici cresce intorno al rapporto del consulente triestino con la collana dei "Classici" Adelphi:

Si parlava molto di caratteri, corpi, grammature, oltre che di libri. E il sottinteso era che quei libri fossero accettabili per Bazlen, quando non erano suggeriti da lui. Allora quei nomi, quei titoli affioravano su fogli gialli di carta velina. Erano l'ipotetico programma di Adelphi, ancora non diviso per collane. Salvo per un caso, i Classici, che avevano sin dall'inizio una robusta articolazione. Ed era la parte di Adelphi che interessava meno Bazlen. La dava per sottintesa¹⁵⁰⁵.

La «robusta articolazione» dei "Classici", curata inizialmente da Mari, non incontra l'interesse di Bazlen. Ma ancora una volta il contesto storico è solo alluso. Le intenzionalità autoriali prevalgono sui fatti: più che l'insofferenza del consulente per le soluzioni grafiche adottate da Mari, Calasso rappresenta una dicotomia ideale, quella tra una rigida schematizzazione rappresentata dal grafico, e un universo sacrale, comprensibile solo dall'interno, che ruota intorno a Bazlen e che si fonda sul rifiuto di ogni categorizzazione. L'autore-editore inserisce così la propria finalità poetica nella memoria degli eventi.

4.h.5.2. Cosa fare?

L'atteggiamento distintivo rispetto ai grafici è anche l'espedito narrativo che permette la transizione dal contesto storico alla costruzione analogica ed evocativa del marchio visivo di Adelphi. Lo scarto è segnalato dall'atmosfera atemporale priva di riferimenti con cui è introdotta la gabbia grafica:

un giorno cominciò a circolare in casa editrice un repertorio dell'opera di Aubrey Beardsley. [...] Con qualche piccola variazione – sostituendo la scritta Biblioteca Adelphi al fregio che Beardsley inseriva sulla striscia superiore nera –, la copertina era già fatta. E

¹⁵⁰⁵ R. Calasso, *Bobi*, p. 67.

soprattutto si disponeva di una cornice per introdurre un elemento che ritenevamo essenziale: l'immagine¹⁵⁰⁶.

I riferimenti storici sono del tutto annullati, qui Calasso ricorre al racconto del ricordo, caratterizzato dall'idea di sospensione. La costruzione temporale suggerisce circostanze quasi fiabesche. L'espressione "un giorno" ricalca quella del "c'era una volta", mentre il passato remoto «cominciò» suggerisce una comparsa improvvisa, magica, ineluttabile.

L'idea che l'aspetto di *Adelphi* si sia sedimentato nella memoria collettiva del lettore è tutta in questa costruzione atemporale: l'autore-editore sembra sostenere la nascita quasi spontanea, ispirata di quella gabbia grafica. Non dà spiegazioni di quella scelta, perché nella memoria del pubblico quella strategia editoriale si è già rivelata giusta. All'opposto dei grafici che operano sotto le costrizioni di "regole bigotte", la copertina *Adelphi* nasce nel segno della spontaneità ovvia e naturale.

La gabbia grafica è di per sé un rinvio extratestuale e ci introduce nell'universo delle immagini: vero nucleo su cui si sviluppa la postura autorial-editoriale. Le immagini, che abbiamo visto essere al centro dell'interesse dell'autore-editore, sono il tramite principale della conoscenza analogica e pertanto viene loro dedicato ampio spazio nella narrazione. Allontanatosi dal principio di contestualizzazione storica, qui subentra il secondo criterio formale di Calasso: la costruzione per formule. La prima guida la comprensione del testo: l'immagine sulla copertina per l'autore-editore deve essere «*il rovescio dell'ecfrasi*»¹⁵⁰⁷. L'importanza di questa formula è testimoniata dalla soggettivazione dell'esperienza *Adelphi*, dalla concentrazione di quest'ultima sul soggetto narrante: «naturalmente non ci siamo mai detti nulla di simile, ma agivamo come se fosse sottinteso»¹⁵⁰⁸. La formula adottata non rientra in un programma della casa editrice, dove non è mai circolata, ma è piuttosto un'interpretazione tutta personale dell'io autorial-editoriale. L'idea del «rovescio dell'ecfrasi» scaturisce dall'identità narrativa di Calasso-individuo-autore-editore e non dalla storia editoriale di *Adelphi*-casa editrice. Quando l'autore-editore ammette che questa visione non è mai stata condivisa nel gruppo adelphiano, sta confermando il processo di concentrazione su di sé della storia, e dunque il prevalere di un'unica intenzionalità autorial.

La successiva digressione sul significato dell'*ecfrasi* conferma la condensazione della storia collettiva adelphiana sull'individuo:

Ecfrasi era il termine che si usava, nella Grecia antica, per indicare quel procedimento retorico che consiste nel tradurre in parole le opere d'arte. Sussistono scritti - come le *Immagini* di Filostrato - dedicati soltanto all'*ecfrasi*. Fra i moderni, sommo virtuoso dell'*ecfrasi* è stato Roberto Longhi. [...] Ma, al di là da Longhi, l'ineguagliato maestro dell'*ecfrasi* rimane Baudelaire. Non solo in prosa, ma in versi: quando definitiva Delacroix "lac de sang hanté des mauvais anges", o Davide come "astre froid", Baudelaire diceva quanto di più preciso e insostituibile la parola sia riuscita a raggiungere su quei due pittori¹⁵⁰⁹.

L'innesto metanarrativo di stampo saggistico mira a costruire un quadro di riferimento per il lettore. I modelli servono a indicare quali sono i riferimenti ideali nella "biblioteca" visiva dell'autore-editore. Baudelaire è di nuovo assunto a nume tutelare di una tradizione culturale: il suo sovvertimento dei valori, la sua capacità di fondare una letteratura "pura", che si autoalimenta, si riversa anche sul suo rapporto con le immagini.

La caccia alle immagini, compiuta da Baudelaire, ritorna qui come referente sottinteso: la commistione tra le arti e, soprattutto, tra linguaggio visivo e linguaggio verbale è il manifesto della costruzione analogica. L'*ecfrasi* qui è il tramite che permette a Calasso di inserire nella propria

¹⁵⁰⁶ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 19.

¹⁵⁰⁷ Ivi, p. 20.

¹⁵⁰⁸ Ibidem.

¹⁵⁰⁹ Ivi, pp. 20-21.

memoria editoriale l'analogia come miglior mezzo di conoscenza della realtà, e dunque anche di quella realtà storica che è il passato di Adelphi.

Creato questo quadro interpretativo, Calasso lo applica all'«essere editore»:

Ora, l'editore che sceglie una copertina – lo sappia o no – è l'ultimo, il più umile e oscuro discendente nella stirpe di coloro che praticano l'arte dell'ecfrasi, ma applicata questa volta a rovescio, quindi tentando di trovare l'equivalente o l'*analogon* di un testo in una singola immagine. Che lo sappiano o no, tutti gli editori che usano immagini praticano l'arte dell'ecfrasi a rovescio. Ma anche le copertine tipografiche ne sono un'applicazione, seppure più subdola e attenuata. E questo senza distinzioni di qualità: per un romanzo di *pulp fiction* quell'arte non è meno importante che per un libro dalle smisurate ambizioni letterarie¹⁵¹⁰.

Definito il significato di ecfrasi, il rovescio di quest'ultima diventa criterio interno al testo per stabilire chi sia un editore e per dare significato alle scelte visive adelphiane. Come è accaduto per la nascita della gabbia grafica, anche la scelta delle immagini è, infatti, avvolta da un'atmosfera di indefinitezza:

L'arte dell'ecfrasi a rovescio ha bisogno di tempo – di molto tempo – per svilupparsi, espandersi, respirare. La sua mira è un reticolato di immagini che non solo rispondano ciascuna a un singolo oggetto (il libro per il quale vengono usate), ma si rispondano fra loro, in modo non troppo dissimile da come i vari libri della collana possono risponderci fra loro. Così si sono creati strani fenomeni di affinità irresistibile, per cui certi pittori venivano calamitati da certi autore. Per esempio Simenon e Spilliaert. Belga come Simenon, geniale e tuttora misconosciuto, Spilliaert comincia ad apparire sulle copertine di Simenon nel 1991, con *L'uomo che guardava passare i treni* (nella collana gli Adelphi). E da allora vi è apparso dodici volte. Sempre lasciando l'impressione, in noi ma anche nei lettori, come abbiamo potuto constatare, che si trattasse dell'immagine giusta. Così ogni volta che si pubblica un Simenon nella Biblioteca, viene spontaneo cercare lo Spilliaert più adatto¹⁵¹¹.

L'appropriatezza di un'immagine a un testo è avvolta da un principio di inspiegabilità: l'affinità irresistibile tra un'immagine e un autore è il risultato di quella spontanea ovvietà. La retrospettiva dell'autore-editore qui dialoga con una ricezione sedimentata: le immagini richiamate da Calasso sono presenti nella memoria del lettore consapevole, che, una volta accettato il quadro interpretativo indicato dal testo, può dividerne anche la visione. Il rinvio extratestuale a un libro ben definito, che il lettore può ritrovare nella propria biblioteca mentale, testimonia l'importanza della ricezione nella sua duplice forma: la ricezione sedimentata nel pubblico e la ricezione che l'autore-editore si aspetta per la sua memoria editoriale. Questo doppio riferimento trova uno sviluppo subito dopo, nel momento in cui Calasso affronta un «dettaglio decisivo» nella sua disamina del rovescio dell'ecfrasi:

si tratta di un'arte gravata da una dura servitù. L'immagine che deve essere l'*analogon* del libro va scelta non in sé, ma anche e soprattutto in rapporto a un'entità indefinita e minacciosa che agirà da giudice: il pubblico. Non basta che l'immagine sia giusta. Dovrà anche essere percepita come giusta da molteplici occhi estranei, che generalmente nulla sanno ancora di ciò che troveranno nel libro¹⁵¹².

Le immagini subiscono il peso della loro finalità: essere non solo espressione di un marchio, ma anche un marchio che incontra uno sconosciuto interlocutore distante nel tempo e nello spazio. Rispetto alla necessità di vendere il libro attraverso la sua immagine di copertina, Calasso può infine

¹⁵¹⁰ Ivi, p. 21.

¹⁵¹¹ Ivi, p. 24.

¹⁵¹² Ivi, pp. 21-22.

costruire un sistema di rapporti gerarchici in cui far emergere nuovamente la forza inattuale di Adelphi e l'aspirazione della casa milanese al polo della produzione ristretta:

Negli Stati Uniti e in Inghilterra, ogni giorno squadre di sofisticati art directors si trovano in questa situazione: gli viene dato un *soggetto* (un libro, che non necessariamente leggeranno), provvisto di alcuni caratteri primari e secondari (la tiratura ipotizzata, il tipo di pubblico a cui si rivolge, gli argomenti che tratta e che più possono attrarre). Il loro compito è quello di escogitare l'immagine e il *packaging* più efficace in cui avvolgerlo. Il risultato sono i libri americani e inglesi di oggi. Talvolta brutti, talvolta brillanti, ma sempre collegati a questa trafila, che li rende troppo stretti parenti fra loro. È come se una stessa centrale, che dispone di alcuni settori altamente specializzati e di altri piuttosto rozzi, provvedesse a fornire tutte le copertine che si vedono sul banco di un libraio. Il sistema può piacere o meno. Ma è certo che, per quanto riguarda Adelphi, venne applicato sempre un sistema opposto¹⁵¹³.

La costruzione è ancora una volta per coppie contrapposte. L'universo della grande produzione prende ad emblema il mercato editoriale anglosassone. Le caratteristiche di quest'ultimo vengono delineate in modo accurato, se ne esaltano gli aspetti positivi e negativi, mettendo in risalto anche i paradossi del sistema. A questo polo produttivo si oppone Adelphi. Il metodo della casa milanese è tutto nel precedente quadro descritto dall'autore-editore: rappresentazione individualizzata di un processo produttivo. È un sistema che contrasta con quello della grande produzione ma che non viene delineato nel dettaglio, lasciato alle allusioni tutte interne al testo che la postura autorial-editoriale può suggerire. A differenza di quello della grande produzione, descritto con accuratezza anche negli aspetti pratici, quello adelphiano è tutto ideale e concettuale. Le scelte sono racchiuse nell'orizzonte di senso dell'ovvio che, pertanto, non merita ulteriori chiarimenti.

Nella restituzione di un'immagine della grafica Adelphi nella memoria di Calasso, è l'autore, più che l'editore, a emergere. Sono la pregressa poetica autorial, la sua posizione sul linguaggio visivo, la sua fede nella costruzione analogica i veri principi e pilastri della narrazione. Ne è conferma la volontà, fin da subito espressa, di seguire un percorso individuale, basato su una formula elaborata dallo stesso Calasso e non tra le stanze di casa Adelphi – «naturalmente non ci siamo mai detti nulla di simile»¹⁵¹⁴. La ricostruzione mnemonica della grafica adelphiana è, quindi, uno dei momenti in cui più esplicitamente si mostra l'identità narrativa dell'individuo-autore-editore.

4.i. L'autonomia di Adelphi: una presa di posizione necessaria

Per concludere la parte dedicata alla memoria editoriale di Calasso occorre soffermarsi su un ultimo aspetto che, tuttavia, ha percorso trasversalmente l'intero studio: il concetto di autonomia che l'autore-editore costruisce intorno alla sua casa editrice. Sono due i criteri a cui Calasso si rivolge cercando di instaurare una distanza o un dialogo: il criterio commerciale e il criterio politico.

Il rapporto con il primo appare necessariamente più difficile da risolvere. L'essenza ibrida dell'editore impedisce una cesura netta rispetto al criterio commerciale e richiede una strategia discorsiva più stratificata, senza demonizzare la componente della produzione culturale e, allo stesso tempo, sottolineando il particolare status di questo tipo di commercio.

La posizione di Calasso rispetto al secondo criterio è, invece, netta e decisa, esplicitamente dichiarata: una differenza di visione verso i due aspetti che accompagna l'affermazione di Adelphi e descrive perfettamente la parabola dell'editoria italiana negli ultimi decenni del Novecento.

Analizzeremo in primo luogo il rapporto con l'ambito commerciale e successivamente la narrazione dell'autonomia rispetto a quello politico.

¹⁵¹³ Ivi, pp. 22-23.

¹⁵¹⁴ Ivi, p. 20.

4.i.1. *Pubblichiamo solo «buoni libri»: l'autonomia dal criterio commerciale*

Calasso è consapevole dei meccanismi dell'analisi storico-sociologica che porta a definire la qualità delle case editrici, al punto da essere lui stesso a indicare la scissione nei due poli contrapposti del “molto commerciale” e del “molto letterario”:

sussistono notevoli differenze di qualità fra le case editrici, ma all'interno di un ventaglio che presenta a un estremo il *molto commerciale* (associato alla volgarità) e all'altro estremo il *molto letterario* (associato alla sonnolenza). Ciò che sta in mezzo è una serie di gamme dove si situano i vari marchi. Così Farrar, Straus and Giroux sarà più vicino all'estremo “letterario” e St. Martin's all'estremo “commerciale”, ma senza che questo implichi qualche considerazione ulteriore - e soprattutto senza che siano escluse invasioni di campo: l'editore letterario potrà occasionalmente essere tentato dal titolo commerciale, nella speranza di far fiorire i suoi conti, e l'editore commerciale potrà sempre essere tentato, poiché l'aspirazione al prestigio è una malerba che cresce ovunque, dal titolo letterario¹⁵¹⁵.

Qui Calasso sta ricalcando la struttura elaborata dalla sociologia della letteratura, ma, per farlo, ricorre a un decisivo tratto autoriale: l'ironia. Il riferimento più immediato sembra la teoria dei campi formulata da Bourdieu in cui si confrontano proprio le due categorie di letterario e commerciale. Una costruzione che, per quanto riguarda il campo editoriale, ammette ugualmente la possibilità degli sconfinamenti da un polo all'altro: le case editrici non rispettano un rigido confine tra letterarietà e successo commerciale e la varietà dei singoli cataloghi ne è la prova più evidente.

L'ironia indica subito la posizione critica dell'autore su una simile suddivisione per il suo carattere di absurdità: generalizzando la percezione dell'uno e dell'altro polo, quello commerciale connotato nel senso di volgarità, quello letterario descritto come associato direttamente alla noia, si evidenzia subito il tentativo dell'autore-editore di uscire da questa analisi, per collocarsi in un sistema del tutto differente.

Un tentativo che diviene esplicito poco dopo:

Ciò che è penoso in questa suddivisione – che poi corrisponde a un certo assetto mentale – è innanzitutto il fatto che è falsa. Nel ventaglio che ho appena descritto è chiaro che Simenon o una sua ipotetica reincarnazione attuale, per dare solo un esempio, dovrebbero essere inclusi nella zona altamente commerciale – e perciò non passabile di valutazione letteraria; ed è chiaro che molti appartenenti alla funesta categoria degli “scrittori per scrittori” dovrebbero essere automaticamente assegnati all'estremo letterario. Questo va a danno sia del divertimento sia della letteratura. Il vero editore – poiché tali strani esseri ancora esistono – non ragiona mai in termini di “letterario” o “commerciale”. Se mai, nei vecchi termini di “buono” e “cattivo”¹⁵¹⁶.

Il sistema di classificazione sociologica prende in considerazione in primo luogo il rapporto dell'editore con il pubblico. La definizione del polo commerciale deriva da un successo di vendite presso un ampio bacino di lettori che un autore cerca di soddisfare attraverso una maggiore leggibilità, uno scarso uso dello sperimentalismo e un rispetto più serrato delle consolidate norme stilistiche. Il polo letterario dovrebbe corrispondere, invece, a una nicchia di lettori esperti, con una più spiccata sensibilità verso i tentativi di scardinare meccanismi ben affermati di scrittura. Il primo gesto della posizione di Calasso è il rifiuto rispetto a un sistema che individua solo nel rapporto con il pubblico il principio generatore di qualità. La suddivisione in due poli è subito dichiarata come falsa. Caso emblematico che prova la falsità di quell'analisi è un discusso autore adelphiano: Georges Simenon.

L'autore belga viene inizialmente identificato come uno dei maestri del genere giallo, ma si distingue anche per un modo tutto suo di affrontare il poliziesco. Già negli anni Trenta i lettori mondadoriani, Lorenzo Montano ed Enrico Piveni, hanno sottolineato questo duplice aspetto.

¹⁵¹⁵ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., pp. 148-149.

¹⁵¹⁶ Ivi, pp. 149-150.

Entrambi i consulenti prevedono tra il 1932 e il 1933 la possibilità che qualche editore italiano acquisti l'intera serie dei romanzi che Simenon dedica alla figura di un certo commissario Maigret. Sia Montano che Piceni, però, insistono nei loro pareri sulla qualità letteraria dei romanzi, presi singolarmente. Se letti nell'insieme, tuttavia, questi ultimi, a giudizio dei due consulenti, possono stancare per un senso di ripetizione del procedimento narrativo: per i due lettori mondadoriani l'autore belga non si distacca mai da un preciso canovaccio. Inoltre Montano sottolinea la particolarità dei romanzi di Simenon che non vede bene all'interno della collana dei gialli mondadoriani, per la presenza costante dell'elemento erotico e per la loro brevità. Per far fronte al rischio di una monotonia o di una possibile sbagliata accoglienza del pubblico italiano verso le opere dello scrittore e ai problemi di collocazione, Montano suggerisce il varo di una serie a sé stante che diventerà "I libri neri. I romanzi polizieschi di G. Simenon". Piceni, invece, consiglia un'alternanza tra i volumi più riusciti e quelli giudicati più pesanti¹⁵¹⁷.

Il successo non tarda ad arrivare con pubblicazioni regolari e frequenti che attraversano più collane mondadoriane. L'autore belga sembra ben incasellato nell'orizzonte di un poliziesco *sui generis*: gli si riconosce una certa abilità nel rendere le situazioni drammatiche e nel costruire atmosfere plumbee. Il successo di vendite segue così una certa affermazione della sua letterarietà, sempre però circoscritta all'orizzonte del giallo e in particolare allo spazio di esistenza del commissario Maigret.

Una linea rispettata fino agli anni Sessanta quando incontra anche il sostegno di Elio Vittorini che dichiara nei suoi pareri di preferire il Simenon poliziesco agli altri romanzi dove emergono, invece, maggiormente le qualità letterarie dell'autore belga. Un atteggiamento che il consulente mondadoriano spiega quando esprime il suo giudizio negativo su *Le roman de l'homme* e *Une vie comme neuve*. Entrambi giudicati positivamente da un punto di vista stilistico, i due libri hanno, secondo Vittorini, grande sperimentatore e ricercatore di nuove forme espressive¹⁵¹⁸, un senso di stantio, legato a un vecchio naturalismo.

Anche a causa della visione vittoriniana sulla produzione di Simenon, i romanzi di quest'ultimo usciti per Mondadori faranno emergere sempre più una tendenza a concentrarsi sui volumi dedicati a Maigret, lasciando meno spazio ai libri dove non è presente la figura del commissario. Un atteggiamento mirato a una risposta più consona ai gusti del pubblico come dimostra la presentazione dei volumi. Quando decide di fondare una nuova collana tutta dedicata alle inchieste di Maigret, varata nel 1966, Alberto Mondadori comunicherà, infatti, a Gino Cervi, attore che interpreta il commissario in una serie televisiva della RAI, la scelta della casa editrice di mettere sulle copertine di quella collana un profilo che riproduce proprio il personaggio di Maigret interpretato da Cervi. Una scelta dettata dal fatto che «per il pubblico italiano il commissario Maigret non può avere altra immagine»¹⁵¹⁹ che quella dell'attore emiliano. Il Simenon mondadoriano, dunque, tende al polo commerciale, nel senso che manifesta un certo interesse per la risposta del pubblico.

Il Simenon adelphiano comincia, invece, la sua avventura a metà degli anni Ottanta, un momento di cruciale importanza per la casa editrice di via San Giovanni sul Muro. Il 1985, anno di uscita del primo volume dell'autore belga per i tipi di Adelphi, è anche un anno di svolta, come ormai sappiamo, in termini di crescita economica per quest'ultima. Il primo Simenon di Adelphi rientra quindi a pieno titolo nel processo di stratificazione del catalogo: l'allargamento del pubblico di riferimento permette ormai pubblicazioni che nutrono ambizioni diverse in termini di qualità letteraria e di successo di pubblico. È il Simenon dei non-Maigret, infatti, il primo a comparire nel catalogo adelphiano: quel

¹⁵¹⁷ Cfr. Pareri di lettura di Lorenzo Montano ed Enrico Piceni, schede di lettura n. 473 e n. 474, 5 febbraio 1932, 8 novembre 1933, Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, pareri di lettura su Georges Simenon, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

¹⁵¹⁸ Cfr. Parere di lettura di Elio Vittorini, scheda di lettura n. 1407, marzo 1952, Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero, pareri di lettura su Georges Simenon, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

¹⁵¹⁹ Lettera di Alberto Mondadori a Gino Cervi, 9 febbraio 1966, in A. Mondadori, *Lettere di una vita*, cit., p. 856.

Simenon che non è tra i preferiti di Vittorini e che ha trovato uno spazio ridotto nel catalogo mondadoriano, al punto da avere liberi i diritti nel 1985.

A quel filone espressivo dell'autore belga si affiancherà all'inizio degli anni '90 tutta la produzione inerente il commissario Maigret, sottratta proprio alla Mondadori. Un cambio d'abito dell'autore che appare nella collana "Gli Adelphi" causando reazioni contrastanti nel mondo editoriale italiano.

L'analisi decostruttiva e ironica fatta da Calasso del metodo sociologico come possibile studio dell'editoria e della letteratura si fonda, dunque, sull'esempio che maggiormente ne sostiene l'affidabilità: in virtù della varietà delle scelte stilistico-formali, della poliedrica tipologia di scrittura, delle differenti fasce di pubblico a cui si rivolge la sua produzione, Simenon è, ad un tempo, a seconda dei libri a cui si guarda, destinato a un pubblico più ampio, e quindi più vicino al polo commerciale, e adatto a un pubblico più ristretto, più attento alla sua ricerca stilistica e allo sperimentalismo, e quindi più spostato verso il polo letterario. Non sono considerazioni esclusivamente testuali, ma riflessioni che inevitabilmente coinvolgono il contesto in cui i libri compaiono. Simenon non nega la suddivisione in poli di riferimento in relazione al pubblico e alle scelte autoriali, ma nega la loro rigida struttura, in cui ogni autore è incasellato e immobile in uno dei due spazi senza possibilità di sfociare nell'altro.

Calasso estremizza il caso simenoniano arrivando a negare il sistema di forze in relazione alla risposta del pubblico, perché il suo vero intento è creare un sistema proprio, indipendente da principi analitici. E così, ricavando da un autore la prova dell'inesistenza di una gerarchia di forze interna al campo, appellandosi a una percezione del lettore, che riconosce lo sconfinamento in più poli nella figura di Simenon, riesce a riportare lo sguardo all'interno di un orizzonte sacrale stabilito solo dal testo e nel testo: ovvero l'idea che «il vero editore [...] non ragiona mai in termini di 'letterario' o 'commerciale'. Se mai, nei vecchi termini di 'buono' e 'cattivo'»¹⁵²⁰.

L'autore-editore compie così un passaggio mentale: la sua analisi non si rivolge più al criterio commerciale in quanto tale, ma al sistema che divide in due poli la produzione letteraria. È un percorso ancora più evidente con il cambio dei termini di riferimento: se "letterario" e "commerciale" sono definizioni che la sociologia della letteratura riconduce a un rapporto quantificabile con il pubblico, calcolabile in termini di vendite e di successo, descrivibile in un confronto oggettivo e numerico, "buono" e "cattivo" rimandano a un punto di vista, di per sé soggettivo e non quantificabile, che viene però qui presentato in senso assoluto.

"Buono" e "cattivo" sono categorie indefinite che all'interno del testo diventano prove inconfutabili e che solo chi le accetta come tali può comprendere cosa sia il "vero" editore. Ricorrendo a categorie valoriali soggettive, presentate in modo inconfutabile e assiomatico, Calasso riesce a liberarsi dai principi di un'analisi sociologica, che evidenzia la stratificazione del catalogo adelphiano, dove, a fronte di una ormai vasta produzione, si possono riconoscere aree destinate a un più largo pubblico e aree dedicate a un gruppo di lettori ristretto, e riesce a difendere così silenziosamente l'ibridazione congenita all'editore, dove commerciale e letterario si mischiano costantemente. L'autonomia non è, dunque, verso il criterio commerciale, ma verso un'impostazione analitica che collocherebbe una parte della produzione di Adelphi in quel polo.

L'idea che il criterio di analisi, fondato sui concetti di "buono" e "cattivo", sia tutto interno al testo è testimoniato dall'insistenza nelle memorie editoriali a individuare nella letteratura un mondo a sé stante:

Letteratura è qualcosa che può avere origine da qualsiasi punto ma alla fine costituisce un regno separato, a cui si accede da una soglia percepibile solo quando si è oltrepassata. E non sono molti i libri dove questo accade, fra i molto numerosi che appaiono. E non molti sono i lettori che sanno distinguerli come tali. Il libraio ideale dovrebbe essere uno di loro¹⁵²¹.

¹⁵²⁰ Ivi, p. 150. Corsivo mio.

¹⁵²¹ Id., *Come ordinare una biblioteca*, cit., p. 121.

Il principio è sempre quello dell'auto-legittimazione: la definizione di Calasso della letteratura è quella di uno spazio autonomo, autodefinito, che è percepibile solo da chi ne fa parte, solo da chi ne ha oltrepassato la soglia. Nessuna categoria esterna a quello stesso spazio potrà definirne il valore, così come per farne parte un libro o un autore deve essere legittimato da coloro che già partecipano al suo funzionamento: l'inclusione di un individuo, di un testo nella letteratura può essere concessa solo da chi è già stato accettato dagli altri membri in quello spazio sacro.

Rifiutata l'analisi sociologica, con il caso Simenon, difesa l'idea che la letteratura sia un mondo che stabilisce autonomamente il proprio funzionamento e dunque i propri criteri di valore, che, in altre parole si autoalimenta, Calasso applica lo stesso principio all'editoria nel tentativo di liberare Adelphi da possibili categorizzazioni divise tra commerciale e letterario. Ed ecco che ogni spiegazione è ormai dipendente solo dal punto di vista del suo autore-editore, fondata su formule soggettive presentate come oggettive:

perché un editore rifiuta un certo libro? Perché si rende conto che pubblicarlo sarebbe come introdurre un personaggio sbagliato in un romanzo, una figura che rischierebbe di squilibrare l'insieme o di snaturarlo. Un secondo punto riguarda il denaro e le copie: seguendo questa linea si sarà costretti a prendere in considerazione l'idea che la capacità di far leggere (o, per lo meno, comprare) certi libri è un elemento essenziale della qualità di una casa editrice. Il mercato – o la relazione con quello sconosciuto, oscuro essere che viene chiamato “il pubblico” – è la prima ordalia dell'editore, nell'accezione medievale del termine: una prova del fuoco che può anche mandare in fumo considerevoli quantità di banconote. Pertanto, si potrebbe definire l'editoria un genere letterario ibrido, multimediale. E ibrido senza dubbio lo è¹⁵²².

Rifiutare la suddivisione in due poli significa rifiutare un calcolo basato sulla relazione tra editore e pubblico. Una relazione che però ora Calasso rivendica per sé e per la sua casa editrice ma ancora una volta sulla base di un principio interno al racconto: non una spiegazione riscontrabile in un'oggettiva analisi del mercato, ma una percezione soggettiva, presentata come assoluta, di un'idiosincrasia tra un libro rifiutato e l'insieme di pubblicazioni di quell'editore. Un sistema tutto rivolto verso l'interno che anche il rapporto con il prezzo e il denaro conserva: l'ordalia del pubblico salva l'importanza delle vendite, senza legarle al concetto di polo “commerciale”. Il sistema interno che Calasso ha creato determina anche un'artefatta distinzione tra i concetti e le definizioni: si può rifiutare l'idea di “commerciale” senza rifiutare un rapporto intenso con le vendite, si può rifiutare una divisione del mercato in più poli, senza negare il rapporto con il pubblico, si può fare a meno di distinguere tra opere tendenti a un pubblico ampio e opere rivolte a un pubblico ristretto rivendicando, ciononostante, l'ibridazione della funzione editoriale.

La definizione dell'editore e dell'editoria è, così, tutta interna alla memoria dell'autore-editore, uno spazio che si può concepire solo oltrepassandone la soglia, ovvero solo venendo accettati da chi già ne è parte, e, come per la letteratura, riconoscendone a sua volta i principi interni: l'autonomia non è, dunque, in Calasso come in tutti gli autori-editori, verso il criterio commerciale, ma verso una classificazione esterna che usa il concetto di “commerciale” come categoria interpretativa.

4.i.2. «E la politica?»: l'autonomia dal criterio politico

Se il criterio commerciale è inglobato in quanto necessario, nell'immagine calassiana di Adelphi, quello politico, al contrario, è soggetto a un esplicito e costante processo di allontanamento e di rifiuto. Anche qui, come per la distinzione tra i poli del “molto commerciale” e “molto letterario”, la cornice in cui collocare gli eventi è descritta in modo chiaro dall'autore-editore:

¹⁵²² Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 88.

Per molti anni, dopo che Adelphi cominciò a pubblicare, ci è capitato di sentirci rivolgere una domanda: “Qual è la politica della casa editrice?”. Era una domanda colorata da un certo periodo, quello in cui la parola *politica* stingeva su tutto, anche sul caffè che si beveva in un bar. Nella sua goffaggine, era però una domanda giusta¹⁵²³.

Il contesto storico è di nuovo il punto di partenza. Il peso della parola “politica” è collegato ai primi anni delle pubblicazioni Adelphi a cui rinviare la memoria del lettore. Sono chiaramente gli anni Sessanta e Settanta quelli a cui l’autore-editore fa riferimento: gli anni delle contestazioni operaie e studentesche, gli anni del terrorismo di matrice politica, gli anni in cui è ampia la partecipazione della popolazione al dibattito politico e in cui sembra che anche l’editoria ricopra un ruolo di primo piano. La dominante culturale è, dunque, una visione politicizzata della realtà che Calasso rappresenta con un tocco irriverente, grazie alla consapevolezza del fallimento di quella visione che la retrospettiva gli permette.

Il significato del racconto si colloca all’interno di coordinate precise: la cornice è quella di un passato lontano i cui presupposti fondamentali, sostenuti dagli editori di quel periodo, hanno dimostrato la loro inadeguatezza alla realtà successiva; questa inadeguatezza è suggerita da un approccio ironico e anedddotico che rende l’atteggiamento di quegli anni caricaturale. La voce di Adelphi si caratterizzerà per il suo profondo contrasto rispetto a quella visione complessiva, ridicolizzata dall’autore-editore: la retrospettiva e la distanza temporale dimostrano il successo di un atteggiamento, quello adelphiano appunto, e l’inesorabile fallimento dell’altro, quello per cui la parola “politica” si applica a tutto.

Il presente in cui l’autore-editore scrive è di per sé la prova extratestuale della tesi sostenuta dal testo. Le attuali circostanze del mercato editoriale dimostrano come il criterio politico non sia un adeguato riferimento in termini letterari ed editoriali, mentre la positiva accoglienza, per quanto occulta, riservata al criterio commerciale rivaluta quest’ultimo nella visione di un autore-editore che si è sempre speso in favore della «deprecata industria culturale»¹⁵²⁴. Il taglio netto rispetto all’approccio politico all’editoria non può che avvenire, quindi, che attraverso precisi riferimenti storici:

“E la politica?” - si domanderà immancabilmente qualcuno. Come *si inquadra* Adelphi? Non si inquadra, semplicemente. Nulla di più tedioso e sfibrante delle dispute sull’egemonia culturale (o dittatura o regno illuminato) della Sinistra negli anni Cinquanta in Italia. È un argomento su cui non dovrebbe esserci più nulla da dimostrare¹⁵²⁵.

Il tedio della politica e delle «dispute sull’egemonia culturale [...] della Sinistra» si contrappone al «divertimento» che Calasso ha posto come principio fondamentale dell’editoria: è il divertimento il vero motore di quest’ultima che evita, per raggiungere il suo scopo di intrattenimento, la noia della politica e la suddivisione tra “commerciale” e “letterario”. Il binomio “noia-divertimento” come base per stabilire la qualità di un “vero” editore è già stato adottato da Calasso quando ha analizzato la vicenda del «Politecnico» di Vittorini. Anche in quell’occasione la «cultura degli anni Cinquanta» è stata definita «ottusa»¹⁵²⁶, mentre l’“industria culturale” è stata lodata per la sua capacità di far fluire «salutari acque caotiche»¹⁵²⁷. Nell’attenta analisi della rivista vittoriniana, l’autore-editore ha compiuto un ulteriore passaggio che diventa cruciale per seguire la trattazione successiva del criterio politico nella sua memoria editoriale. Calasso ha osservato, infatti, come non si possono trattare «scrittori immensi nei termini puerili della buona e della cattiva causa»¹⁵²⁸.

¹⁵²³ Ivi, p. 93.

¹⁵²⁴ Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 282.

¹⁵²⁵ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 52.

¹⁵²⁶ Id., *I quarantanove gradini*, cit., p. 281.

¹⁵²⁷ Ivi, p. 282.

¹⁵²⁸ Ivi, p. 284.

La retrospettiva guida qui il modo di trattare gli eventi: «è un argomento su cui non dovrebbe esserci più nulla da dimostrare». Si applicano, anacronisticamente, categorie del presente per rendere evidenti giudizi sul passato. È Calasso-autore, infatti, a dominare la scena: l'influenza della visione anti-ideologica di Bazlen, il distacco dall'impostazione della Nuova Italia diretta dal nonno, l'idiosincrasia per i consulenti einaudiani, la costruzione di un proprio impianto ideale attraverso cui interpretare la scrittura con i riferimenti a Baudelaire e alla letteratura pura, con i richiami costanti a Kraus e a un'indipendenza del linguaggio, con il sostegno di una visione analogica che evita sovrastrutture ideologiche. La posizione dell'autore si impone su quella dell'editore e le dà senso: il rifiuto della politica è una postura così radicata nel Calasso-autore da essere un passaggio obbligato per ogni sua espressione scritta, soprattutto nelle vesti di autore-editore.

Quest'ultimo, poi, una volta creato il riferimento ironico del passato, controprova del successo delle sue scelte, si affida alla costruzione aneddotica, allontanandosi dal processo storico e stabilendo nuovamente un unico spazio interpretativo.

Calasso si affida, in particolare, a tre casi rappresentativi: la lettura di un numero di «Nuovi Argomenti» del 1957; una recensione delle Brigate Rosse al volume *Una sola moltitudine* di Fernando Pessoa, appena pubblicato da Adelphi e tradotto da Antonio Tabucchi apparsa sulla rivista «CONTROinformazione»; l'interesse da parte di «Lotta Continua» per Joseph Roth.

Si può riconoscere un'evidente discrepanza tra i tre fatti: il primo risale a un periodo antecedente alla fondazione di Adelphi, mentre gli altri due sono dedicati alla casa editrice a diversi anni di distanza dalla sua nascita.

Il riferimento a «Nuovi Argomenti» è, quindi, di contesto: serve a creare un quadro degli anni Cinquanta in Italia e, per fare questo, Calasso ha bisogno di un caso ben noto. Tra quelli più conosciuti e rappresentativi della temperie del periodo vi è la reazione della politica italiana alla gestione sovietica della rivolta ungherese del 1956. Una reazione ricostruita dall'autore-editore attraverso il ricorso a materiale d'archivio commentato. Ritroviamo quindi la ricerca di affidabilità dei fatti e allo stesso tempo l'intervento della metanarrazione che guida la lettura. Nell'intervento metanarrativo, inoltre, è l'ironia di Calasso, che ridicolizza l'azione politica, a dominare la scena.

Il numero della rivista è descritto con attenzione:

Su una bancarella mi è tornato in mano, sollevando ricordi adolescenziali, un numero di «Nuovi Argomenti» del marzo-aprile 1957, che porta il titolo: “8 domande sullo Stato guida” [...] E quel numero doveva essere inteso come audace iniziativa critica di qualche intellettuale, a sei mesi dalla rivolta in Ungheria.

Un ingenuo lettore di oggi potrebbe pensare che, nell'occasione, ci si chiedesse: che cosa era accaduto a Budapest? Di questo, nelle otto domande, non c'è traccia. Mentre la prima così suonava: «In qual modo ritenete che l'URSS concili la sua funzione di Stato guida del comunismo internazionale con la necessità della sua politica di potenza?». Domanda dove l'elemento più interessante è il purismo squisitamente togliattiano della doppia *i* in *concilii*. Dalle risposte si sarebbe potuto desumere che uno scrittore di fama internazionale (Moravia), un filosofo (Banfi), un antropologo (de Martino, solitario praticante del suo mestiere allora in Italia), un poeta (Fortini) avevano tutti a cuore, prima di qualsiasi altra cosa, la salute dello “Stato guida”¹⁵²⁹.

Il punto di vista del narratore ridicolizza l'operazione della rivista: l'uso di materiale documentario capovolge, in un effetto straniante, il carattere veritiero tipico del documento e diventa, invece, la prova dell'assurdità dei fatti narrati. Il peso della politica in quegli anni è delineato come un «ottundimento» generale che impedisce un'analisi sensata anche degli aspetti più evidenti. L'abilità della politica di quegli anni di oscurare la capacità di giudizio è tutta racchiusa nell'assenza di informazioni reali su «che cosa era accaduto a Budapest». Di questo aspetto non c'è traccia nelle domande di chi ha partecipato al numero, che sono presentate, tra l'altro, prive di qualsiasi interesse,

¹⁵²⁹ Id., *L'impronta dell'editore*, cit., p. 53.

come dimostra la concentrazione dello sguardo autoriale su un dettaglio linguistico – «il purismo squisitamente togliattiano della doppia *i* in *concilii*» – che si allarga al punto da diventare il vero protagonista dell'analisi.

L'occhio di Calasso si sposta poi su un articolo rappresentativo: quello in cui «Lucio Lombardo Radice [...] parla, a proposito dei fatti di Ungheria, di “carneficine di militanti comunisti, largamente documentate (ed esaltate!) dalla stampa borghese”»¹⁵³⁰. L'assurdità di una strenua difesa dell'intervento armato dell'URSS a Budapest mira a restituire al lettore la temperie del tempo, sottolineando il peso della politica nel dibattito intellettuale e la sua capacità di influenzare il modo di pensare dei maggiori rappresentanti dell'*élite* culturale italiana di quegli anni:

Era forse Lombardo Radice un crudo e rozzo agente sovietico? Al contrario, era un perfetto rappresentante di quella *élite* intellettuale italiana, terribilmente *per bene* – lo dico senza ironia –, che andava dalla cerchia di Benedetto Croce a quella di Calamandrei e del Partito d'Azione. Non pochi, tra i figli di quelle famiglie, erano confluiti nel PCI. [...] Lombardo Radice era uno di loro. Figlio di un illustre pedagogista, matematico, sposato con la figlia di Arturo Carlo Jemolo [...], lo ricordo amabile e cordiale. Ma non sono sicuro di come si sarebbe comportato se i fedeli dello “Stato guida” fossero giunti al potere in quegli anni. Si sa che i bambini possono anche essere feroci¹⁵³¹.

Assurda fedeltà alla politica, fiducia nelle costruzioni ideologiche, una visione della realtà e della letteratura attraverso l'esclusivo prisma dell'ideologia: sono queste le fondamenta su cui si poggia il quadro di Calasso sugli anni che precedono la nascita di Adelphi. Ancora una volta l'operazione rivela l'insistenza autoriale su alcuni tratti caratterizzanti di quel periodo. Le posizioni rispetto alla rivolta in Ungheria sono, infatti, molte, diverse e variegata.

La varietà dei punti di vista, però, non trova spazio nel racconto di Calasso, sono i caratteri esemplari di un periodo a riemergere nella narrazione. La finalità non è una resa storica degli eventi, ma una resa ideale delle scelte di Adelphi. La varietà confonderebbe l'immagine del passato impedendo di riconoscere con nettezza l'operazione distintiva adelphiana. Laddove, invece, il singolo tratto determina la visione complessiva è più facile il dialogo tra la memoria individuale di ogni singolo lettore e quella collettiva della storia politica e culturale italiana degli anni Cinquanta. L'autore-editore crea i riferimenti per far emergere con maggiore evidenza il proprio *ethos*. La forza della posizione anti-ideologica e anti-politica di Adelphi e il successo che ne è scaturito saranno realmente visibili solo se nel racconto è ugualmente chiara una rappresentazione univoca e monolitica del periodo che precede la nascita della casa milanese. La dimensione distintiva di Adelphi rispetto al mondo editoriale e culturale preesistente assume una forza maggiore a distanza di anni attraverso una ricostruzione affidabile – grazie al ricorso a materiale documentario –, precisa – grazie ai riferimenti bibliografici – interpretata – grazie alla meta-narrazione che guida la lettura.

Quando l'autore-editore riporta quindi la recensione delle Brigate Rosse, il lettore è già collocato in un chiaro quadro interpretativo. Il suo principale riferimento sarà il contrasto tra un'ottundente e assurda egemonia culturale e l'operazione adelphiana, a cui si affianca la consapevolezza presente a chi legge del fallimento della prima, proprio per la sua absurdità, e del successo della seconda, confermato dallo stato di salute della casa milanese nel momento in cui Calasso scrive.

Anche qui la narrazione si apre all'insegna di una cornice in cui collocare gli eventi. La rivista delle BR «Controinformazione» ha bisogno di precise coordinate: «rivista che era in libera vendita in tutte le edicole, accanto all'«Espresso» e a «Panorama». Pubblico più ristretto, ma fedele. Sono particolari utili da ricordare»¹⁵³². Ancora una nota di assurdo per chi legge: la libera circolazione della rivista del gruppo terrorista restituisce il sapore del tempo. Calasso riporta poi l'articolo di riferimento, come sempre commentato:

¹⁵³⁰ Ivi, p. 54.

¹⁵³¹ Ivi, pp. 54-55.

¹⁵³² Ivi, p. 56.

nel numero di giugno 1979 «Controinformazione» offriva [...] un lungo articolo dal titolo impegnativo: *Le avanguardie della dissoluzione*. Interessanti anche il sopra- e il sotto-titolo: *Controrivoluzione culturale e guerra psicologica e Aggregazione comunitaria, valori della carestia, consenso sociale nella lunga marcia dello spettacolo quotidiano*. Parole con profumo d'epoca¹⁵³³.

Come per «Nuovi Argomenti», è il panorama di un'epoca che bisogna prima di tutto ricostruire. Individuato nel linguaggio e soprattutto nel lessico da Terza Internazionale il riferimento storico, l'autore-editore passa a citare un lungo estratto dell'articolo su cui innesta la sua metanarrazione:

“‘Riflusso’, ritorno al passato, rifugio nel sacro, risveglio religioso, fuga nei campi, botteghe alternative, ideologie naturaliste, ecologismo di maniera, ciclo psicologico ‘illusione-delusione-frustrazione’, irrazionalismo, esaltazione orientalista, costume neo-clawnista, linguaggio del corpo, scoperta del privato: non sono solo mode, parzialità espressive, né tanto meno ‘deviazioni’ da risolversi con una ‘sana’ ripratrica della ortodossia militante. Al contrario queste sono ‘deviazioni’ la risultante concreta, ‘trasversale’, endemica di un ampio progetto teorizzato, promosso ed eseguito dalle centrali reazionarie». Non si potrebbe essere più chiari, all'interno di un certo lessico [...]. Il lettore si sentiva subito pungolato e voleva scoprire quali erano le “centrali reazionarie”¹⁵³⁴.

Il lessico delle BR è chiaro nel contesto da cui è generato. Il lungo estratto risponde, da un lato, a un'esigenza di affidabilità, dall'altro, al bisogno di rappresentazione, in quanto documento del tempo.

Di quel lessico Calasso si appropria, assimilandone i principi e traendone una sua personale interpretazione. Dopo aver riportato un ulteriore lungo estratto della recensione brigatista, l'autore-editore estrapola un concetto, «la *connessione*», che diventa il solo elemento di interesse per la narrazione. Mentre l'ironia si distende sulle espressioni dell'anonimo recensore, sovvertendone il senso, il legame sotterraneo individuato dall'articolo è un utile strumento per la memoria, nel suo intento di restituire un'immagine precisa della casa editrice. La connessione indica il legame «fra i titoli adelphiani – ed esemplarmente fra quelli della Biblioteca»¹⁵³⁵. La casa milanese si dimostra capace così di sovvertire l'ordine gerarchico: «gli eversori si scoprivano vittime di eversione [...] I terroristi si sentivano terrorizzati»¹⁵³⁶. Nell'opprimente e tediosa temperie politica, Adelphi è in grado di sconvolgere e allarmare anche uno dei gruppi maggiormente rappresentativi di quel mondo a forte impronta ideologica. La riduzione a un solo tratto caratteristico permette l'esaltazione di una postura a-politica e anti-ideologica. Una simile immagine adelphiana è già presente nel pubblico italiano alla fine degli anni '70 quando ormai la saggistica manifesta la piena crisi, e l'impostazione di Adelphi, tendente alla narrativa e priva di una classificazione per generi, può trovare nella varietà del mercato una più reattiva risposta. Nel momento in cui lo sguardo dell'autore-editore si sposta sul commento del recensore a *Una sola moltitudine* di Pessoa, pubblicato nel 1979 da Adelphi con la traduzione di Tabucchi, si avverte tutto il senso del passaggio storico.

Pessoa è preso ad esempio dalla rivista delle BR: «sarà conveniente esemplificare le considerazioni su progetti e fini dell'Adelphi accennando all'ultimo colpo di questa banda editoriale: la pubblicazione delle opere di Fernando Pessoa, il grande scrittore portoghese, per la prima volta tradotto in Italia»¹⁵³⁷. L'autore portoghese è identificato come il nemico perché in lui «si declina la lotta, si seppellisce l'energia vitale eversiva»¹⁵³⁸. Nella produzione di Adelphi l'anonimo recensore

¹⁵³³ Ibidem.

¹⁵³⁴ Ivi, pp. 56-57.

¹⁵³⁵ Ivi, p. 58.

¹⁵³⁶ Ibidem.

¹⁵³⁷ Ibidem.

¹⁵³⁸ Ivi, p. 59.

del gruppo terrorista ritrova «suicidio, morte, e atomizzazione dell'individuo in un quadro di scomposizione e di ricomposizione extrastorico che si nutre della cultura mitteleuropea, trae forza dai poteri magici dello sciamanesimo millenario, si misura sui parametri della dimensione fantastica»¹⁵³⁹. Un lessico che esprime lo sforzo di applicare l'interpretazione politica alle espressioni creative e letterarie. A questa posizione discorsiva si oppone in modo netto la postura autorial-editoriale che si appropria di quel lessico per assoggettarlo alla sua causa:

a partire dal 1987 Pessoa, con occhiali e cappello, si sarebbe incontrato sugli *escudos* portoghesi, unico scrittore del Novecento che ce l'abbia fatta a diventare carta moneta. E il suo nome sta oggi attraversando quel delicato e increscioso processo alla fine del quale [...] sarà diventato una nozione usata soprattutto da coloro che non hanno mai letto i suoi libri. Ma a quei tempi era un nome generalmente ignorato. [...] Soltanto l'anonimo di "Controinformazione" aveva colto la sua importanza. E ne aveva tratto le conseguenze per la sua parte. [...] Nel maestro degli eteronimi si compiva il malefico disegno della "controrivoluzione sovrastrutturale"¹⁵⁴⁰.

Il punto di vista si libera delle considerazioni politiche per servirsi invece della forza provante del successo di pubblico. L'intuizione dell'editore che scopre un «nome generalmente ignorato» si realizza nella capacità dell'autore di essere l'unico scrittore del Novecento ad essere stato capace di diventare carta moneta. Alla critica politica si oppone l'ovvietà del successo: il riconoscimento di Pessoa va ben al di là della condanna brigatista, il suo valore supera quelle "ottundenti" e contingenti considerazioni, fossilizzatesi su una visione politica del mondo, e trova nella capacità di un autore di diventare un classico la sua massima prova.

Pessoa, come l'intero catalogo Adelphi, non può essere giudicato secondo i parametri politico-ideologici che contraddistinguono una parte della produzione editoriale italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta, ma può e deve essere giudicato, secondo l'autore-editore, alla luce di un successo, quantificabile in termini di diffusione presso il pubblico e di metamorfosi in classico, che rende quegli autori e quei libri un passaggio obbligato per ogni lettore di oggi.

Lo stesso spostamento di punto di vista investe il caso di Joseph Roth pubblicato sul giornale di Lotta Continua. Qui la narrazione di Calasso si fa lacunosa, proseguendo per allusioni, con passaggi immediati e netti che vengono presentati come consequenziali:

E con stupore constatammo come, in un momento in cui la parola stessa *letteratura* era famigerata, il romanzo veniva clandestinamente adottato dai ragazzi dell'estrema sinistra. Ricordo alcuni di Lotta Continua: dicevano che solo in quella storia si erano ritrovati – o almeno avrebbero voluto ritrovarsi, in quell'incrocio di turbini. Mi auguro che abbiano seguito Roth anche oltre¹⁵⁴¹.

In realtà, intorno all'interesse di Lotta Continua per Joseph Roth si è aperto nel '79 un confronto tra Erich Linder e lo stesso Calasso: il primo non vede di buon occhio la pubblicazione sul giornale del gruppo extraparlamentare di alcuni estratti delle opere di Roth, di cui cura i diritti; il secondo, invece, ha incentivato l'operazione, sostenendone la causa anche con l'agente letterario¹⁵⁴².

In particolare, quest'ultimo non sembra fidarsi di Lotta Continua, non per ragioni ideologiche ma perché ha violato la promessa iniziale di pubblicare solo un estratto di Roth, facendone uscire invece due consecutivi. Linder attribuisce a Calasso la responsabilità dell'intera operazione e chiede

¹⁵³⁹ *Le avanguardie della dissoluzione*, in «CONTROinformazione», 15 giugno 1979, p. 92.

¹⁵⁴⁰ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 59.

¹⁵⁴¹ *Ivi*, p. 31.

¹⁵⁴² Cfr. corrispondenza tra Erich Linder, Luciano Foà e Roberto Calasso tra il 10 settembre e il 31 dicembre 1979, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder, *Corrispondenza*, Adelphi, 1979, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

all'allora direttore editoriale di Adelphi di risolvere la questione relativa ai diritti intorno all'opera dello scrittore austriaco.

La clandestinità a cui il testo fa riferimento rientra in un processo di allargamento di pubblico che Calasso stesso tra gli anni '70 e '80 sta, dunque, favorendo. Il caso Roth-Lotta Continua e il legame tra Roth e la fortuna della "Biblioteca Adelphi" possono essere individuate come le cartine di tornasole capaci di esprimere nella memoria dell'editore fiorentino una soglia nella storia dell'editoria italiana: il passaggio, cioè, da un mercato mosso in modo decisivo da considerazioni politiche che si riflettono sulle opere pubblicate a un mercato inserito ormai pienamente nei meccanismi più ampi dell'intrattenimento culturale.

Il significato dell'interesse di un pubblico vasto viene spiegato successivamente dall'autore-editore:

La fortuna della Biblioteca cominciò a cristallizzare quando un certo numero di lettori scopri, libro dopo libro, che quella costellazione si stava disegnando, senza preclusioni di generi all'interno della stessa collana. Il fenomeno si può seguire dalle reazioni a Joseph Roth. [...] Così, dopo altri due anni, nel 1978, per un libro che non è fra i maggiori di Roth, *Il profeta muto*, dovemmo partire con una tiratura di tremila copie, perché tante i librai ne chiedevano. E tante si vendettero subito. [...] Il successo, la vera moda di Joseph Roth in Italia erano dovuti non solo al riconoscimento della sua trascendente malia di narratore, ma al fatto che intorno a lui – e nella stessa Biblioteca – continuavano a disporsi gli altri astri della costellazione viennese¹⁵⁴³.

Lo sguardo si concentra sulla "fortuna" della collana, quantificabile in quell'aumento di lettori che, come i brigatisti, vedono una connessione nel catalogo adelphiano: una connessione, però, artefatta, costruita dallo stesso editore, attraverso l'incasellamento della grafica, i richiami costanti negli apparati paratestuali, l'insistenza di molti dei collaboratori di Adelphi, Calasso su tutti, ad assumere una postura pubblica ben precisa, ad avere una posizione di critica contro l'universo accademico-ideologico che anima invece le strutture di altre case editrici ormai avviate verso crisi di difficile soluzione.

Il riconoscimento raggiunto da Adelphi è la dimostrazione di una nuova fase dell'editoria italiana, da universo culturale a forte impronta militante a settore della vasta industria culturale, in cui il successo in termini di vendita è un fattore determinante la qualità degli autori e degli editori anche di quelli più tendenti alla ricerca letteraria.

Così Calasso, ricordando il caso di Lotta Continua, sposta l'attenzione sul vero fattore di interesse dell'ormai mutato mercato e sul vero elemento comprovante l'"intuizione" di Adelphi: «il successo, la vera moda di Joseph Roth». A questo elemento, che prevale su quello politico, si affianca la costruzione di un marchio che nell'immaginario dei lettori è garanzia di qualità: l'allusione a una costellazione, creata all'interno della "Biblioteca", conferma che Roth e la "Mitteleuropa adelphiana" sono una creazione dell'editore e un riferimento interpretativo per il pubblico.

La posizione autoriale di refrattarietà verso il criterio politico, difesa a lungo anche nelle sue apparizioni pubbliche, si riflette così nella narrazione: non si tratta di recuperare elementi saggistici, ma di costruire un'aneddotica di tipo simbolico. Gli eventi, sostenuti dal ricorso al materiale documentario e dal commento metanarrativo, sono la prova di una teoria sviluppata all'interno del testo: non si possono analizzare autori e opere secondo principi di tipo ideologico. La scelta dell'autore-editore di appropriarsi del linguaggio partitico all'indomani della rivolta ungherese e del lessico brigatista, sovvertendoli, vuole dimostrare l'assurdità di un'applicazione della politica come metodo di analisi della letteratura. Allo stesso tempo, il prevalere delle considerazioni legate al successo di pubblico di Roth su quelle legate alla tipologia di lettori negli anni Settanta indicano una vera soglia storica.

¹⁵⁴³ Ivi, pp. 30-31.

Il testo sostiene così l'autonomia dalla politica come criterio obbligato di ogni "vero" editore, e sostiene, altresì, per quanto sottilmente con la negazione del termine "commerciale", il legame con le vendite come un altrettanto necessario principio per stabilire la qualità di un'opera, in un universo ormai profondamente mutato.

4.1. Una teoria di come l'editoria potrebbe essere

Sembra giusto chiedersi, a questo punto, quale sia la specificità del caso Calasso e della sua memoria editoriale e occorre domandarsi perché sia giusto studiarla, attraverso un così vasto spettro di considerazioni.

La risposta alla prima domanda risiede nel fatto che in Calasso è particolarmente evidente la convivenza di una duplice coscienza autorial-editoriale.

La sua consacrazione in quanto autore ha attraversato fasi progressive che sono andate dalla pubblicazione del primo romanzo, fino al successo internazionale delle sue opere, attraverso i vari premi letterari e la duratura presenza nelle classifiche dei best-seller. Calasso è anche un editore consacrato: il suo impegno in casa Adelphi, inizialmente marginale, poi sempre più centrale, testimoniato dal fatto di essere diventato riferimento principale della casa milanese per le agenzie letterarie, per gli editori italiani e stranieri, per gli autori, conferma un riconoscimento indiscutibile nelle vesti di editore. Inoltre, l'essere diventato un modello per altri editori, l'essere al centro del dibattito che coinvolge il presente e il futuro della professione, il venir identificato come emblema di un modo unico di fare editoria, lo rendono di fatto un editore legittimato.

Queste due anime ritornano in modo inequivocabile nelle sue memorie.

Calasso, infatti, applica le categorie estetiche e le strategie stilistiche, riscontrabili nella sua vasta produzione, anche ai suoi testi che abbiamo collocato nell'orizzonte della memorialistica editoriale. La costruzione polifasica, che ha ricercato nelle sue opere saggistiche, ritorna nei quattro libri oggetto della nostra analisi: una scrittura che coinvolge diversi anni, che raccoglie interventi precedentemente pubblicati intrecciandoli a scritti inediti e dando così un nuovo significato ai testi nella loro interezza.

Il sistema analogico, allusivo e ricco di riferimenti extratestuali è centrale nella sua idea compositiva. La commistione di generi letterari, l'utilizzo di materiale documentario, un uso personalizzato delle fonti bibliografiche, che anche nelle opere saggistiche hanno guidato la scrittura, sono qui scelte stilistiche che contribuiscono agli snodi narrativi. La frammentazione testuale delle memorie editoriali che si condensano intorno a nuclei di significato, rifiutando la linearità storica e l'accuratezza dei particolari, riflette la stessa impostazione dei saggi del resto della sua opera. L'uso anamorfico dei personaggi, assoggettati al piano complessivo del testo, già presente in diversi suoi scritti, ritorna nelle memorie editoriali come un canale utile alla comprensione di alcuni importanti incontri del passato. Il ricorso a una memoria demiurgica che stabilisce i criteri interpretativi, le cornici all'interno delle quali si può comprendere il testo, le riprese autocitazionali e intertestuali, gli spazi di condivisione del significato tra autore e lettore sono il risultato di una profonda consapevolezza dei modi e delle forme del genere autobiografico. Tutto questo giustifica la sua analisi in quanto autore.

D'altro canto, il richiamo a una storia editoriale vissuta in prima persona, come quella di Adelphi, valorizza il punto di vista. I riferimenti a figure cruciali dell'editoria italiana ed europea conosciute in modo diretto stabilisce dei richiami tra la memoria individuale di chi parla e quella collettiva di chi legge. L'uso di materiale d'archivio edito o inedito, il ricorso a documenti che interessano la propria casa editrice forniscono spunti per un approfondimento e una lettura ulteriore degli aspetti meno conosciuti di quella storia editoriale. La scelta di stabilire i criteri attraverso cui guardare al mestiere dell'editore invita il pubblico, di esperti e non, a riflettere sulle prerogative di questo ibrido mediatore culturale e sul suo raggio d'azione. La volontà di indicare i riferimenti precedenti alla nascita di Adelphi e lo sviluppo di quest'ultima mostra la personalizzazione di una storia collettiva. La partecipazione a un momento di passaggio dell'editoria italiana e la scelta di segnalare criteri di valore, come la politica o il successo di vendite, nonché il loro cambiamento nel corso del tempo sono

la prova di una consapevolezza di come il mercato editoriale si sia evoluto e abbia assunto le sue fattezze odierne. Tutto questo giustifica la sua analisi in quanto editore.

Possiamo affermare, dunque, che Calasso rappresenta un caso eccezionale da cui necessariamente partire per lo studio della “memorialistica editoriale”, perché identifica in modo emblematico una “nevrotica” interiorizzazione del binomio storia-memoria e la “schizofrenica” ricostruzione di un’identità autorial-editoriale.

5. Il racconto dell'editoria francese di Maurice Nadeau

Alla stregua di Roberto Calasso, Maurice Nadeau rappresenta in Francia un caso emblematico ed eccezionale di autore-editore.

Al momento di fondare, nel 1976, la casa editrice che porta il suo nome, l'intellettuale parigino è senz'altro un autore e un editore affermato, nonché un critico letterario di lungo corso. Quando nel 1990 si troverà, quindi, a scrivere le sue «*mémoires littéraires*»¹⁵⁴⁴, queste ultime rappresenteranno una perfetta sintesi del progetto culturale che l'editore-autore ha definito progressivamente nel corso della sua traiettoria e attraverso la sua triplice funzione critica-autorial-editoriale.

Il rilievo della presa di posizione di Nadeau, infatti, è sottolineato dallo stato del campo letterario francese. I tratti fondativi del suo progetto si manifestano già a cavallo tra gli anni Venti e Trenta quando il critico parigino entra in contatto con i surrealisti. Una scelta che procede di pari passo con la sua decisione di dedicarsi attivamente alla militanza politica.

In quel periodo il campo letterario attraversa un momento di passaggio in cui si viene rafforzando il ruolo dell'editoria, delle riviste e della divulgazione giornalistica. Un legame sempre più stretto si instaura tra «*le développement du marché et l'autonomie*», presunta e rivendicata, della letteratura:

La croissance du public et l'industrialisation du livre renferment aussi bien des dangers pour la liberté de la littérature que la possibilité de défendre et d'accroître son autonomie par rapport à la demande du marché. En outre, bien que les tenants de la littérature «pure» tendent à présenter ces deux faces de la production, valeur esthétique et valeur marchande, comme opposées, voire séparées par une différence de nature, en fait elles ne sont jamais tout à fait indépendantes¹⁵⁴⁵.

Nel quadro di espansione e riorganizzazione del mercato di quegli anni, alcune figure di editori come Grasset tentano di rispondere all'ambiguità delle nuove tendenze attraverso uno sforzo notevole in termini di investimenti: a essere coinvolte ora sono tutte le possibili forme di promozione culturale, senza distinzione tra la divulgazione più ristretta degli ambienti specializzati e la ricerca di un pubblico nuovo e più ampio¹⁵⁴⁶. Si delineano due modelli distinti eppure destinati presto a un intenso dialogo: il primo, caratteristico delle case editrici dalle maggiori risorse e di ampie dimensioni, è fondato su iniziative volte a raggiungere il largo pubblico di non specializzati più che quello ristretto e consacrante dei cenacoli letterari, grazie a investimenti sull'informazione libraria di impronta giornalistica e sulle iniziative promozionali, come i premi letterari; il secondo, invece, rivendica il rifiuto del commercio, con una critica alla mercificazione dell'oggetto letterario realizzata tramite un'iniziale refrattarietà verso le case editrici dalle maggiori risorse, o dalla volontà di fondare riviste con una circolazione molto ridotta, quasi confidenziale, da contrapporre ai giornali dalle grandi tirature: un atteggiamento che pone al centro il valore simbolico come terreno di confronto e contribuisce così all'autonomizzazione del campo letterario ed editoriale in un sistema contraddistinto dal disinteresse commerciale ed economico.

¹⁵⁴⁴ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues. Mémoires littéraires*, Albin Michel, Paris, 1990. Pur avendo come riferimento la prima edizione, si citerà nel corso del lavoro dalla seconda edizione del 2013.

¹⁵⁴⁵ A. Boschetti, *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales*, R. Chartier – H.-J. Martin (ed.), *Histoire de l'édition française*, vol. IV, *Le livre concurrencé 1900-1950*, Promodis, Paris, 1986, p. 491.

¹⁵⁴⁶ Cfr. Ibidem.

A segnalare il rapporto contraddittorio tra questi due modelli è proprio l'esperienza editoriale dei surrealisti, che si muovono tra una molteplicità di case editrici, prima particolarmente piccole, poi, a seconda dei casi, sempre più grandi. Al complesso legame con le case editrici si affianca il travagliato percorso, in una costante alternanza tra nascita e scomparsa di nuove iniziative, delle riviste che dichiarano di volta in volta di fare le veci del movimento surrealista.

La piena e paradossale integrazione e contaminazione tra i due modelli è ben evidente nel ruolo crescente della stampa, mediatore imprescindibile e necessario in quel quadro contraddistinto da un esponenziale ampliamento della produzione letteraria, quando le scelte dei lettori sono ormai costrette a districarsi nel sovraffollamento di volumi, titoli e autori:

ce rôle de la presse devient de plus en plus essentiel à mesure que s'accroît le nombre des titres et celui des lecteurs. Et ce phénomène prend avant la fin de la Première Guerre mondiale des dimensions sans précédent. Les journaux publiant un courrier littéraire régulier, rares avant 1900, se font si nombreux vers le 1910 qu'une association des courriéristes littéraires est fondée, qui représente en 1922 une quarantaine de journaux et périodiques¹⁵⁴⁷.

La diffusione capillare a fasce di pubblico più variegata in concomitanza con l'ampliamento della produzione libraria vede la stampa culturale candidarsi a canale proficuo di consacrazione per gli autori, nonché a mezzo di legittimazione alternativo ai meccanismi tutti interni al campo letterario, come quello dei *salons*. Certo è che si tratta di un fenomeno già denunciato da Balzac nelle sue *Illusions perdues* e i cui albori risalgono a più di un secolo prima: è, infatti, nello sviluppo, tra il 1750 e il 1830, di un nuovo potere spirituale de *l'homme de lettre* e del riconoscimento di un'eminente funzione sociale della letteratura che Bénichou ravvisa le fondamenta di una forma differente di lotta per la consacrazione degli scrittori¹⁵⁴⁸. Ma l'espansione produttiva e l'evoluzione tecnologica del secondo Ottocento avevano favorito l'intensificarsi di quelle dinamiche che raggiungeranno, infine, all'inizio del Novecento proporzioni molto più ampie di quelle del secolo precedente e, di conseguenza, una maggiore radicalizzazione nelle iniziative degli intellettuali¹⁵⁴⁹.

Ancor più rilevante in questo senso è il principio su cui la stampa ormai si fondava nei primi decenni del XX secolo: il tentativo e la capacità di influenzare il pubblico, di indirizzarlo verso i propri gusti, i propri interessi e le proprie posizioni. In un simile orizzonte di cambiamento delle condizioni strutturali del campo letterario ed editoriale, i surrealisti aspirano a diventare la vera avanguardia di riferimento tra le due guerre:

Ce n'est pas un hasard si les surréalistes sont les seuls auteurs de l'entre-deux-guerres qui rompent très vite et très bruyamment avec Gallimard. Car la véritable avant-garde des années 20, ce n'est pas l'équipe de la N.R.F., ce sont eux. Tout, dans leur trajectoire mouvementée, confirme cette image: choix esthétiques et idéologiques, recrutement social et fonctionnement du groupe, rapports avec les autres positions du champ¹⁵⁵⁰.

Il gesto di Nadeau di interessarsi ai surrealisti e, allo stesso tempo, di avviare una collaborazione con alcuni di loro, pur mantenendo un punto di vista esterno al gruppo, mostra così, da un lato, la posizione del nuovo entrante che si lega alle avanguardie e, dall'altro, la maturazione di un progetto culturale ben preciso, che influenzerà inevitabilmente tutta la sua traiettoria successiva. L'editore-autore si avvicina, senza entrarvi, a un movimento che professa una rottura radicale estesa a tutti i domini¹⁵⁵¹, ambizione di cui il critico parigino era senz'altro consapevole.

¹⁵⁴⁷ Ibidem.

¹⁵⁴⁸ P. Bénichou, *Le Sacre de l'Écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Gallimard, Paris, 1996.

¹⁵⁴⁹ Cfr. C. Charle, *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, cit.

¹⁵⁵⁰ A. Boschetti, *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales*, cit., p. 504.

¹⁵⁵¹ Cfr. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes*, Le Seuil, Paris, 1948.

Inoltre, Nadeau mette in pratica le prime fasi del suo disegno culturale attraverso due diversi modi di partecipazione pubblica: la collaborazione con le riviste e dunque il ricorso alla stampa, e la militanza politica con l'ingresso prima nel partito comunista e, successivamente, dopo la rottura con quest'ultimo, con l'adesione a quella che chiamerà l'«*opposition de gauche au Parti communiste*» ovvero i cosiddetti «*trotskistes*»:

bien que Naville et ses amis aient toujours refusé l'appellation «*trotskiste*»: ils sont pour une politique qui est défendue par Trotski. Pas de culte de la personnalité. J'ai été militant pendant quinze ans¹⁵⁵².

Più che la vicinanza ai surrealisti in sé, dunque, è il modo in cui si realizza l'ingresso di Nadeau nel campo letterario, attraverso il movimento surrealista, il primo tratto caratterizzante del suo progetto culturale.

Perso il padre durante la Prima guerra mondiale e rimasto solo con la madre che l'editore indicherà sempre come suo principale punto di riferimento nelle fasi di formazione della propria personalità, dopo una parentesi di tre anni all'École Normale d'instituteurs de Châlons-sur-Marne riesce ad accedere all'École Normale supérieure de Saint-Cloud, diventando poi professore all'École secondaire. Già nel percorso formativo e nelle prime esperienze lavorative si ravvisa, però, l'esigenza per Nadeau di affiancare al suo impegno in qualità di *instituteur* o di *professeur* un'intensa partecipazione al dibattito culturale. Dopo essere stato nominato professore a Prades nei Pirenei orientali, infatti, il critico decide di avvicinarsi a Parigi, in un ambiente soggetto a una forte spinta centralizzante, accettando un posto da *instituteur* a Thiais. È in quel periodo che si intensifica il suo rapporto con i surrealisti e da quel momento inizia a costruire una sua specifica immagine in qualità di critico e di militante politico.

La sua cronaca letteraria e la sua attività politica si evolvono attraverso un'esperienza variegata, dovuta alle difficili circostanze del periodo e alla conseguente mobilità dei suoi rapporti sia con le riviste sia con le diverse organizzazioni politiche. I primi interventi critici si ritrovano sulla «*Verité*» e su «*Lutte de classes*», continuando poi sulla «*Quatrième Internationale*» e sull'edizione clandestina della «*Verité*» durante l'occupazione tedesca. Dal punto di vista politico sostiene Pierre Naville e Jean Rous nella fondazione del Parti Ouvrier Internationaliste e diventa, per il tramite di André Breton, segretario amministrativo della Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (FIARI). La carriera di Nadeau dimostra l'intensificarsi in Francia, nel corso degli anni Trenta e poi durante la guerra, del rapporto tra gli intellettuali e la politica, nonché di un connubio sempre più stretto tra divulgazione letteraria e militanza che avrà due testimonianze indiscutibili in «*Combat*» e soprattutto nell'esperienza di Sartre e di «*Temps Modernes*».

L'editore-autore parigino manifesta fin da subito una personale predisposizione fondata sulla partecipazione sia al dibattito letterario che a quello politico, ma intenzionata a instaurare una precisa linea di demarcazione tra i due domini, rivendicandone le rispettive autonomie. A tal fine, Nadeau mette in atto strategie di distinzione già all'interno dei singoli domini, ricorrendo, nel caso dello spazio letterario, ad azioni che ne sanciscano l'indipendenza da aspetti legati alla politica o alla morale, come vedremo nel caso di Henry Miller; e affidandosi, rispetto allo spazio politico, a interventi in qualità di intellettuale volti a influenzare le scelte del governo francese e, dunque, a riconoscere agli intellettuali il ruolo di intervento nella società, come in occasione della firma del *Manifeste de 121* contro l'impegno nella guerra in Algeria.

In letteratura, la forma e lo stile sono indicate da Nadeau come criteri a sé stanti, da depurare rispetto a considerazioni eteronome di tipo ideologico. In politica, d'altro canto, la posizione del critico non è quella di piena aderenza al Partito comunista francese, in forte ascesa negli anni Trenta e poi nel dopoguerra in termini di consensi, bensì quella di opposizione proprio rispetto al PCF, indicativo di un'insofferenza rispetto all'atteggiamento assunto da molti influenti intellettuali francesi del periodo.

¹⁵⁵² Id., *Le chemin de la vie. Entretiens avec Laure Adler*, Verdier, Paris, 2011, p. 17.

L'esigenza di rivolgersi a una platea ampia e variegata di interlocutori, quella dei lettori delle riviste, e destinata ad allargarsi ulteriormente, la necessità di influenzare il pubblico, la contaminazione tra istanze letterarie, commerciali e politiche, e l'insistenza su una divisione tra criteri letterari e criteri politici sono la base di quella che sarà la sua coscienza di editore-autore.

Alla traiettoria borghese del professore delle scuole secondarie affianca la volontà dell'intellettuale impegnato a raggiungere un pubblico più ampio. È lui stesso a ricordare scherzosamente nel dopoguerra una simile dissociazione ripercorrendo l'ingresso nel giornale «Combat» e lasciando trasparire, ciononostante, il rilievo che accorda ai due pilastri fondativi della propria partecipazione pubblica, l'insegnamento e la critica letteraria:

En préface à ce recueil, j'aurais voulu raconter l'histoire d'un jeune professeur qui, las d'ennuyer ses élèves de sixième et de s'ennuyer lui-même, décida d'exercer ses talents au profit d'un auditoire d'adultes, beaucoup plus vaste. Cette histoire n'intéresserait personne. Du reste, elle serait fausse: je ne m'ennuyais pas tant et n'ai rien "décidé" du tout¹⁵⁵³.

Nadeau, nella fase embrionale della sua carriera, coniuga così le esigenze materiali del mercato librario con un valore simbolico da rivendicare. Ed in questo i surrealisti sono il modello ideale: la travagliata avventura delle loro riviste e l'ancor più tortuosa vicenda delle loro collaborazioni editoriali, con i passaggi drastici e repentini da una casa all'altra, con le rotture e le riconciliazioni con editori e riviste, mostrano subito al critico parigino come non si potesse più fare a meno della ricerca di una sovrapposizione tra obiettivi di vendita e iniziative simboliche. Allo stesso tempo, l'opposizione al partito comunista manifesta anche il carattere necessariamente distintivo del nuovo entrante: all'ascesa dei consensi del PCF contrapporrà una posizione critica, espressione di un atteggiamento antidogmatico. All'indomani della Seconda guerra mondiale, queste inclinazioni si andranno sempre più delineando e arricchendo nel processo di legittimazione che lo porterà ad essere un critico, autore ed editore ampiamente riconosciuto.

Sono due le azioni che indirizzano la sua consacrazione e che riflettono lo stesso percorso di Calasso: la pubblicazione di una prima opera, di stampo saggistico, destinata a suscitare un ampio dibattito tra gli intellettuali e la collaborazione costante e duratura con una delle riviste più riconosciute dal panorama culturale francese, il giornale clandestino della Resistenza, fondato durante la guerra, «Combat».

Nel 1945, dunque, Nadeau pubblica il suo primo saggio, una ricostruzione storica del movimento surrealista uscito per i tipi di Le Seuil: *l'Histoire du Surréalisme*¹⁵⁵⁴. Quest'ultima sarà il punto di riferimento per i primi studi sul movimento, ma causerà le reazioni contrariate degli stessi surrealisti che porteranno a una seconda edizione del volume solo un anno dopo. Già dalla prima edizione, tuttavia, l'autore cerca di chiarire le sue intenzioni, negando che l'uscita di una storia del surrealismo significhi dichiararne la morte, dal momento che il

comportement surréaliste est éternel. Entendu comme une certaine disposition, non pas à transcender le réel, mais à l'approfondir, à «prendre une conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible», but de toutes les philosophies qui n'ont pas seulement pour objet la conservation du monde tel qu'il est, soif éternellement inapaisée au cœur de l'homme¹⁵⁵⁵.

A questo "comportamento surrealista", eterno e parte integrante della coscienza dell'uomo, fa da contrappunto, nell'analisi di Nadeau, «un *mouvement surréaliste*, dont la naissance coïncide, en gros,

¹⁵⁵³ M. Nadeau, *Littérature présente*, Corrêa, Paris, 1952, p. 9.

¹⁵⁵⁴ Id., *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, Paris, 1945.

¹⁵⁵⁵ Id., *Avertissement du 1945*, Id., *Histoire du surréalisme*, Maurice Nadeau, Paris, 2016, nouvelle édition, p. 7. Citerò più spesso da questa edizione perché raccoglie gli interventi paratestuali che Nadeau ha inserito di volta in volta nelle varie edizioni del testo.

avec la fin de la Première Guerre mondiale, et la fin avec le déclenchement de la deuxième»¹⁵⁵⁶. Emerge, quindi, nella sua prima opera, ad un tempo, una visione critica che rivendica gli aspetti storico-sociali come ineludibili allo studio delle opere letterarie e la volontà di distinguere tra le varie modalità di partecipazione al dibattito pubblico.

Nadeau sostiene la necessità di analizzare i testi in relazione al contesto in cui si sviluppano, cercando di ricondurre le considerazioni qualitative alle circostanze sociali e, quindi, relazionali che le determinano. Un approccio che diventa esplicito nella dichiarazione di intenti nell'incipit del libro:

étudier un mouvement d'idées en voulant ignorer ce qui l'a précédé ou suivi, en faisant abstraction de la situation sociale et politique qui l'a nourri et sur laquelle, à son tour, il a pu agir, est un travail vain. Le surréalisme, en particulier, est fortement engagé dans l'entre-deux-guerres. Dire comme certains qu'il n'en est sur le plan de l'art qu'une manifestation pure et simple est d'un matérialisme un peu simple: il est aussi l'héritier et le continuateur des mouvements artistiques qui l'ont précédé, et sans qui il n'eût pas existé¹⁵⁵⁷.

Si tratta di un'impostazione di stampo chiaramente storico-sociologico riconducibile alla sua formazione normalista, alla prima esperienza lavorativa nelle vesti di professore, ma anche a quel carattere militante che l'ambizione divulgativa delle riviste cerca, al fine di dialogare con il pubblico su un piano più vasto, vivo e attuale che non sia solo quello della critica letteraria specializzata. All'esigenza di connettere letteratura e componenti storico-sociali, Nadeau affianca, però, una certa abilità a distinguere i diversi piani del suo rapporto con il lettore e con il dibattito pubblico. Se la riflessione letteraria può diventare una riflessione culturale, bisogna essere altrettanto decisi nel distinguere il giudizio sulla qualità letteraria di un movimento dallo spazio del mondo circostante: il comportamento surrealista è una disposizione che può guidare le azioni di un uomo, ma non può essere il solo prisma attraverso cui osservare le opere, il cui valore apparirebbe altrimenti necessariamente falsato dal mezzo utilizzato per l'analisi. Per lo studio delle opere occorre affidarsi alle circostanze storiche che ne hanno permesso la nascita e la formulazione. Inoltre, quelle circostanze dialogano attivamente con le scelte stilistiche e formali degli autori andando ad incidere sulla loro ricezione: da quel dialogo possono scaturire considerazioni precise in merito all'effettivo valore dei singoli testi.

Una simile visione critica connessa alla scelta di collaborare con una rivista come «Combat» a partire dal 1945, anno in cui verrà fondata un'altra rivista, presto identificata come la più influente sul panorama intellettuale francese, «Les Temps modernes» di Sartre¹⁵⁵⁸, appare subito come un'altra necessaria presa di posizione. Nel dopoguerra, «Combat» mostra una specifica ed esplicita intenzione trasposta nello slogan «de la résistance à la révolution» che appariva ai suoi collaboratori effettivamente realizzabile:

Mounier peut écrire, en février 1945: «Si nous nous disons révolutionnaires, ce n'est pas par échauffement verbal ni par goût du théâtre. C'est parce qu'une analyse honnête de la situation française nous la montre révolutionnaire» [...] La restructuration radicale que manifeste le champ politique aux élections de 1945 témoigne de cette unanimité. Face à l'éclipse de la droite, à l'écroulement du parti radical, emblème de la III^e République, le Parti communiste devient le premier parti de France avec cinq millions de voix. [...] On rêve d'une France sortant de la lutte de la Résistance entièrement unie, transparente, purifiée des vieux maux: les oligarchies financières, la corruption et l'impuissance des hommes politiques, l'asservissement de la presse¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁵⁷ Ivi, p. 12.

¹⁵⁵⁸ Cfr. A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

¹⁵⁵⁹ Ivi, p. 137.

Per quanto lo status della politica francese nel dopoguerra possa apparire un terreno vantaggioso all'affermazione delle idee di Nadeau è pur vero che il suo dissenso ora si rivolge verso il primo partito di Francia per consensi¹⁵⁶⁰, a cui aderiscono molti intellettuali.

Mentre sostiene il suo approccio storicistico al movimento surrealista, quindi, il critico parigino riveste anche i panni di giornalista culturale per un giornale non sempre in linea con il partito politico allora dominante. Inizia a dare prova, però, di quella sua attitudine e predilezione a percepire le tendenze di una letteratura francese degli esordienti e a far confluire in Francia, al fianco di quella nazionale, la letteratura straniera di maggior interesse. Un atteggiamento che sarà identificativo della sua attività editoriale.

Due autori, Samuel Beckett e Henry Miller, diventano rappresentativi di questo processo che porterà l'editore-autore parigino ad essere riconosciuto, ad un tempo, come uno dei principali *scout* letterari e *passeurs*.

Il primo si rivela l'emblema del Nadeau-mediatore. Beckett, infatti, aveva pubblicato in Francia un primo testo, *Murphy*, presso una casa editrice allora ai suoi esordi ma che si sarebbe presto trasformata in una delle più grandi e importanti case editrici di scolastica a livello mondiale: Bordas. Il testo non riceve un'accoglienza entusiastica¹⁵⁶¹, a causa di quel luogo editoriale che poco gli si addice. L'opera successiva, *Molloy*, attira, però, l'attenzione di Jérôme Lindon delle Éditions de Minuit creando i presupposti affinché diventi un vero e proprio *livre-événement*¹⁵⁶². L'editore parigino si rivolge almeno a 25 affermati critici per promuovere il libro di Beckett, riuscendo a suscitare un certo interesse nel mondo intellettuale. E, come avrebbe osservato l'autore irlandese, le recensioni di Nadeau e di Bataille sono quelle da lui più apprezzate. In esse si può ritrovare ciò che per Beckett può essere definita avanguardia in quegli anni: «the literature of silence, writing in the face of nothingness and the unknowable, and an ahumanism that was to have a long legacy in the second half of the twentieth century»¹⁵⁶³. Un approccio che in qualche modo si distacca dalle posizioni di una letteratura *engagée* al fine di rivendicare un'indipendenza dell'opera letteraria nella sua rappresentazione della realtà. Rispetto alla responsabilità civica della letteratura, Beckett «nous installe dans le monde du Rien où des riens que sont les hommes qui s'agitent pour rien»¹⁵⁶⁴:

Génie ironique, charmeur subtil, humoriste auprès duquel les humoristes réputés noirs font pâle figure, champion du Rien porté à la hauteur du Tout, et réciproquement, conquérant gigantesque d'une réalité insaisissable, il nous a entraînés à sa suite dans sa fameuse forêt. Nous n'en sortirons, nous, aussi, que sur les coudes et les genoux. Cela demandera des années¹⁵⁶⁵.

Il nichilismo beckettiano di stampo surrealista trova sostegno in una capacità espressiva che pone il lettore e, in questo caso, il critico di fronte all'irrapresentabilità del reale con cui lo scrittore deve fare i conti, senza potersi appellare ai principi della responsabilità e della morale.

Beckett assume così i tratti caratteristici dell'azione distintiva di Nadeau: autore straniero che scrive in francese è introdotto in un nuovo campo letterario nazionale, fortemente influenzato nel dopoguerra dal criterio eteronomo della politica nelle scelte stilistiche ed editoriali; autore poco conosciuto che diventa uno scrittore emblematico di una nuova forma di avanguardia, che sostiene una separazione tra i valori ideologico-umanistici e le scelte stilistiche, adottando atteggiamenti

¹⁵⁶⁰ Cfr. Ivi, p. 138.

¹⁵⁶¹ Cfr. A. Moorjani, *Becketts "Molloy" in the French Context*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 25 (2013), 93–108. <http://www.jstor.org/stable/44018072>.

¹⁵⁶² J. Blanzat, *Un livre-événement*, in «Le Figaro littéraire», 14 Avril 1951.

¹⁵⁶³ A. Moorjani, *Becketts "Molloy" in the French Context*, cit., p. 105.

¹⁵⁶⁴ M. Nadeau, *Samuel Beckett ou En avant, vers nulle part*, in «Combat», 12 avril 1951, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 1347.

¹⁵⁶⁵ Ivi, p. 1350.

nichilistici che «ne mènent nulle part»¹⁵⁶⁶ e che avrebbero trovato un terreno di affermazione più fertile negli anni a venire.

Al fianco di Beckett ritroviamo l'altro pilastro del progetto intellettuale di Maurice Nadeau di quegli anni: Henry Miller. Quest'ultimo diventa un ulteriore canale di legittimazione dell'autonomia letteraria, senza sfociare nel terreno della letteratura *engagée*. *Tropic du cancer* viene pubblicato in Francia dalla Obelisk Press, la casa editrice fondata da Jack Kahane¹⁵⁶⁷ che ne ha acquistato i diritti già nel 1939 e che l'ha pubblicato inizialmente in lingua inglese per sfuggire alla censura. All'indomani della guerra è la casa editrice Denoël a rilevarne i diritti e a pubblicare, questa volta in francese, il libro di Miller. L'opera è presto oggetto di una condanna da parte di Daniel Parker, segretario del "Cartel d'action morale et sociale" che accusa *Tropico del cancro* d'«avoir contravenu aux dispositions d'un décret du 20 juillet 1939, réprimant "l'attentat à la pudeur par la voie du livre"»¹⁵⁶⁸. La critica di Parker, inizialmente innocua, si mostra presto di portata ben più ampia costringendo editori e traduttori a presentarsi davanti al Tribunal correctionnel. È in questa occasione che proprio Maurice Nadeau decide di intervenire attivamente fondando il "Comité de défense de Henry Miller" allo scopo specifico di impedire che «une association sans compétences artistiques» apporti «des limites au droit d'expression» e ponga «des barrières de plus en plus arbitraires à l'exercice de ce droit»¹⁵⁶⁹. L'*engagement* del critico parigino si misura nuovamente nella difesa attiva dell'espressione artistica, sostenuta all'interno del suo giornale:

Il est souhaitable que les écrivains et les artistes de toutes opinions et confessions, mais soucieux de leur liberté de s'exprimer, se mettent en rapport avec MM. Georges Bataille (directeur de *Critique*), Pierre Fauchery (*Action*) Max-Pol Fouchet (directeur de *Fontaine*), et Maurice Nadeau (*Combat*) qui, chacun de leur côté, ont pris l'initiative d'une protestation, en vue d'affirmer publiquement qu'il ne saurait y avoir de procès Miller, qu'on ne peut accorder aux Ligues de moralité le pouvoir d'intervenir dans les problèmes de l'expression artistique, et que l'idée d'une censure préalable appliquée aux œuvres de l'esprit est inadmissible¹⁵⁷⁰.

Preservando e rivendicando una suddivisione tra la produzione letteraria e le sue implicazioni sulla e nella società, il futuro editore si ritaglia contemporaneamente il ruolo di intellettuale impegnato e quello di difensore dell'indipendenza della creatività da ogni considerazione esterna. Nadeau è inevitabilmente il riferimento principale del caso Miller tanto da intervenire una seconda volta in difesa dei "responsabili" della diffusione del *Tropico del cancro* nel 1949, quando quattro librai di Nancy sono chiamati a comparire davanti al tribunale, accusati di oltraggio al buon costume¹⁵⁷¹. L'iniziativa e l'impegno nel caso Miller e il successo che consegue portano il futuro editore a un notevole riconoscimento da parte degli intellettuali francesi, confermato dalla sua posizione di

¹⁵⁶⁶ Ivi, p. 1349.

¹⁵⁶⁷ Jack Kahane (Manchester 1887 – Parigi 1939). Fondò l'Olimpia Press a Parigi nel 1929, cercando di pubblicare soprattutto autori stranieri spesso fermati dalla censura francese.

¹⁵⁶⁸ Il resoconto della vicenda è tratto da una lettera di Maurice Nadeau a Max-Pol Fouchet del 12 gennaio 1945 e da un articolo di Maurice Nadeau apparso su «Combat» il primo novembre 1946. Cfr. Maurice Nadeau a Max-Pol Fouchet, 12 janvier 1945, Fonds Max-Pol Fouchet, dossier Nadeau, IMEC, Abbey d'Ardenne; M. Nadeau, *Le procès Miller aura-t-il lieu?*, in «Combat», 1 novembre 1946, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 393.

¹⁵⁶⁹ Ibidem.

¹⁵⁷⁰ Ivi, p. 395.

¹⁵⁷¹ La seconda fase della vicenda è tratta da un'altra lettera di Maurice Nadeau a Max-Pol Fouchet del 26 marzo 1949. Cfr. Maurice Nadeau a Max-Pol Fouchet, 26 Mars 1949, Fonds Max-Pol Fouchet, dossier Nadeau, IMEC, Abbey d'Ardenne; Maurice Nadeau a Max-Pol Fouchet, 12 janvier 1945, Fonds Max-Pol Fouchet, dossier Nadeau, IMEC, Abbey d'Ardenne.

redattore capo di «Combat» a partire dal 1947, quando lo scontro tra Camus e Pia genera un cambio ai vertici del giornale¹⁵⁷².

Una legittimazione che trova ulteriore sostegno nelle vesti di direttore di collana che Nadeau assumerà per le edizioni Corrêa a partire dal 1949. Anche la scelta di casa Corrêa e i volumi che pubblica nella sua collezione “Le chemin de la vie” mostrano il rafforzamento di un progetto che era iniziato negli anni Venti.

La casa parigina fondata da Robert Corrêa nel 1920, all’inizio del decennio successivo, entra in una difficile crisi economica che porta al fallimento e alla sua successiva acquisizione nel 1936 da parte di Edmund Buchet e Jean Chastel che aggiungono al marchio i loro due nomi. Il primo, che aveva conseguito un dottorato in giurisprudenza, si occupa di analizzare i bilanci dell’impresa editoriale, osservando la difficile situazione ma dichiarando già nel 1935 di essere interessato al nucleo di titoli e autori del piccolo catalogo. I due nuovi proprietari della casa non faranno mistero di voler improntare la futura impresa su un rigido equilibrio tra qualità culturale e criterio commerciale, in un momento in cui diverse case editrici, soprattutto quelle che sostengono il movimento surrealista, avvallano l’idea di un sistema letterario antieconomico, in cui la qualità è misurabile proprio in virtù di uno scarso successo di vendite¹⁵⁷³. Ma altri aspetti determinano le loro prese di posizione in termini di pubblicazioni. La provenienza da un’area periferica del mondo francofono – Buchet è di Ginevra – li colloca in una posizione dominata rispetto alle prestigiose case parigine. Per ritagliarsi uno spazio riconoscibile, Buchet e Chastel puntano su una duplice strategia: riprendere autori classici da presentare attraverso il filtro consacrante di importanti scrittori francesi¹⁵⁷⁴; pubblicare un ampio spettro di opere straniere, in un momento in cui la letteratura francese è ancora egemone a livello mondiale¹⁵⁷⁵. Infine, la formazione giuridica di Buchet e l’ingresso nel campo editoriale attraverso l’acquisizione di una casa editrice in fallimento e non con la fondazione di un’impresa *ex-novo* sono alla base della nuova Corrêa-Buchet-Chastel. Quest’ultima si mostra del tutto indipendente dalle considerazioni di carattere politico-ideologico allora predominanti, sottolineando sempre un maggior interesse per il successo di vendita in relazione alla qualità letteraria, come emerge dagli appunti del 23 maggio 1936 raccolti nel diario di Buchet:

¹⁵⁷² Non sono chiare le ragioni esatte che hanno portato allo scontro tra i due direttori di «Combat» o quanto meno non esiste un’interpretazione univoca della loro rottura. Alcuni la riconducono a un diverso approccio al ruolo dell’intellettuale: Camus raggiunge un grande successo a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta mentre Pia continuerà a muoversi soprattutto dietro le quinte senza ottenere un grande riconoscimento pubblico. Altri al differente modo di condurre praticamente la rivista: Camus voleva continuare a tutti i costi nonostante i conti decisamente deficitari, mentre Pia sosteneva la necessità di fermarsi o di cambiare, come poi farà con «Les Lettres nouvelles», la struttura del giornale. Altri ancora credono che sia dovuta a una mancata presa di posizione di Camus in difesa di Pia, quando quest’ultimo si era trovato coinvolto in un’errata analisi di una presunta opera di Rimbaud, come diremo in occasione della questione intorno alla *Chasse spirituelle*. Certo è che tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta i due vecchi amici iniziano ad attaccarsi a vicenda dalle colonne di diverse riviste e giornali: emblematica, in questo senso, la critica sferzante e ironica di Pia alla *Chute* di Camus pubblicata nel 1956. In quell’occasione Pia dichiara di non credere minimamente né al *coœr moderne* di cui parla l’autore, né al suo contrario, il *coœr antique*, cfr. R. Grenier, *La profession de non-foi de Pascal Pia*, in «Littératures», n. 65, 2011, <http://journals.openedition.org/litteratures/447> (ultima consultazione 07/01/2023).

¹⁵⁷³ Cfr. R. Chartier – H.-J. Martin (ed.), *Histoire de l’édition française*, vol. IV, *Le livre concurrencé 1900-1950*, Promodis, Paris, 1986.

¹⁵⁷⁴ Nel 1938 la casa vara la collezione Les Pages immortelles dove vengono pubblicate, tra le altre, opere di Rousseau, Voltaire, Flaubert, Montaigne presentate da autori come Romain Rolland, André Gide, Stefan Zweig, François Mauriac.

¹⁵⁷⁵ Nel corso degli anni cinquanta vengono varate le collane dedicate alla letteratura straniera e curate da François Eral e dallo stesso Nadeau.

L'autre soir, Robert Brasillach, Thierry Maulnier, Jean-Pierre Maxence, Georges Blond sont venus piqueniquer chez nous, rue de l'Abbé-Grégoire. C'est Loyse Eggimann, toujours prête à rendre service, qui nous a présentés à eux et bientôt nous avons pris l'habitude de nous réunir une ou deux fois par mois, à la fortune du pot. Ce sont des intellectuels de droite et même d'extrême droite, mais nous parlons beaucoup plus littérature que politique. Je ne parviens pas à m'intéresser à cette dernière, peut-être parce que je suis suisse. Cela me permet d'être éclectique, de fréquenter aussi bien des hommes de gauche que des hommes de droite, et de ne prêter attention qu'à leur valeur humaine et intellectuelle. Ceux-là sont passionnés de littérature et c'est ce qui m'importe¹⁵⁷⁶.

Tra tutti gli autori richiamati da Buchet nel suo diario come esponenti della classe intellettuale francese dei primi anni Trenta non può non suscitare una certa sorpresa il nome di Robert Brasillach che già allora, attraverso la collaborazione con il settimanale «Je suis partout», aveva dimostrato esplicite simpatie filofasciste. La posizione di Brasillach si andrà ulteriormente estremizzando durante la guerra: catturato dai tedeschi nel 1941, già durante il periodo di prigionia continua a inviare al suo giornale articoli in cui sostiene con forza la politica del collaborazionismo inaugurata dal maresciallo Pétain. Al momento della scarcerazione, le sue tesi in favore del fascismo erano ormai ben chiare, tanto che al termine della guerra Brasillach sarà l'unico scrittore collaborazionista a subire la pena capitale. Buchet riporta nel suo diario anche il momento dell'esecuzione alla data 7 febbraio 1945: «Robert Brasillach a été exécuté hier matin. Ses ennemis mêmes, reconnaissent qu'il s'est montré très courageux»¹⁵⁷⁷. Se è vero, dunque, che all'altezza del primo ricordo le posizioni dello scrittore francese erano in via di definizione, quando Buchet decide di raccogliere in volume gli appunti del suo diario, la visione politica di Brasillach gli era ben nota: l'editore attraverso il richiamo a uno dei più conosciuti intellettuali collaborazionisti tenta dunque di ribadire il suo impegno, fin dall'acquisizione della casa editrice, a considerare la letteratura come uno spazio autonomo e indipendente da ogni ingerenza politica, anche rispetto a una figura tanto esecrabile, scomoda e invadente come quella di uno scrittore filofascista. La posizione *désengagée* si rivela una caratteristica fondativa dell'impresa editoriale di Buchet.

La Corrêa-Buchet-Chastel, fondata sul principio di un'autonomia letteraria perseguibile grazie a un programma ambivalente tra classici e autori stranieri, nel dopoguerra si dimostrerà il giusto interlocutore per uno scambio proficuo tra l'attività critica di Nadeau portata avanti su giornali e riviste e quella editoriale condotta attraverso la selezione di opere da pubblicare.

L'impegno su «Combat» si rivolge alla ricerca di spazi letterari poco presenti in Francia, così come la collana «Le chemin de la vie» mostrerà fin da subito l'attitudine a sondare modalità espressive extranazionali. L'interesse, sempre presente sullo sfondo, per movimenti culturali d'avanguardia e autori che professano il ruolo preminente dello stile si inserisce nel solco di un'indipendenza della letteratura che sarà costantemente rivendicata in entrambe le vesti «professionali», quella di editore e quella di critico.

Infine, il ruolo sempre più cruciale delle riviste di divulgazione culturale si sposa con il rilievo accordato alle collaborazioni editoriali in una fase dell'editoria francese segnata dalla crescente intensità del processo di industrializzazione. Divulgazione giornalistica ed editoria sono i mezzi privilegiati della partecipazione intellettuale, e superano la specializzazione universitaria, puntando a un dialogo con una vasta platea di lettori. La diffusione capillare delle riviste e il tentativo di raggiungere importanti obiettivi di vendita sono i tratti emblematici della partecipazione intellettuale, a cui lo stesso editore parigino affida un ruolo di primaria importanza, come sarà sempre più chiaro a partire dalla fondazione di una sua rivista.

5.a. La posizione del critico letterario

¹⁵⁷⁶ E. Buchet, *Les auteurs de ma vie*, Buchet Chastel, Paris, 2001, p. 24.

¹⁵⁷⁷ Ivi, p. 116.

La crisi di «Combat» e la posizione egemone di Sartre e del suo giornale non permetteranno a Nadeau di ricoprire a lungo la posizione di redattore capo della rivista guidata allora da Pia e Camus. Nel momento di abbandonare «Combat», l'editore parigino sente l'esigenza di trarre un bilancio di quell'esperienza, cercando allo stesso tempo di delineare la sua idea di critica letteraria. È per questo che nel 1952 raccoglie alcuni dei suoi interventi in *Littérature présente*¹⁵⁷⁸. In prefazione al volume Nadeau ricorda il suo ingresso nella redazione del giornale e il suo incontro con Pia. Subito dopo schematizza le diverse tipologie di critico letterario, cercando di identificare un proprio stile:

Je déteste le genre "critique qui se confesse" [...] et qui attache tant d'importance à ses humeurs qu'il en fait la raison suffisante de ses appréciations. Je déteste plus encore celui qui semble porter sur ses épaules le poids entier de l'humanité (au moins littéraire) et officie au nom d'un art dont il est seul à détenir les secrets. Il est des critiques désinvoltes ; il en est d'autres d'un sérieux de plomb; il en est de plat et il en est de pédants. Je voudrais me ranger parmi ceux qui connaissent leurs limites sans trop en souffrir; les limites d'un métier qui, au regard de la création véritable, est le plus humble de tous: celui de la femme de charge dans un intérieur bien tenu¹⁵⁷⁹.

Nadeau manifesta la sua idiosincrasia soprattutto per due tipologie di critico: la prima mostra un'eccessiva tendenza a rendere inaffidabile la propria analisi, totalmente soggetta agli umori e ai gusti personali; la seconda è quella del vate, l'intellettuale detentore di ogni sapere e capace di esprimere giudizi in ogni dominio, che si carica del peso delle responsabilità umane. Un'attitudine che riflette senz'altro una vasta gamma della critica francese di quel periodo se si pensa che una figura egemone come Sartre proclama sul suo giornale la preminenza della letteratura e la capacità di quest'ultima di intervenire su ogni aspetto del reale e, anzi, il suo dovere di intervenire:

Serions-nous muets et cois comme des cailloux, notre passivité même serait une action. [...] Chaque parole a des retentissements. Et chaque silence [...] C'est notre tâche d'écrivains de faire entrevoir les valeurs d'éternité qui sont impliquées dans ces débats sociaux ou politiques [...] Notre revue prendra position dans chaque cas. Elle ne le fera pas politiquement; c'est-à-dire qu'elle ne servira aucun parti; elle s'efforcera de dégager la conception de l'homme dont s'inspireront les thèses en présence et elle donnera son avis conformément à la conception qu'elle soutient¹⁵⁸⁰.

Il desiderio di intervento su ogni aspetto dell'attualità è anche in Nadeau ma si sviluppa lungo una traiettoria che tenterà di rimanere conforme alla dichiarazione di umiltà che il critico fa nel 1952 in prefazione alla sua raccolta di articoli. Allontanata da sé la pretesa di unico detentore della verità, è sul terreno dell'opinione che si innesta la sua critica:

Voilà à quoi on s'expose en croyant se borner à dire simplement ce qu'on pense, avec un plaisir qui n'a jamais, d'ailleurs, passé pour moi celui de la lecture, et en étant persuadé que ce qu'on écrit n'importe quel individu de bon sens pourrait l'écrire à votre place. C'est également de cette façon qu'insensiblement, et sans le vouloir, on devient un critique¹⁵⁸¹.

Sembra quasi che il caso prevalga sulla scelta di diventare critico, «insensiblement, et sans le vouloir». Al programma ideologico e aprioristico Nadeau preferisce il piacere della lettura e la volontà di dire «ce qu'on pense», un'indipendenza che rivendica come tratto caratteristico della propria esperienza presso «Combat»: «J'étais "libre", sans doute, et je ne me fis pas faute de le

¹⁵⁷⁸ M. Nadeau, *Littérature présente*, Corrêa, Paris, 1952.

¹⁵⁷⁹ Ivi, p. 11.

¹⁵⁸⁰ Cito da A. Boschetti, *Sartre et «Le temps modernes»*, cit., p. 144.

¹⁵⁸¹ M. Nadeau, *Littérature présente*, cit., p. 12.

montrer, mais je savais que cette liberté, à l'intérieur d'un journal qui n'était plus celui de Pascal Pia et d'Albert Camus, était provisoire, et j'en ai payé le prix»¹⁵⁸². La perdita dei numi tutelari, Pia e Camus, dopo il loro scontro interno, pone il giornale in una posizione di difficoltà in cui, tuttavia, l'editore si riconosce un merito in particolare: «d'avoir gardé à cette page, contre vent et marée, son caractère initial, de l'avoir portée presque seul à bout de bras pendant plus d'un an et demi»¹⁵⁸³. La sua avventura da direttore editoriale si era aperta nel solco di una crisi e il principale ostacolo consisteva proprio nel conservare il suo carattere originario. Libertà nella scelta della linea editoriale e controtendenza rispetto all'andamento complessivo della rivista diventano i mezzi attraverso cui il "normalien" divenuto "instituteur" cerca di ritagliarsi un proprio definito spazio di partecipazione al dibattito intellettuale e pubblico.

Ma la declinazione reale di questi principi si esplicita proprio nel 1952 quando il manifesto programmatico contenuto in *Littérature présente* trova applicazione in una scelta decisiva per il futuro progetto di Nadeau: la fondazione delle «Lettres Nouvelles».

Se fino a quel momento l'intellettuale parigino aveva instaurato un rapporto proficuo per la sua ricerca di legittimazione ma parallelo in termini di reciproco sostegno tra le due attività di critico ed editore, collaborando a riviste non da lui fondate e dirigendo collane che ancora non portavano una sua evidente impronta¹⁵⁸⁴, nel 1952 la distanza tra le due operazioni si inizia ad accorciare costituendosi sempre più in un sistema integrato in linea con la consapevolezza maturata nei primi anni di partecipazione attiva al dibattito culturale. Ricordando la sua collaborazione con «Combat» il critico-editore rivendica una libertà espressiva professata già nel passato che ora trova una sua propria sistematizzazione:

Je n'ai ni doctrine ni système; je n'appartiens à aucune chapelle et si, passant outre au plaisir ou au déplaisir que m'ont donné les ouvrages ou les auteurs dont je parle, j'essaie de me demander ce que j'ai cherché en eux, je crois que c'est à la fois la sincérité de l'homme qui écrit, la faculté qu'il a de refléter les préoccupations d'une époque, l'aisance ou la maîtrise dans ses moyens d'expression¹⁵⁸⁵.

Un antecedente a questa dichiarazione di poetica è l'esperienza di «Temps modernes» di Sartre che «constitue un pôle irrésistible pour les intellectuels "libre", non liés à une orthodoxie»:

Le modèle qu'elle propose, et qui semble conjuguer excellence littéraire et philosophique, liberté et engagement, rigueur et capacité de penser toute chose, dévalue brutalement les revues qui ont pu proliférer, pendant la guerre, grâce au vide créé par l'éclipse de la N.R.F., discréditée par la collaboration¹⁵⁸⁶.

Ma se la professione di autonomia da dottrine e movimenti può sembrare, a uno sguardo superficiale, un tratto comune tra «Les Temps modernes» e le neonate «Lettres nouvelles», il fondatore di queste ultime non manca presto di rimarcare una sostanziale differenza nell'applicazione del principio di libertà. L'indipendenza diventa un cardine della nuova rivista nell'editoriale del primo marzo 1953:

La revue *Les Lettres Nouvelles* veut servir avant tout la littérature. Écrasée sous les idéologies et les partis pris, arme de propaganda ou échappatoire, assimilée le plus souvent à

¹⁵⁸² Ivi, p. 14.

¹⁵⁸³ Ibidem.

¹⁵⁸⁴ Nella collezione di Nadeau "Le chemin de la vie" curata per le Éditions du pavois compaiono, tra il 1945 e il 1949, sette volumi, mentre per la stessa collana, una volta trapiantata nel catalogo Buchet Chastel, prima del 1952, non esce neanche un volume.

¹⁵⁸⁵ M. Nadeau, *Littérature présente*, cit., p. 16.

¹⁵⁸⁶ A. Boschetti, *Sartre et «Le temps modernes»*, cit., p. 187.

un discours pour ne rien dire, la littérature est pourtant autre chose qu'un souci d'esthète, qu'une forme plus ou moins distinguée de distraction, qu'un moyen inavouable pour des fins qui la ruinent. Maintenir la littérature dans sa dignité peut suffire à notre dessein¹⁵⁸⁷.

Equidistante dalle ideologie e da una forma di indifferenza estetizzante, Nadeau costruisce il suo sistema di valori, elevando la letteratura su tre pilastri: espressione, creazione e arte¹⁵⁸⁸ senza tuttavia rinunciare alla missione allora ineludibile di contrasto all'«obnubilation des consciences»¹⁵⁸⁹. Una visione che si insinua nelle crepe di un *engagement* di stampo sartriano avviando un percorso di *désengagement* formale che avrà in Barthes il suo massimo nume tutelare: se per Sartre la letteratura poteva e doveva intervenire direttamente sulla società, per Barthes questa visione si rivela inapplicabile, ammettendo la sopravvivenza di una scrittura nelle sole vesti di una morale delle «Forme»¹⁵⁹⁰ che non pretende in nessun modo di influenzare la struttura del reale, ma si arroga tutt'al più il ruolo di guardiana della coscienza¹⁵⁹¹.

Certo è che le intenzioni iniziali della rivista si scontrano con le componenti strutturali del campo editoriale francese di quegli anni che mettono in luce una progressiva marginalizzazione dell'espressione letteraria di cui lo stesso fondatore delle «Lettres nouvelles» è cosciente fin dal primo numero dove confessa il rischio che la letteratura perda «son intérêt ou [...] son importance»¹⁵⁹².

Ma, tracciando nel 1955 un bilancio dell'andamento della rivista in una lettera a Pascal Pia, Nadeau si confronta proprio con quello scarso riscontro dell'attività letteraria che colora di fosche tinte il futuro delle «Lettres nouvelles» con un passivo che materialmente va ben oltre l'attivo in termini di abbonamenti e vendite.

Dalla condizione di perdita materiale trae gli spunti per delineare la formula che si propone di attribuire alla sua critica giornalistica, allontanandosi soprattutto da alcuni pilastri di «Temps modernes» di cui rivaluta esclusivamente un aspetto strutturale:

En dehors des prises de position confessionnelles, philosophiques ou politiques (à nos yeux détestables) le lecteur trouve dans ces revues [«Les Temps modernes» et «Esprit»] une certaine image de la vie ambiante. Elle l'intéresse certes plus que ne peut l'intéresser la littérature, mais si le nombre des passionnés de la littérature est plus restreint, il doit y avoir des moyens de faire naître et d'entretenir cette passion¹⁵⁹³.

La ricerca di una libertà dell'espressione da parte delle due riviste che Nadeau assume ad esempio, «Les Temps modernes» e «Esprit», si scontra dal suo punto di vista con la presenza evidente di «prises de position confessionnelles, philosophiques ou politiques» assolutamente detestabili ai suoi occhi. Il vantaggio ciononostante dei modelli è la capacità di uscire dal dominio ristretto della letteratura per coinvolgere e influenzare una comunità di lettori attraverso il richiamo alla vita reale e all'attualità. Così, «une revue littéraire» nelle intenzioni di Nadeau risalenti al 1955 non può presentarsi «comme un objet, surtout un objet de bibliothèque», ma deve porsi come «un véhicule d'idées, de goûts, de point de vue et qui se transforme avec les années» dal momento che essa «est

¹⁵⁸⁷ M. Nadeau, *éditorial*, in «Les Lettres nouvelles», 1^{er} mars 1953, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, tome II, *Les années "Lettres Nouvelles" 1952-1965*, Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau, Paris, 2018, p. 191.

¹⁵⁸⁸ Cfr. Ibidem.

¹⁵⁸⁹ Ivi, p. 192.

¹⁵⁹⁰ R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, cit., p. 26.

¹⁵⁹¹ Cfr. C. Benaglia, *Engagements de la forme*, cit., p. 129.

¹⁵⁹² M. Nadeau, *éditorial*, in «Les Lettres nouvelles», 1^{er} mars 1953, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, tome II, cit., p. 192.

¹⁵⁹³ Maurice Nadeau à Pascal Pia, 27 août 1955, Fonds Pascal Pia, dossier Nadeau, IMEC, Abbey d'Ardenne.

également un endroit où l'on doit rencontrer la variété et la vie, où l'on circule selon l'humeur et le moment»¹⁵⁹⁴.

Dans une certaine mesure c'est également un moyen d'éducation et, dans le sens élevé du terme, un instrument de propagande. Nous le savons, nous qui avons été formés à certains goûts littéraires, par la N.R.F. d'avant-guerre¹⁵⁹⁵.

Il senso dell'«instituteur» e la posizione marginale rispetto ad altre riviste nate nel dopoguerra portano Nadeau a indicare come suo riferimento originario «La Nouvelle revue française» nella forma precedente al conflitto, la cui formula, invece, altri critici avevano prontamente condannato¹⁵⁹⁶. Inoltre, il fine ultimo di conservare una centralità della letteratura rende più equilibrato l'appello a una critica *en situation*, caratteristica fondamentale dell'*engagement* di stampo sartriano. La letteratura, per trovare un riscontro e avere un'influenza nel pubblico – scopo che, come abbiamo visto, è centrale per le riviste culturali secondo Nadeau – dovrà necessariamente allargarsi al dibattito sull'attualità, riservandosi capacità e finalità pedagogiche, ma senza ricercare il supporto, a questo scopo, negli schemi ideologico-confessionali, né tanto meno nelle personalità carismatiche che li professano:

Notre revue est littéraire. Mais elle n'est portée ni par un mouvement (qui n'existe pas et que nous ne pouvons pas susciter) ni à sa tête par des individualités marquantes (comme Sartre ou Mauriac) ni par une maison d'édition dont elle serait l'exutoire de choix et le laboratoire. Nous savions cela avant de commencer notre entreprise. Nous espérons toutefois, en faisant de notre mieux, compenser ces manques par l'intérêt que nous aurions peu à peu suscité pour des idées et des goûts qui sont les nôtres¹⁵⁹⁷.

Se la difesa di un criterio letterario è centrale nella definizione di una propria fisionomia così come il rifiuto di legarsi a forme di appartenenza collettiva, come un movimento culturale, o di richiamarsi alla figura di intellettuali ampiamente legittimati, l'esigenza di uscire da uno *status* di ininfluenza rispetto all'attualità è avvertita come ineludibile per la sopravvivenza stessa della rivista. Se «une revue est avant tout une arme critique: par le choix des auteurs et des textes, par les prises de position jusque dans les notes de lecture et les variétés. Elle est le produit d'idées ou de goûts qu'on veut faire partager», «l'influence de L.N. est faible»: delle «Lettres nouvelles» non se ne parla abbastanza ed esse sono periferiche rispetto al dibattito pubblico¹⁵⁹⁸.

Per salvare la rivista occorre, dunque, un cambiamento radicale della sua forma e del contenuto: il fondatore si appella così a un modello ibrido che raggruppi testi di valore e interessi differenti per rendere l'insieme leggibile da un pubblico più ampio, intervenendo, tra l'altro, sull'impaginazione, «avec impression sur deux colonnes et illustrations photographiques» e sulla commistione di generi, con testi letterari e articoli «pas spécialement littéraires»¹⁵⁹⁹.

L'impostazione auspicata per la rivista incontra il gusto letterario che Nadeau ricerca per le iniziative editoriali dove si delineano due orizzonti paralleli:

¹⁵⁹⁴ Ibidem.

¹⁵⁹⁵ Ibidem.

¹⁵⁹⁶ Cfr. A. Boschetti, *Sartre et «Le temps modernes»*, cit., p. 187: «Le modèle qu'elle [«Les Temps modernes»] propose, et qui semble conjuguer excellence littéraire et philosophique, liberté et engagement, rigueur et capacité de penser toute chose, dévalue brutalement les revues qui ont pu proliférer, pendant la guerre, grâce au vide créé par l'éclipse de la N.R.F., discréditée par la collaboration».

¹⁵⁹⁷ Lettera di Maurice Nadeau a Pascal Pia, 27 août 1955, Fonds Pascal Pia, dossier Pia, IMEC, Abbey d'Ardenne.

¹⁵⁹⁸ Ibidem.

¹⁵⁹⁹ Ibidem.

l'une qui m'incline à aimer une certaine littérature secrète qui confine parfois à la gratuité du jeu, l'autre au contraire, qui me porte à admirer les esprits capables d'incarner et d'exprimer les interrogations informulées, les angoisses et les espoirs d'un milieu, d'une classe, d'une époque¹⁶⁰⁰.

Il piacere per il gioco letterario si sposa con la forza espressiva di autori capaci di indagare gli aspetti più profondi e ineffabili di un'epoca. La letteratura segreta incontra, negli interessi del critico-editore, la rappresentazione psico-storico-sociologica, tracciando due filoni di indagine nei programmi per le sue collane.

Il bilancio stilato da Nadeau nel 1955 a Pia ha immediate ripercussione sull'organizzazione stessa delle «Lettres nouvelles». Alle rubriche intitolate “Notes de lecture” e “Variétés” che accompagnavano la sezione “Textes d'auteurs” ancora attiva nel '55 si sostituiscono la rubrica “Actualités” a partire dal n. 34 del 1956 e “Faits et commentaires du mois” a partire dal numero 38 dello stesso anno. L'impostazione tradisce quell'esigenza di attualità professata dal fondatore che si dispone così ad accogliere un dibattito vivo e sempre aggiornato, come dimostra il numero di articoli dedicato alla posizione degli intellettuali all'indomani della rivolta di Budapest, su cui prende la parola lo stesso Nadeau con un intervento che ripercorre *La sécession des intellectuels*. L'aspirazione a conciliare l'interesse e l'influenza, che il dibattito sulla contemporaneità naturalmente acquista, e le esigenze di autonomia della letteratura determinano il nuovo equilibrio delle «Lettres nouvelles».

Accanto a questa riorganizzazione strutturale si colloca anche il passaggio a una nuova casa editrice pronta a sfidare il dominio persino del grande rappresentante dell'editoria di cultura di quegli anni, Gaston Gallimard. Il nuovo editore di Nadeau a partire dal 1954 sarà René Julliard e il cambio di rotta è segnato anche dal nome che decide di affidare alla propria collana che sancisce la definitiva ed esplicita sovrapposizione tra la sua traiettoria di critico e quella di editore: la collezione prenderà, infatti, il nome di “Lettres nouvelles”.

Le ragioni dietro lo sviluppo di un simile progetto critico-editoriale si possono comprendere alla luce di un'analisi delle componenti dei campi intellettuale ed editoriale degli anni '50.

Tra il 1952 e il 1954 si verifica, infatti, un momento di passaggio per l'editoria e il mondo culturale francese: la retrospettiva di Nadeau sul proprio impegno in qualità di critico letterario nonché l'analisi sullo stato del suo giornale, la scelta di legarsi a un editore come Buchet-Chastel, prima, e Julliard, poi, la decisione di un cambiamento radicale nell'impostazione della propria rivista letteraria si collocano all'interno di questa nuova stagione, mostrando tutti i tratti di quelli che saranno successivamente gli spazi di partecipazione del critico-editore.

La figura di Sartre, ancora molto riconosciuta, sta perdendo progressivamente la propria centralità, affiancando in parallelo l'isolamento politico che coinvolge ormai il Partito comunista¹⁶⁰¹. In termini editoriali, d'altro canto, si iniziano a manifestare le tendenze dell'iperconcentrazione e il mercato si viene ristrutturando intorno a nuove logiche, che confermano l'affermazione del criterio commerciale come concorrente dialettico principale e più influente rispetto a quello politico nei giudizi qualitativi sulle opere letterarie. Gallimard procede a una serie di acquisizioni che lo porteranno alla fine del decennio ad essere non soltanto una delle case editrici garanti di qualità culturale, ma anche una delle case più influenti sul mercato in termini economici, sancendo una sovrapposizione sostanziale tra criterio commerciale e valore simbolico:

Avant acquis 90% des parts de la société Denoël en 1952, récupérant, en 1957, 50% des actions de La Table Ronde, puis, en 1958, Le Mercure de France, [...] Gallimard [...] réussit un formidable rétablissement. Dans cette deuxième moitié des années cinquante, la maison incarne la figure de l'éditeur littéraire par excellence, celui que toutes les petites maisons nées

¹⁶⁰⁰ M. Nadeau, *Littérature présente*, cit., p. 16.

¹⁶⁰¹ Cfr. A. Boschetti, *Sartre et «Les temps modernes»*, cit.; P. Zanotti, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

de la guerre rêvent d'égaliser et auxquelles il sera donné de rejoindre son fonds, dans le meilleur des cas, son empire. «Aujourd'hui de nombreux petits éditeurs veulent devenir des Laffont, seul le profit les intéresse. Nous, après la guerre, nous aspirons plutôt à être des petits Gallimard. C'était plus honorable même si c'était idiot». C'est Éric Losfeld qui, en 1960, s'exprime en ces termes, traduisant le profond changement intervenu dans le milieu de l'édition littéraire: Gallimard fascine toujours, mais ne représente plus la seule figure légitime de l'éditeur¹⁶⁰².

All'affermazione di Gallimard come editore letterario egemone si affianca una nuova strategia imprenditoriale che trova in Hachette un chiaro esponente. La casa fondata nel 1826 opera in modo diverso rispetto al passato nel processo di acquisizione di altri marchi, avviando così in Francia un sistema innovativo per la creazione di gruppi editoriali:

Vers 1950/1960 Hachette, "le trust vert" de l'édition et de la distribution, opère un changement de stratégie. Et par un phénomène de contagion ses rachats et ses mutations successives esquisseront autant d'avant-premières en France. En effet, Hachette, tout en conservant l'identité des firmes acquises, prend le contrôle de Tallandier et de Grasset (1954), de Fayard (1958), de Fasquelle (1959) et de Stock (1961)¹⁶⁰³.

Al nuovo piano di acquisizioni, seguito subito dopo da molti dei principali gruppi editoriali francesi, Hachette lega un'altra importante innovazione che riguarda la distribuzione dei libri: il lancio della prima grande collana di tascabili in Francia, "Le livre de poche Hachette".

Ma i due casi emblematici del cambiamento in corso negli anni Cinquanta, Gallimard e Hachette, non esauriscono certo lo spettro di possibilità che si presenta allora a Nadeau. Sul fronte delle case editrici dalle grandi risorse finanziarie si registra un intenso allargamento di Presses de la Cité sotto la guida di Sven Nielsen che porta il gruppo ad acquisire «en cinq ans Amiot-Dumont (1958), la Librairie académique Perrin (1960), Solar (1960), Rouge et Or (1961) et, l'année suivante, Le Fleuve noir»¹⁶⁰⁴. Sul versante, invece, dell'editoria letteraria alcuni «survivants» e altri attori in cerca di un proprio spazio provano a contrapporsi al dominio di Gallimard. All'egemonia di quest'ultimo fanno da contraltare le esperienze di Seghers e delle Éditions de Minuit, ma è soprattutto René Julliard a tentare di conciliare valore culturale e successo commerciale per opporre una proposta alternativa a quella della casa di rue Sébastien-Bottin:

La stratégie éditoriale de René Julliard repose sur trois piliers. Publier vite: «J'avais toujours été étonné de voir les éditeurs français perdre de six mois à un an ou davantage pour accepter et publier un manuscrit, alors qu'on peut très bien ne mettre que trois semaines pour le lire et un mois pour l'éditer»; publier beaucoup: Julliard reçoit 4.000 manuscrits en français par an, ce qui est énorme, il publie une centaine de titres par an dont 40 premiers romans, Gallimard en publie 20 en 1959; enfin et surtout publier jeune: «Au lieu de multiplier les collections d'histoire, de science, de romans policiers, de classiques, etc., je décidai de ne m'alimenter qu'à une seule source vitale, vivante vivifiante: l'écrivain à ses débuts. Toutes mes ressources, toutes mes forces, je décidai de les consacrer au jeune auteur: c'est pourquoi ma maison eut si vite la réputation d'être jeune elle-même et le privilège d'attirer les jeunes»¹⁶⁰⁵.

¹⁶⁰² Cfr. A. Simonin, *L'édition littéraire*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1998, p. 46.

¹⁶⁰³ P. Schuwer, *Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit., p. 425.

¹⁶⁰⁴ Ivi, p. 426.

¹⁶⁰⁵ A. Simonin, *L'édition littéraire*, cit., p. 53.

L'esigenza di Julliard di essere *à la page* e assumersi il rischio di investire soprattutto sull'«écrivain à ses débuts» si concilia perfettamente con la posizione di Nadeau, che, come è stato detto, al cospetto degli autorevoli concorrenti in servizio presso altre case editrici, fonda la propria riconoscibilità su autori poco noti, spesso esordienti o con un solo titolo alle spalle e sulla letteratura straniera. Ma un altro elemento ci permette di capire la fortunata permanenza di Nadeau nelle fila di Julliard. La massiva intensificazione delle pubblicazioni si inseriva, da un lato, nel processo di industrializzazione del mercato francese in crescita esponenziale negli anni Cinquanta, dall'altro, nella necessità di occupare uno spazio sufficientemente ampio attraverso un numero consistente di titoli pubblicati, una diffusione capillare e una buona attività di promozione. Circostanze che permettevano al direttore delle «Lettres nouvelles» di affiancare alla sua attività di giornalismo culturale una più ampia e solida operazione editoriale: i libri proposti potevano ora contare su forti mezzi promozionali per incontrare il gusto di un pubblico a cui prima probabilmente non sempre riuscivano ad arrivare.

Un aspetto che diventa esplicito al mutare della natura della rivista che da mensile diventa bisettimanale nel febbraio del 1959 confessando la volontà di ampliare i propri orizzonti di pubblico:

elle [la rivista] nous permettra de conquérir à la littérature [...] le public qui lit par habitude et sans satisfaction véritable la plupart des hebdomadaires dits littéraires et qui résiste à la revue littéraire mensuelle parce qu'il la croit affaire de spécialistes. Alors que des couches de plus en plus larges s'ouvrent à la véritable culture, les revues littéraires continuent d'être publiées pour les "happy few". C'est là une conception aristocratique désuète. L'exercice et le goût de la littérature, s'ils ne sont pas l'apanage du grand nombre, ne sont pas non plus celui d'une classe sociale ou d'une caste. Dans le domaine de l'intelligence et du goût, tout individu cultivé peut gagner ses quartiers de noblesse, tout plébéien devenir un aristocrate. Il suffit souvent d'en mettre les moyens à sa disposition¹⁶⁰⁶.

Il rifiuto di una concezione aristocratica e desueta si colloca all'interno del nuovo sistema di forze in gioco che si rivela nella prospettiva di Nadeau in una precisa presa di coscienza pronta a determinare le sue scelte future:

Sans doute ce qu'on appelle depuis quelques années la "culture de masse" (qui est le ravalement de la culture au niveau le plus bas, par définition l'anti-culture), a-t-elle fait, en raison même du développement des techniques d'expression, des progrès effrayants. La grande presse, le cinéma, la radio, la télévision, ont généralement pour fonction de distraire le public. L'édition elle-même n'échappe pas à l'engouement pour le facile, le sentimental, le conventionnel, ces qualités maîtresses du "best-seller"¹⁶⁰⁷.

Lo *status* dell'editoria, inglobata nel più vasto orizzonte dell'intrattenimento culturale, è il nuovo orizzonte da cui deve partire la riflessione critica e letteraria. Ecco perché la neonata formula delle «Lettres Nouvelles», con gli strumenti della distribuzione di Julliard e il supporto di una casa editrice in crescita, può, anzi deve, ambire ad allargare lo spettro dei propri lettori. D'altronde, se le differenti logiche editoriali sono espressione di uno spostamento dell'interesse verso «l'unique but du profit commercial»¹⁶⁰⁸ è innegabile che esse abbiano effetti positivi: i *pocket-books* di stampo americano hanno permesso ad autori del calibro di Faulkner e Dos Passos di uscire dai loro sperduti angoli del Texas e della California consacrandoli a maestri della letteratura mondiale; così come le edizioni tascabili francesi permettono «aux étudiants, aux employés, aux amateurs de littérature économiquement démunis, de faire connaissance avec nos meilleurs auteurs, auxquels elle procure

¹⁶⁰⁶ AA.VV., *Les Lettres Nouvelles*, in «Les Lettres Nouvelles», 1^{er} février 1959, M. Nadeau, *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., p. 1065.

¹⁶⁰⁷ Ivi, p. 1066.

¹⁶⁰⁸ Ibidem.

du même coup des tirages impressionnants»¹⁶⁰⁹. Se il rapporto con il lettore è la prima parte di una riflessione che anima il fondatore delle «Lettres Nouvelles» al momento del cambio di abito di queste ultime in concomitanza con una ristrutturazione del campo editoriale, il secondo termine di confronto non possono che essere gli autori pubblicati sulle pagine della rivista di Nadeau: «la transformation de notre revue en hebdomadaire est également commandée par un autre souci: assurer aux auteurs qui nous font confiance l'audience à laquelle ils ont légitimement droit»¹⁶¹⁰. Al mutare del mercato corrisponde anche un cambiamento nelle aspirazioni simboliche e nelle posizioni degli autori: la perdita di centralità del criterio politico e la marginalizzazione dell'*engagement* si verifica in corrispondenza dell'affermazione in Francia di un nuovo movimento letterario, il *nouveau roman*, che rivendica l'importanza della forma su considerazioni di carattere esclusivamente politico. Una posizione che appare storicamente più incline ad affermarsi se si pensa che in quel periodo «la littérature engagée reçoit un coup qui met à mal son hégémonie, incontestée jusqu'alors»¹⁶¹¹ con la pubblicazione su «Le Monde» nel 1956 di un rapporto sui crimini staliniani, con la rivolta ungherese bruscamente sedata dall'armata sovietica e con la costruzione, a partire dal 1961, del muro di Berlino, in un contesto generale in cui proprio Nadeau aveva dipinto, come abbiamo detto, *La sécession des intellectuels*. Mentre la letteratura impegnata vede quindi progressivamente disgregarsi il proprio dominio e si crea lo spazio per diverse forme espressive, il critico-editore parigino riconosce anche l'importanza di modificare i mezzi di diffusione dei nuovi autori presso un pubblico differente.

Analizzando il tipo di pubblicazioni della sua rivista, Nadeau rivendica il ruolo che ha avuto nello scoprire scrittori ancora poco noti che avrebbero raggiunto presto un vasto riconoscimento. Il critico dimostra qui uno sguardo sociologico che, da una parte, suddivide il dominio letterario in due poli contrastanti, dall'altro, è ben consapevole dei luoghi di consacrazione:

Ceux que nous publions ne nous sont point en général disputés par les magazines, la radio ou la télévision, mais ne pouvoir leur offrir que trois ou quatre mille lecteurs – même si parmi ceux-ci se trouve le petit nombre qui établit les réputations – n'est-ce pas un peu dérisoire? [...] Les choses se passent aujourd'hui de façon telle que la plus grande partie des écrivains n'a plus besoin des revues littéraires alors que les revues ont le plus grand besoin d'eux, et c'est là un renversement fort dommageable des raisons pour lesquelles existent les revues littéraires¹⁶¹².

Se è vero che sono i gruppi ristretti e legittimati, «le petit nombre», che costruiscono la reputazione di uno scrittore, è altrettanto vero che le logiche del mercato stanno marginalizzando il ruolo di uno di questi strumenti di legittimazione: le riviste letterarie. Alla luce di un simile sistema di rapporti, la nuova «Lettres Nouvelles» esplicita i punti cruciali della sua visione:

il serait plus efficace et plus profitable, du seul point de vue de la littérature, que nos forces soient désormais plus diligemment, voire plus intelligemment appliquées aux besoins du public comme à ceux des auteurs. Notre entreprise demeurera modeste dans ses moyens, ambitieuse dans ses buts: continuer à défendre et servir la littérature¹⁶¹³.

In un momento in cui il dissolvimento dell'egemonia sartriana sembra lasciare spazi al sorgere di nuove modalità e posizioni espressive, la difesa della letteratura delle «Lettres Nouvelles» acquista un ruolo di primo piano, in virtù della sua impostazione in linea con le differenti tendenze della produzione letteraria e critica: gli articoli di Roland Barthes escono regolarmente fino al settimo

¹⁶⁰⁹ Ibidem.

¹⁶¹⁰ Ibidem.

¹⁶¹¹ C. Benaglia, *Engagements de la forme*, cit., p. 29.

¹⁶¹² AA.VV., *Les Lettres Nouvelles*, in «Les Lettres Nouvelles», 1^{er} février 1959, M. Nadeau, *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., p. 1067.

¹⁶¹³ Ivi, p. 1068.

numero della rivista bisettimanale nel 1959; vengono pubblicati con una certa frequenza testi di Yves Bonnefoy e Samuel Becket.

La formula adottata dalla rivista riflette i principi che erano stati tracciati da Nadeau già nel suo bilancio del 1955 a Pascal Pia: da una parte, fare «un hebdomadaire vivant, lisible, intéressant, à la fois informé et critique»; dall'altra, evitare di considerare «la littérature, les activités artistiques en général, comme l'occupation de spécialistes retirés du monde»¹⁶¹⁴.

Il critico-editore mostra così gli aspetti caratterizzanti la sua postura: rispetto al cambiamento del mondo editoriale, la ricerca di un atteggiamento sensibile all'attualità, la costruzione di una nuova forma di diffusione, l'interesse per un pubblico più ampio e la sensibilità verso la reputazione da creare intorno ai suoi autori sono il risultato di un nuovo spazio di relazioni, in cui il criterio eteronomo della politica si disgrega, sopravvivendo sotto forma di "coscienza morale" e di impegno etico, quello eteronomo del successo commerciale si afferma, come determinante la qualità delle opere; allo stesso tempo, rispetto al mutare del campo letterario, la concentrazione sullo stile e sui principi formali dei testi segna l'inizio di una nuova stagione per le riviste e le case editrici.

Un duplice movimento che descrive la complessità del periodo al punto che lo stesso Nadeau avverte l'esigenza di stilare ben due bilanci sulla propria attività solo nel 1959. In *Pourquoi une revue hebdomadaire?* il fondatore delle «Lettres Nouvelles» sancisce la morte della *revue mensuelle* che «a fait son temps» e si rivela incapace di giocare «ce rôle d'intermédiaire – entre l'auteur et le public, entre l'auteur et l'éditeur – qui paraissait justifier son existence»¹⁶¹⁵. Ben più adatta all'andamento dell'editoria letteraria è una formula bisettimanale, in grado di creare un terreno fertile per il dibattito, in cui si incrociano testi creativi e interventi critici. In *Où nous en sommes*, il direttore indica i punti di riferimento con cui valutare la scelta di cambiare formula: «depuis notre transformation nous sommes en passe de doubler le nombre de nos abonnés tandis qu'affluent quotidiennement les demandes de spécimens»¹⁶¹⁶. L'aumento di pubblico premia la nuova natura della rivista e la sua proiezione verso sistemi promozionali che cercano supporto in altre importati testate giornalistiche¹⁶¹⁷.

Nadeau arriva così all'incontro con gli anni Sessanta investito di un riconoscimento consolidato, in una posizione di assoluta centralità e, allo stesso tempo, con ampie prospettive per rafforzare ulteriormente la propria legittimità nel panorama intellettuale francese, viste le grandi possibilità aperte dalla nuova stagione cultural-editoriale. La sua visione appare, infine, definita da una coscienza divisa in tre aree di intervento: la partecipazione politica nata negli anni Trenta che si tramuta in impegno etico, la difesa di un'indipendenza della letteratura da ogni criterio eteronomo, la consapevolezza dell'importanza crescente del criterio commerciale.

5.a.1. Tra politica e letteratura: Nadeau al centro del dibattito francese

Una simile condizione emergerà con forza al cospetto dei grandi sconvolgimenti storici che proprio all'inizio del decennio segneranno la Francia. Nel 1960, infatti, quindici stati africani ottengono l'indipendenza, ma non l'Algeria. Quest'ultima, al contrario, è coinvolta in una tragica contesa che registra la recrudescenza nella repressione delle manifestazioni a favore dell'indipendenza del Paese e da una controversa gestione pubblica degli eventi. In risposta all'ambigua posizione del governo che aveva autorizzato l'intervento militare per sedare le rivolte

¹⁶¹⁴ Ivi, p. 1068.

¹⁶¹⁵ M. Nadeau, *Pourquoi un revue hebdomadaire?*, in «Les Lettres Nouvelles», n. 1, 4 mars 1959, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, 1^{er} février 1959, tome II, cit., p. 1078.

¹⁶¹⁶ Id., *Où nous en sommes*, in «Les Lettres Nouvelles», n. 5, 1 avril 1959, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, 1^{er} février 1959, tome II, cit., p. 1089.

¹⁶¹⁷ Nadeau criticherà M. Hean-Jacques Servan-Schreber, direttore allora dell'«Express», che si era rifiutato di inserire nel proprio giornale un volantino di presentazione delle «Lettres Nouvelles», in *Ibidem*.

algerine, il 6 settembre 1960 compare su «Vérité-Liberté» un testo dal titolo *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* firmato da un gruppo di 246 persone tra scrittori, artisti e universitari, in sostegno alla «cause du peuple algérien, qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial» e che rappresenta «la cause de tous les hommes libres»¹⁶¹⁸. Tra i segnatari del testo c'è anche Maurice Nadeau che, insieme ad altri 28, viene incolpato di «incitation à l'insoumission et à la désertion»¹⁶¹⁹. In seguito alle accuse, il critico-editore interviene sulle «Lettres Nouvelles» per chiarire la sua posizione in un articolo dove, più di ogni altro aspetto, sono la condizione e la coscienza dell'intellettuale a emergere in primo piano, imponendo un allontanamento dal principio fondativo della rivista che non si dedica alla *politique*, ma si vuole «avant tout "littéraire"»¹⁶²⁰. Questo spostamento verso l'intervento avvertito da molti dei collaboratori è la prova stessa che la «"question d'Algérie" devenait de jour en jour plus pressante et [...] de jour en jour plus scandaleuse»¹⁶²¹. Nelle difficili circostanze della questione algerina Nadeau opera una distinzione fondamentale tra i gruppi della società civile che dovrebbero assumersi la responsabilità di intervenire: in primo luogo, i presunti «partis de "gauche" dont certains se prétendent "révolutionnaires" par un abus de langage qu'il n'est plus nécessaire [...] de souligner»; in un secondo momento, i sindacati «endormis dans leur ronronnement syndical»; poi «[les] jeunes gens» che «ont clairement fait savoir, par la parole, l'écrit et l'action qu'ils n'entendaient pas participer à une guerre injuste dans ses fins, scandaleuse dans ses moyens, dégradante pour ceux qui la font»; e infine, «les intellectuels» che proprio in difesa dei giovani «disertori» hanno «le devoir de se prononcer, de faire entendre leur parole»¹⁶²².

A fronte della delusione politica dei partiti e dei sindacati, incapaci di assumersi il rischio di un intervento reale accontentandosi di una più facile «opposition de principe en attendant des jours meilleurs» è agli intellettuali che viene demandata la responsabilità di una reale condanna della gestione francese della guerra algerina:

c'est une responsabilité à laquelle ne peuvent se dérober ceux qui ont "droit à la parole" et qui entendent faire de la parole un usage conforme à leur condition d'intellectuels, aux valeurs qu'ils défendent, aux principes sur lesquels ils ont fondé leur vie, au droit même de penser. [...] Notre cause a fait tache d'huile. [...] Que nous soyons punis ou non par les tribunaux de notre pays, cette cause est d'ores et déjà gagnée¹⁶²³.

Una presa di posizione collettiva di così vasta portata, tale da coinvolgere un'ampia parte della «Repubblica delle lettere» francese e da richiamare l'attenzione anche di numerosi intellettuali di altri paesi, porta in auge nuovamente il dibattito sulla possibilità di creare un fronte intellettuale unico, un *parti intellectuelle*¹⁶²⁴. Nadeau sente subito l'esigenza di chiarire il proprio punto di vista dichiarando anacronistico ogni tentativo di revisionismo delle varie «théories de "l'engagement", déjà peu défendables dans le cas de l'existence d'une classe révolutionnaire à laquelle les intellectuels viendraient s'agréger»¹⁶²⁵. Se si può trovare nella svolta dei primi anni Sessanta una fine dichiarata del rapporto letteratura-politica, il nuovo movimento che il *Manifeste de 121* aveva suscitato favoriva il rafforzarsi di una responsabilità civica degli intellettuali, chiamati a esercitare le loro «facultés de raisonnement, d'élucidation "démystificatrice" de la réalité, d'explication et d'exposition, quand il

¹⁶¹⁸ AA.VV., *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, in «Vérité-Liberté», 6 settembre 1960.

¹⁶¹⁹ M. Nadeau, *Soixante ans de journalism littéraire*, tome II, cit., p. 1275.

¹⁶²⁰ Id., *Pourquoi nous sommes parmi les «121»*, in «Les Lettres Nouvelles», n. 7, 1 décembre 1960, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, tome II, cit., p. 1270.

¹⁶²¹ Ibidem.

¹⁶²² Ibidem.

¹⁶²³ Ivi, p. 1273.

¹⁶²⁴ Id., *Vers un «parti intellectuelle»?», in «Les Lettres Nouvelles», n. 11, 1 février 1961, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, tome II, cit., p. 1299.*

¹⁶²⁵ Ivi, p. 1304.

donne des prolongements vivants à ses connaissances, ou quand il utilise ses dons de création»¹⁶²⁶. L'intervento suscita l'immediata reazione di Jeanne Alexandre¹⁶²⁷ e del filosofo Alain che manifestano tutti i loro dubbi sull'accostamento dei due termini "parti" e "intellectuels", oltre che le loro rimostranze su ciascuno dei due presi singolarmente. Nella risposta di Nadeau si avverte la volontà di svincolare la sua posizione originaria da un possibile equivoco sull'effettiva nascita di un movimento intellettuale, e di legarla, al contrario, all'idea di una «conscience critique au sein d'une époque» che suppone «la conscience de cette époque, de sa place dans l'histoire, des forces, organisations et structures qui la composent, avec quelque chose de plus: le désir actif de faire coïncider l'ensemble des besoins humains avec les moyens propres à satisfaire ces besoins»¹⁶²⁸.

Chiarita la visione sulla responsabilità dell'intellettuale in seguito al suo diretto coinvolgimento sulla guerra in Algeria, si può notare il rafforzarsi di una postura in termini critico-editoriali all'interno degli interventi sulla rivista e delle scelte per la sua collana.

I pilastri che guidano la strategia di Julliard nel 1960 sono confermati da Nadeau. Il numero 7 delle «Lettres Nouvelles» in uscita il primo ottobre si intitola *Jeunes écrivains français*. Insofferente al moltiplicarsi di sigle classificatorie come «queue du surréalisme», «école existentialiste», «roman noir», «néo-classicisme», «anti-roman», «nouveau roman» e «jeune poésie», il critico-editore si libera dell'esigenza schematizzante in cui costringere la produzione letteraria e chiede al lettore di non ricercare quadri teorici per gli autori che propone, ma di considerarli secondo la più generica accezione tripartita di «jeunes», «écrivains» e «français»¹⁶²⁹. L'investimento sui giovani è stato avvertito fin da subito come un punto cruciale per l'affermazione di Julliard e incontra qui la sintonia dell'operazione complessiva di Nadeau, sposandosi al contempo con una strategia che coinvolge su più larga scala anche le opere straniere: dei 52 volumi pubblicati nella collana "Les Lettres Nouvelles" la metà è composta da libri in traduzione.

Il movimento complessivo si riflette così sulle scelte del critico-editore parigino e sul suo progetto culturale: gli investimenti sui giovani diventano frequenti come testimonia la nascita di un'importante iniziativa, destinata ad avere grandi ripercussioni sui successivi sviluppi della letteratura francese, per i tipi di Le Seuil. La casa editrice di Paul Flamand e Jean Bardet nel 1960 decide di affidare una rivista a un gruppo di venticinquenni capitanati da Philippe Sollers: nasce così «Tel Quel». La rivista e la casa editrice che la pubblica contribuiscono in modo determinante all'ingresso in Francia delle teorie dei formalisti russi favorendo una nuova ristrutturazione dei rapporti di forza nel campo intellettuale. La diffusione delle teorie formaliste avviene al crocevia tra due istanze storiche, delineate da Frédérique Matonti, che ne influenzano la ricezione: «d'un côté, "la production internationale de la linguistique structurale", de l'autre, "le 'Dégel' soviétique avec ses conséquences sur le mouvement communiste"»¹⁶³⁰. In nome di una scienza della letteratura i formalisti si distaccano definitivamente dalla concezione esistenzialista e dalla filosofia che ne deriva, ma contribuiscono a modificare il rapporto dicotomico tra *engagement* e *littérature*: i due termini non sono più in antitesi, anzi la loro contrapposizione perde di significato. A questa prima fondamentale conseguenza si affianca un'ulteriore svolta di grande peso in termini editoriali: «l'importation des théories des formalistes marque, ensuite, le moment à partir duquel la théorie prend officiellement le dessus sur la littérature»¹⁶³¹. Mentre anche il numero di studenti cresce in modo esponenziale, i cataloghi delle case editrici sono invasi dai nuovi studi e dalle nuove teorie letterarie. La necessità di Nadeau di

¹⁶²⁶ Ibidem.

¹⁶²⁷ Jeanne Alexandre (Paris 1880 – Paris 1990). Importante figura dei movimenti femministi e pacifisti francesi. Tra le due guerre collabora alla rivista del filosofo Alain «Les Libres propos».

¹⁶²⁸ M. Nadeau, *Lettre à Jeanne Alexandre sur le «Parti intellectuelle»*, «Les Lettres Nouvelles», n. 13, 1 avril 1961, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, tome II, cit., p. 1318.

¹⁶²⁹ Id., *Nouveaux talents*, in «Les Lettres Nouvelles», n. 7, 1 octobre 1960, Id., *Soixante ans de journalism littéraire*, tome II, cit., p. 1259.

¹⁶³⁰ Cito da C. Benaglia, *Engagements de la forme*, cit., p. 125.

¹⁶³¹ Ivi, p. 141.

chiarire il ruolo dell'intellettuale e la sua insistenza sull'attualità appaiono così profondamente segnate dalle nuove circostanze, in cui il richiamo alla "scienza" critica prevale persino sulla stessa parola letteraria. Se, tuttavia, la rivista cerca di rispondere alle nuove esigenze critiche degli anni Sessanta, la collana conserva una propria impronta narrativa, mettendo a segno a metà del decennio il suo colpo più importante che contribuirà non solo alla consacrazione di un autore esordiente ma anche a confermare l'immagine del suo direttore nelle vesti di lungimirante lettore editoriale: il libro è *Les choses* di Georges Perec che, oltre ad ottenere un importante successo di pubblico, si aggiudica il premio Renaudot.

È invece attraverso un'altra opera che Nadeau partecipa al *tournant* dei primi anni Sessanta. Con *Le roman français depuis la guerre*¹⁶³², uscito per Gallimard nel 1963, il critico-editore conferma quella sua attitudine all'analisi storico-sociologica che già aveva manifestato con *Histoire du Surréalisme* di circa vent'anni prima. Movimenti come il *nouveau roman* e «Tel Quel» vedono definirsi storicamente i propri principi e vedono spiegati, attraverso un attento sguardo storico, la loro nascita e il loro sviluppo. Il rapporto con la rappresentabilità del mondo è il punto nevralgico di una produzione creativa che scaturisce nel «temps du nihilisme»¹⁶³³. Ma accanto al peso di una storicizzazione dei movimenti letterari contemporanei, racchiusi già in categorie critiche, vi è una presa di consapevolezza di grande rilievo per il futuro della letteratura francese. In particolare, la Francia, all'uscita dalla guerra, si ritrova declassata «au rang de nation de second ordre»: ormai è «l'Amérique qui consacre mais après avoir réglé sa montre à l'heure parisienne»¹⁶³⁴. La previsione di Nadeau si realizzerà a pieno proprio all'indomani degli anni Sessanta, quando saranno gli autori e i critici oltreoceano, per quanto spesso di importazione francese, a influenzare i processi di legittimazione internazionale.

Le mutate circostanze del mercato globale e nazionale avranno ripercussioni immediate nel momento in cui il critico-editore si trova nuovamente alla ricerca di un terreno utile a portare avanti il proprio progetto culturale. Alla morte di René Julliard nel 1962 seguono alcuni anni in cui la casa è affidata alla gestione della moglie, ma l'ingresso ormai capillare di capitali finanziari nel mondo editoriale coinvolgerà anche l'impresa che aveva sostenuto fino ad allora «Les Lettres Nouvelles»:

en septembre 1964, Mme Julliard cède la majorité de ses actions à une banque privée, l'Union financière de Paris qui contrôle déjà les éditions Plon et l'Union générale d'éditions, éditeur de la collection de poche "10/18"¹⁶³⁵.

Con l'ingresso in Presses de la cité, un gruppo di grandi dimensioni gestito da un ente finanziario, gli spazi per perseguire un progetto autonomo e ben riconoscibile, che si era distinto nel polo della produzione letteraria di non grandissima circolazione e che faticava ad ottenere riconoscimenti consistenti in termini di vendite, sembrano restringersi. Primo segnale di allarme è la chiusura della rivista che non precederà di molto la scomparsa della collana dal catalogo di Julliard. A quel punto Nadeau si trova di nuovo a dover compiere una scelta, spostando la sua collezione nel catalogo di una casa editrice la cui maggior parte delle azioni era detenuta dal gruppo Gallimard: le Éditions Denoël. Queste ultime, pur entrate nell'orbita dell'importante nucleo editoriale, avevano conservato, come era ormai consuetudine, il proprio marchio. Inoltre, Gallimard, nel generale contesto di privatizzazione bancaria attuato nel mercato francese, rappresentava allora una delle poche case editrici che erano riuscite a conservare la propria indipendenza, oltre ad essere il gruppo egemone, per dimensioni, successi di vendita e qualità del catalogo, dell'editoria culturale. Nadeau riesce così a coniugare l'esigenza di una buona diffusione e comunicazione, grazie al sistema di distribuzione del gruppo, e un'indipendenza decisionale grazie al suo legame con uno dei marchi satellite e non con il marchio principale. Un ulteriore tassello si inserisce nel progetto del critico-editore parigino:

¹⁶³² M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, Paris, 1963.

¹⁶³³ Ivi, p. 7.

¹⁶³⁴ Ivi, p. 11.

¹⁶³⁵ A. Simonin, *L'édition littéraire*, cit., p. 71.

alla scomparsa delle «Lettres nouvelles» segue la nascita nel 1966 di una nuova rivista, «La Quinzaine littéraire», in cui finalmente sono i testi critici, e in modo particolare le recensioni e gli interventi intorno al dibattito culturale, a prevalere sugli scritti narrativi e di impronta letteraria.

La propensione verso l'attualità e la tendenza a partecipare attivamente alle questioni del presente, che Nadeau aveva cercato di impiantare anche nella sua rivista precedente, trovano nella «Quinzaine» immediata attuazione: tra gli articoli del primo numero si possono vedere una recensione di François Wahl a *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, una riflessione di François Châtelet su *Lire le Capital* a cura di Aragon, un articolo di Nadeau su Le Clézio e uno di Barthes sul saggio di Painter, *Marcel Proust. 1871-1903: les années de jeunesse*¹⁶³⁶.

Un'impronta, dunque, segnata dalla ricerca di attualità con la riflessione sulle teorie formaliste e sull'iniziativa collettiva di una rilettura di Marx, ma anche con i suggerimenti al lettore nel dominio della narrativa o della saggistica contemporanea.

5.a.2. Una nuova stagione critico-editoriale: le imprese di Nadeau in un'editoria mondializzata

Si apre così una nuova stagione nel progetto critico-editoriale di Nadeau che è costretto ormai a confrontarsi con una letteratura ed un'editoria mondializzata. Nel suo passaggio a una nuova sede editoriale, il critico-editore parigino descrive perfettamente lo stato del campo letterario francese. La «révolution du poche»¹⁶³⁷, che aveva avuto un primo impulso nel 1955 con Hachette e un importante slancio nel 1962 con il varo simultaneo di due fortunate collane tascabili “Presses Pocket” e “10/18”, può finalmente raccogliere i suoi frutti. I successi in termini di vendite che le nuove collezioni fanno registrare attirano le attenzioni di editori determinati a coniugare successo commerciale con ragioni culturali. Per rispondere al crescente numero di studenti e, dunque, alla nascita di un nuovo pubblico desideroso di essere aggiornato sul dibattito intellettuale, Christian Bourgois fonda la sua casa editrice nel 1966 e inizia a occuparsi fin da subito proprio della collana tascabile “10/18”. La strategia di Bourgois è quella di un'offerta tascabile a forte trazione saggistica: accanto ai necessari romanzi «sous sa couverture, sont publiés colloques, numéros de revue [...], textes théoriques»¹⁶³⁸. Oltre a reagire alle richieste dei nuovi studenti universitari, l'operazione di Bourgois si colloca all'interno di quel contesto storico che culminerà con il biennio dei movimenti studenteschi del '68-'69. Se, però, la stagione molto fortunata della critica, del tascabile e della saggistica politica segna un proliferare di iniziative di editori determinati a coniugare successo di vendite e contributo ideologico-culturale, la conseguente ristrutturazione del campo editoriale francese, che il necessario aumento di tirature comportava, avrebbe avuto ripercussioni anche sul rapporto, fino ad allora molto personalizzato, tra case editrici, direttori delle collane e autori. È, infatti, proprio il successo commerciale di molte collane e dei loro direttori che causa una certa mobilità fluida dei diversi responsabili e consulenti che iniziano a spostarsi da una casa editrice all'altra con più frequenza:

Les années qui suivirent 1968 marquèrent aussi un changement de mentalité chez de nombreux cadres d'édition français: à l'instar de leurs confrères anglais et américains, qui passaient souvent d'une maison à l'autre, la mobilité commença à s'imposer. Et les premiers chasseurs de têtes firent leur apparition dans la profession¹⁶³⁹.

¹⁶³⁶ F. Wahl, *Les formalistes russes*, in «La Quinzaine littéraire», 15 mars 1966; F. Châtelet, *Le jeune Marx à la recherche du marxisme*, in «La Quinzaine littéraire», 15 mars 1966; M. Nadeau, *La fin du monde?*, «La Quinzaine littéraire», 15 mars 1966; R. Barthes, *Les vies parallèles*, in «La Quinzaine littéraire», 15 mars 1966.

¹⁶³⁷ O. Bessard-Banquy, *La révolution du poche*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit., p. 174.

¹⁶³⁸ J.-Y. Mollier, *Paris capitale éditoriale des mondes étrangers*, cit., p. 83.

¹⁶³⁹ P. Shwuer, *Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales*, cit., p. 430.

Sembra, in altre parole, che il successo culturale e di vendite a cui i consulenti fino alla fine degli anni Sessanta avevano contribuito abbia causato anche l'instabilità dei consulenti stessi all'interno delle case editrici: i numeri ottenuti con una collezione richiedevano di essere mantenuti o incrementati, così come il capitale simbolico accumulato da molti collaboratori consentiva ad essi di trovare per le proprie iniziative nuove sedi editoriali con una certa rapidità. Si tratta di un processo che all'inizio degli anni Settanta manifesterà tutta la sua irreversibilità: proprio la collana "10/18" a cui Bourgois aveva deciso di dare una ben riconoscibile impronta teorica è oggetto di una crisi finanziaria che ne determina una decisiva riorganizzazione. A guidare la nuova fase della collezione tascabile è Jean-Claude Zylberstein, influente avvocato che si era costruito la propria reputazione nei casi giudiziari sul diritto d'autore difendendo scrittori e scrittrici di successo internazionale come Françoise Sagan¹⁶⁴⁰.

La nuova tendenza al rispetto dei numeri è confermata dal varo di collane tascabili all'inizio degli anni '70 nei cataloghi di due delle più importanti case editrici francesi: Gallimard e Le Seuil. La prima fonda "Folio" nel 1972, ripubblicando per un pubblico ormai ampio i classici già usciti nelle sue collane principali: investimenti sicuri in risposta alle nuove esigenze del mercato. La seconda, nel rispetto di una tradizione che aveva visto sostenere fortemente la saggistica, nella sua collana tascabile "Points", fondata nel 1970, fa uscire in un primo momento soltanto le opere afferenti al vasto ed eterogeneo universo delle scienze umane: trovano così un'immediata seconda vita e una diffusione su larga scala gli scritti degli autori che avevano condizionato negli ultimi due decenni il dibattito intellettuale francese e internazionale. Mentre si apre la stagione dei tascabili di qualità con il varo delle collane di due importanti editori da sempre attenti sul piano del valore culturale, si registra anche l'acquisizione di una certa notorietà da parte di molti intellettuali francesi grazie al contributo cruciale della televisione, nuova protagonista del dibattito e fondamentale cassa di risonanza per le riflessioni dei critici. Nel 1975 nasce, infatti, una nuova trasmissione televisiva diretta da Bernard Pivot: *Apostrophe* che accoglierà nelle varie puntate interventi di alcuni dei più influenti intellettuali del periodo tra cui Nabokov, Borges, Lévi-Strauss, raccogliendo un largo consenso nel pubblico testimoniato da uno *share* oltre il 12% nel 1983¹⁶⁴¹. Se lo sfociare del dibattito culturale in televisione consente agli intellettuali di accedere a una più larga notorietà, il capitale simbolico che molti consulenti hanno accumulato, dirigendo collane per importanti case editrici nei decenni precedenti, costituisce il presupposto per la nascita, a partire dagli anni '80, di numerose iniziative editoriali indipendenti e fondate sulla specializzazione dell'offerta, risultato dell'incompatibilità tra la logica dei grandi gruppi e progetti culturali di lungo termine:

Dès les années 1980, de nombreux cadres éditoriaux, qui avaient été évincés, investirent leurs indemnités de licenciement dans la création de sociétés et formèrent une nouvelle vague de jeunes éditeurs. La littérature, les œuvres étrangères, les sciences humaines, les sciences et techniques, la jeunesse et le livre d'art étaient leur priorité, mais le régionalisme devint aussi leur terrain d'élection, tandis que d'autres découvrirent des "niches" que les grandes maisons avaient délaissées. Ces dernières favorisèrent parfois une association avec ces structures

¹⁶⁴⁰ È proprio Zylberstein a suggerire un allargamento dell'offerta di carattere narrativo, soprattutto attraverso un investimento sul romanzo straniero: è un percorso graduale che si concluderà nel 1980 con la nascita della sezione *Domaine étranger* all'interno di "10/18". Cfr. J.-C. Zylberstein, *Souvenirs d'un chasseur de trésors littéraires*, Bourgois, Paris, 2022.

¹⁶⁴¹ Cfr. P. Zanotti, *Dopo il primato*, cit., p. 95. *Apostrophe* diventerà poi nel gennaio del 1991 *Bouillon de culture*, programma culturale di grande successo, diretto ancora da Bernard Pivot e che sarà trasmesso fino al 2001, raggiungendo oltre un milione di telespettatori durante la sua ultima stagione, Cfr. *Bouillon de culture: la dernière de Pivot*, in «L'Observateur», 30 juin 2001, <https://www.nouvelobs.com/culture/20010629.OBS5881/bouillon-de-culture-la-derniere-de-pivot.html> (ultima consultazione 07/01/2023).

ultralégères qui vivaient dangereusement, de tels rapprochements incarnant, selon F. Rouet, «une véritable écologie de l'innovation dans l'édition»¹⁶⁴².

Le nuove iniziative sono favorite anche da un importante intervento statale che si verifica nel 1981, a seguito di un lungo confronto in merito al prezzo dei libri tra i grandi gruppi a gestione finanziaria, soprattutto di stampo bancario, e i piccoli editori. Nel 1974, infatti, la FNAC¹⁶⁴³ allarga i suoi canali di vendita, intraprendendo un'aggressiva campagna pubblicitaria fondata su sconti elevati al prezzo di copertina dei libri, con il «rischio che la grande distribuzione possa schiacciare i librai indipendenti e i piccoli editori»¹⁶⁴⁴. L'intervento di un autorevole editore, Jérôme Lindon¹⁶⁴⁵, tuttavia, porta a una sensibilizzazione dell'intero mondo librario francese, oltre a suscitare l'interesse della politica: la critica dell'editore, esposta in un pamphlet intitolato *La FNAC et les livres*¹⁶⁴⁶, è contro il sistema di sconti adottato dalla FNAC, ingestibile per piccole case e per le librerie indipendenti che diventano immediatamente poco competitive sul mercato. La campagna portata avanti da Lindon e dal mondo editoriale francese raggiungerà un importante risultato nel 1981 quando viene emanata la legge Lang, ministro della cultura del governo guidato da François Mitterand, che impedisce di applicare uno sconto superiore al 5% al prezzo di copertina.

Su un piano strettamente editoriale, dunque, si incrociano due movimenti opposti: uno centripeto che segue la tradizione dell'iperconcentrazione avviata negli anni Cinquanta e uno centrifugo con la nascita di circa cinquanta nuove micro case editrici ogni anno tra il 1974 e il 1988¹⁶⁴⁷. Nello scontro tra le due macro forze antagoniste è la prima a risultare vincente e ad affermarsi come egemone nel campo editoriale. Alle piccole case editrici nate in quegli anni

la presse, la plupart de libraires – et les lecteurs – ne leur accordaient pas toujours la place que leurs publications méritaient. Sur 812 jeunes entreprises fondées entre 1973 et 1988, 351 ont disparu; leur seuil de survie se situait fréquemment vers la quatrième année, et le passage à la forte notoriété n'a élu qu'un faible pourcentage¹⁶⁴⁸.

La traiettoria di Nadeau riflette in pieno questo cambiamento del campo editoriale e intellettuale. L'ingresso nell'orbita di Gallimard, grazie al marchio Denoël con cui continua la sua collezione “Les Lettres Nouvelles”, gli permette di dare seguito soprattutto al filone della letteratura straniera che già aveva avviato con Julliard. Oltre agli autori inglesi, sempre molto presenti, e allo spazio concesso a Gombrowicz con quattro titoli tra il '66 e il '76, compaiono nel catalogo sette titoli di Sciascia che dimostrano un allargamento della letteratura italiana che Nadeau sta tentando anche sulle pagine della sua nuova rivista, «La Quinzaine Littéraire».

L'affermarsi della logica commerciale dell'iperconcentrazione sulla specializzazione culturale, tuttavia, causa una rottura tra la gestione della collana da parte di Nadeau e il gruppo Gallimard. Se, infatti, le case editrici di piccole e piccolissime dimensioni, che nascono in quel periodo, hanno bisogno di puntare su uno spazio ancora poco sondato dal mercato per costruire un proprio marchio, le case affermate come l'impresa di rue Sebastien Bottin avvertono sempre più l'esigenza di conciliare i due aspetti, come testimonia anche la riorganizzazione gestionale del gruppo con Claude Gallimard amministratore delegato a partire dal 1975.

¹⁶⁴² P. Schwuer, *Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales*, cit., p. 442.

¹⁶⁴³ Fédération Nationale d'Achats des Cadres, fondata nel 1954 da due ex militanti trotskisti. Cfr. P. Zanotti, *Dopo il primato*, cit., p. 96.

¹⁶⁴⁴ Ibidem.

¹⁶⁴⁵ Jérôme Lindon (Paris 1925 – Paris 2001). Dal 1948 fino alla sua morte ha diretto Les Éditions de Minuit, una delle più autorevoli case editrici francesi nell'ambito delle scienze umane.

¹⁶⁴⁶ J. Lindon, *La FNAC et le livres. intervention dans le cadre de la Rencontre Perspectives du livre et de la distribution*, Éditions de Minuit, Paris, 1978.

¹⁶⁴⁷ Cfr. J.-Y. Mollier, *Paris capitale éditoriale des mondes étrangers*, cit., p. 83.

¹⁶⁴⁸ P. Schwuer, *Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales*, cit., p. 443.

In un simile quadro, i rapidi passaggi da una casa all'altra di Nadeau mostrano il cambiamento delle logiche interne al campo e la strategia adottata dal critico-editore per costruire una propria specifica immagine. Dopo la crisi con casa Gallimard a metà degli anni Settanta, il fondatore della «Quinzaine» si lega a un editore di grandi dimensioni che ha costruito un'impresa solida e di successo: Robert Laffont. È un'operazione che mostra, da una parte, la necessità di una struttura distributiva ben consolidata in un mercato sempre più stratificato dove si afferma con forza la logica promozionale, e, sul fronte opposto, la capacità contrattuale dei consulenti che hanno costruito un proprio personale marchio ben riconoscibile attraverso la direzione delle collane. La collaborazione tra Laffont e Nadeau nasce, infatti, sulla base della letteratura straniera: sui sei testi pubblicati tra il 1977 e il 1978 in coedizione, tre sono tradotti e tra essi spicca in particolare il *Candide* di Sciascia, affidato personalmente dall'autore alle cure di Nadeau. Non solo, dunque, si conferma, paradossalmente, l'importanza dei rapporti interpersonali nelle dinamiche del mercato editoriale, ma emerge il desiderio di un grande editore di valorizzare la propria immagine attraverso la legittimazione culturale di cui godono un consulente e uno scrittore affermati nel polo di produzione ristretta.

Laffont, infatti, nel 1974 pubblica un pamphlet autobiografico in cui rivendica l'importanza culturale della propria impresa, portando a prova del valore del suo catalogo nomi di autori come Dino Buzzati¹⁶⁴⁹. Qui, tuttavia, insiste anche sull'importanza del carattere commerciale della sua attività, arrogandosi un certo istinto nella scoperta di autori capaci di avere successo, soprattutto tra le fila dei giornalisti-scrittori¹⁶⁵⁰. L'equilibrio, che Laffont definisce ineludibile, è figlio dell'accusa alle "mitizzazioni" del mercato editoriale:

Un éditeur, avec une très petite équipe et peu de frais généraux, peut vivre pleinement en imposant sa personnalité. Cela exige une discipline très stricte de sa part car il se trouve pris entre l'équilibre financier à assumer, d'une part, et la tentation de la croissance, de l'autre. J'admire profondément Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, qui a su maintenir ce difficile équilibre tout au long de sa vie d'éditeur. Il a su faire prévaloir ce qu'il aimait et cela seulement, sans se laisser distraire en cours de route. Il faut des éditeurs comme lui pour que naisse le nouveau roman et il en faut comme moi pour refléter les facettes de la vie et de la création¹⁶⁵¹.

La contrapposizione tra Lindon, come rappresentante dell'editoria indipendente, e se stesso come emblema del carattere ambivalente dell'editore indica il momento di forte polarizzazione di quegli anni e il punto da cui Laffont guarda al mercato. A questo sistema si rivolge Nadeau, cercando, da un lato, di conciliare il suo desiderio di partecipazione al dibattito con il tentativo dell'editore di investire sulla costruzione di un'immagine simbolicamente più rilevante; dall'altro, di non perdere il contatto con un pubblico che resta per il critico-editore parigino il principale referente.

Ma il sodalizio tra «une vaste entreprise (700 employés) publiant chaque année un nombre considérable de titres nouveaux (environ 200) et ouvertement orientée vers la recherche du succès»¹⁶⁵² e un consulente che aveva basato la sua reputazione soprattutto sulle riviste, sulle opere critiche e su un'attività editoriale senza grandi riscontri in termini di tirature e vendite è destinato ad esaurirsi presto. Nel 1979, nel pieno della battaglia per il prezzo unico guidata da Lindon e sostenuta da Nadeau, quest'ultimo decide di mettersi in proprio, uscendo anche dal gruppo Laffont: la casa editrice Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau diventa a tutti gli effetti un'impresa indipendente.

In linea con i tentativi delle altre esperienze editoriali di piccole dimensioni allora nascenti, anche la neonata casa si pone subito su un terreno di specializzazione con l'esordio in Francia di John Maxwell Coetzee, autore sudafricano, di cui traduce *Au cœur de ce pays*. L'editore indica così la linea

¹⁶⁴⁹ Cfr. R. Laffont, *Éditeur*, Laffont, Paris, 1974.

¹⁶⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 216; P. Bourdieu, *La production de la croyance*, cit., p. 36.

¹⁶⁵¹ R. Laffont, *Éditeur*, cit., pp. 291-292.

¹⁶⁵² P. Bourdieu, *La production de la croyance*, cit., p. 25.

principale della sua ricerca nella letteratura tradotta e nella letteratura postcoloniale che dimostra un crescente interesse da parte del pubblico. Il catalogo si viene progressivamente diversificando: se continuano le riproposte di autori già pubblicati nelle collane curate in passato, tra cui Sciascia, Naville, Lowry e Dagerman, la letteratura contemporanea si ritaglia uno spazio di tutto rispetto, accogliendo tra gli altri nel 1979 Pasolini, negli anni '80 Caproni e Pontiggia, l'esordio narrativo di Houellebecq nel 1994.

L'editore di piccole dimensioni, aiutato dalla sua posizione legittimata dagli altri intellettuali, forte della rete di contatti che le riviste e la partecipazione ai giornali gli permettono, consapevole della nicchia di pubblico a cui rivolgersi, confortato dall'intervento statale della legge sul prezzo unico, può perseguire finalmente in autonomia il proprio progetto critico-autorial-editoriale. Nadeau è, dunque, pronto nel 1990 a scrivere le proprie «*mémoires littéraires*». Con i ricordi di quel passato può plasmare ulteriormente la sua immagine, offrire al lettore un nuovo canale comunicativo, un nuovo terreno di confronto per il futuro della sua impresa: può assumere, infine, in qualità di autore la tripla postura che recherà i tratti della sua complessa e movimentata «*traversée du siècle*»¹⁶⁵³.

5.b. *J'ai une très mauvaise mémoire*: la chiave di lettura di una prefazione

Le «*mémoires littéraires*» di Nadeau si aprono all'insegna di un rapporto ambivalente con la tradizione autobiografica. L'autore-editore ha una piena consapevolezza dei mezzi formali a disposizione del genere e la sua attività di critico gli ha già permesso di indagare a fondo le contraddizioni, risolte o rimaste in sospeso, della memorialistica. Il suo impegno in quanto editore, inoltre, gli offre una visione vasta e composita del panorama autobiografico francese, garantendogli, allo stesso tempo, piena coscienza dello stato del campo letterario nel momento in cui si trova a scrivere, con uno sguardo attento alle opere della contemporaneità e all'aggiornamento delle tecniche stilistiche, dovuto peraltro all'interesse della «*Quinzaine littéraire*» per l'attualità.

Una prima embrionale esigenza di ripercorrere il proprio passato si avverte nella raccolta degli articoli scritti per «*Combat*», pubblicata nel 1952 con il titolo *Littérature présente*¹⁶⁵⁴. Non è un'operazione sistematica, ma mostra che nel fondatore della «*Quinzaine*» c'è una tendenza al bilancio retrospettivo e all'autoanalisi che nella prefazione di quel libro non manca di emergere: ricostruire le fasi più recenti della propria attività attraverso gli articoli apparsi in rivista corrisponde a un'indagine introspettiva sulla sua capacità critico-letteraria che lo porta persino a formulare una possibile dichiarazione programmatica su cosa sia la letteratura e quale debba essere la funzione della critica.

Negli anni Sessanta, poi, quando anche Lejeune inizia uno studio approfondito del genere, che sarà sistematizzato però soltanto un decennio dopo, Nadeau affronta, nelle vesti di critico, la scrittura autobiografica, cogliendo i tratti di una tradizione ben radicata nell'immaginario letterario francese e individuando al contempo i tentativi di alcuni autori di scardinare il sistema di riferimenti e gesti che l'autobiografia ha istituito.

Fondamentale sembra così nel suo processo di avvicinamento alla scrittura del sé lo studio dell'opera di Michel Leiris, la cui scrittura memorialistica è vista da Lejeune come «*une activité constante*»¹⁶⁵⁵. Nel saggio di Nadeau *Michel Leiris et la quadrature du Cercle*¹⁶⁵⁶ è evidente che il nucleo fondamentale della riflessione sull'autobiografia è il rapporto con la tradizione, rappresentata in particolare da quell'insieme di materiali che concorrono alla regola aurea della «*littérature de la*

¹⁶⁵³ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit.

¹⁶⁵⁴ Id., *Littérature présente*, cit.

¹⁶⁵⁵ P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, POL, Paris, 1991, p. 29.

¹⁶⁵⁶ M. Nadeau, *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle*, Julliard, Paris, 1963.

confession: “dire toute la vérité et rien que la vérité”»¹⁶⁵⁷. Ma una simile proposizione appare al critico-editore fin da subito falsificata da una contraddizione insita nel concetto stesso di letteratura:

Une longue pratique nous a appris, en effet, que la sincérité littéraire s’identifiait rarement à la sincérité tout court, fût-ce chez les plus sincères, et que la littérature possède ce pouvoir curieux de distribuer elle-même à son gré les lumières et les ombres. Le “degré zéro de l’écriture” n’est encore qu’une écriture particulière. Il n’y a pas de littérature transparente¹⁶⁵⁸.

L’inesistenza della letteratura trasparente si pone alla base del dubbio di verità che circonda ogni scrittura autobiografica e che si lega a stretto giro e in modo paradossale con l’altro dilemma di difficile soluzione dell’autobiografia, ovvero ogni scrittura è una scrittura del sé perché espressione di un autore, biologicamente e socialmente individuato.

A concedere una via di fuga dall’impasse autobiografica, è, agli occhi di Nadeau, una riflessione sull’arte poetica che ha sempre animato i suoi interventi critici. Nello stesso periodo in cui si appresta a presentare in una nuova veste e in un’edizione integrale le opere complete di uno scrittore come Flaubert, che considera «le plus consciemment artiste de tous ceux qui ont illustré la prose française»¹⁶⁵⁹, il fondatore della «Quinzaine littéraire» affida al valore estetico dei testi la capacità stessa di affermarne la verità e attribuisce alla letteratura la paradossale funzione di veritiera conferma:

Pour la littérature de confession, une essence étrangère à la seule publication de la “vérité” vient s’introduire ici. Toutes précautions prises d’autre part, elle risque de faire basculer l’entreprise, de la ruiner. Vrai ou non, choquante ou flatteuse, la confession veut se faire recevoir, c’est-à-dire séduire en quelque manière.

Michel Leiris en convient. Cependant, comme dans la corrida, le parti pris esthétique passe avant le parti de la vérité (ou de l’efficacité), et il est enfermé dans des limites si étroites qu’il s’annonce et se dénonce lui-même; il n’est que l’efflorescence de l’acte par lequel l’auteur s’expose au jugement, et comme la preuve tangible de son savoir-faire¹⁶⁶⁰.

Nella letteratura di confessione il valore estetico prevale sulla ricerca di veridicità ma, ammettendo e denunciando esplicitamente il suo legame con i limiti imposti dalla tradizione del genere, ne vuole sovvertire le regole e, così facendo, appropriandosi altresì dei mezzi che il passato letterario gli mette a disposizione, l’artista realizza e raggiunge anche il proprio principio di verità. Se in quegli anni Nadeau traccia una «morale d’artiste» che consiste nel «confier au papier le meilleur de lui-même»¹⁶⁶¹, si può ugualmente individuare una simile morale artistica, concentrata stavolta sull’autobiografo, nell’impegno del Leiris scrittore di sé, che dà una prova tangibile del suo *savoir-faire* mostrando la piena padronanza dei mezzi dell’autobiografia e la volontà di sovvertirli per raggiungere il vero del suo passato:

Il refuse en outre tous artifices «tels que grands airs destinés à en imposer, trémolos ou sanglots dans la voix, ainsi que fioritures, dorures, qui n’auraient d’autre résultat que de la déguiser (la vérité) plus ou moins, ne fût-ce qu’en atténuant sa crudité, en rendant moins sensible ce qu’elle peut avoir de choquant». À ces conditions il s’expose chaque fois tout entier, homme et écrivain confondus en une seule personne¹⁶⁶².

¹⁶⁵⁷ Ivi, p. 15.

¹⁶⁵⁸ Ivi, p. 10.

¹⁶⁵⁹ Id., *Avertissement relatif à la présente édition*, G. Flaubert, *Écrits de Jeunesse. Mémoires d’un Fou*, Rencontre, Lausanne, 1964, p. 7.

¹⁶⁶⁰ Id., *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle*, cit., p. 17.

¹⁶⁶¹ Id., *Avertissement relatif à la présente édition*, G. Flaubert, *Écrits de Jeunesse. Mémoires d’un Fou*, cit., p. 10.

¹⁶⁶² Id., *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle*, cit., p. 16.

Quando l'autore opera nel rispetto della sua "morale artistica" è, dunque, credibile. L'autobiografo ricorre agli artifici del genere per mostrare il suo debito rispetto a quella morale. Raggiungendo il suo obiettivo, egli si conferma scrittore e individuo allo stesso tempo: nella sovrapposizione tra «homme et écrivain» si ritrova, dunque, la duplice difesa della letteratura e della verità nella scrittura autobiografica.

Una simile impostazione capovolge il rapporto gerarchico tra forma e contenuto nell'autobiografia. Mentre si è portati a pensare che «dans la littérature de confession, il semble que le contenu l'emporte de beaucoup sur la forme»¹⁶⁶³, non si può eludere l'esigenza fondamentale di ogni autobiografo: «s'il peut se contenter pour lui-même de notations brutes ou de simples repères, le désir de les rendre intelligibles à autrui le conduit à chercher le véhicule le plus apte au transport du sens et de l'émotion»¹⁶⁶⁴. Il paradosso della comunicabilità sovverte il sistema di forze in gioco: sembra ormai che solo la letteratura sia in grado di dire la verità e senza una scrittura letteraria non ci può essere neanche l'aspirazione alla credibilità. La verità inizialmente è solo in potenza il nucleo dell'opera e si può tradurre in atto nel momento in cui raggiunge il lettore: il vero non può essere neanche rivendicato se la struttura compositiva ne impedisce la piena comprensione e l'accesso a un interlocutore. Ne consegue che «le "contenu" est virtuel et n'apparaîtrait pas sans le secours de la "forme". C'est là le paradoxe de tout art véritable»¹⁶⁶⁵. È questo il principio che ci guida a non dubitare della scrittura di Leiris che «détruit l'antinomie fondamentale dans laquelle se débat toute littérature de confession, dont les deux termes sont précisément "littérature" et "confession"»¹⁶⁶⁶. Siamo così certi della verità del suo racconto, perché quest'ultimo assume la forma dell'arte che facilita la comunicazione dell'esperienza e rende più immediatamente comprensibili i fatti a un interlocutore che non è a conoscenza delle vicende narrate, ma che, in virtù degli espedienti formali, può a sua volta condividere finalmente il punto di vista dell'autore.

Diretta conseguenza di una simile impostazione sarà la struttura dei testi:

Utilisant comme il l'avait promis les matériaux d'une expérience vécue: souvenirs d'enfance, émotions éprouvées, événements vivement ressentis, rêves significatifs, obsessions, il fait mieux que de les présenter dans un ordre logique ou chronologique, selon l'optique de l'autobiographie ou du journal, ou encore selon l'ordre d'importance qu'ils pourraient avoir pour l'accession à cet "âge d'homme" que l'auteur veut conquérir¹⁶⁶⁷.

È la disposizione dei materiali a suggerire per prima la composizione artistica che si allontana da una resa documentaria della realtà. Il rifiuto della linearità logica o cronologica è il segnale di una costruzione ricercata che denuncia l'importanza relativa di ogni evento: la sua disposizione nel tessuto narrativo è tanto rilevante quanto necessaria a trasmettere le intenzioni dell'autore. Un simile approccio denuncia il centro nevralgico dell'intreccio a cui tutto ritorna in modo magnetico, rifiutando la connessione progressiva in favore delle associazioni libere di cui è capace la scrittura letteraria:

Liés entre eux par des associations dont nous nous efforcerons de pénétrer le secret, ces matériaux se disposent à la façon de la limaille autour des branches d'un aimant. L'aimant, c'est le thème poétique, ou psychanalytique, dont l'auteur a décelé la présence en lui et qui lui paraît être une des composantes de son individu. Par ce thème, les matériaux sont ordonnés et transmués en un tout dont la signification passe celle des parties, et de telle sorte que la construction s'élève à mesure que le regard d'aiguise et s'approfondit. [...] Loin de se tenir les

¹⁶⁶³ Ivi, p. 18.

¹⁶⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁶⁵ Ivi, p. 19.

¹⁶⁶⁶ Ivi, p. 20.

¹⁶⁶⁷ Ivi, p. 22.

unes à côtés des autres elles empiètent l'une sur l'autre, se superposent, se marient, se confondent, se métamorphosent¹⁶⁶⁸.

Il tema poetico si pone al centro della scrittura del sé non solo come rivendicazione della forma in difesa del valore letterario dell'opera, ma anche come garanzia della veridicità dell'esperienza narrata, perché l'unica verità è quella comunicabile, e l'unico modo per comunicarla è una scrittura poeticamente ed esteticamente valida.

La riflessione di Leiris sul rapporto tra verità e resa poetica, tra narrazione di sé e letteratura, tra il recupero e il rifiuto dei mezzi letterari messi a disposizione dalla tradizione lo colloca nell'orizzonte dell'«autobiographie critique»¹⁶⁶⁹ che accomuna lo scrittore de *L'Âge d'homme* a un altro autore particolarmente importante nella traiettoria editoriale e nella maturazione di un progetto di scrittura autobiografica da parte di Nadeau: Georges Perec.

Il ruolo di quest'ultimo nell'opera del direttore editoriale parigino risale alla pubblicazione di *Les choses* nel 1965 nella collana «Les Lettres Nouvelles». Dopo quel primo incontro, Perec e Nadeau consolidano la loro collaborazione che appare contraddistinta da una posizione di rilievo del secondo nelle decisioni intorno ai progetti letterari del primo: Perec non solo affiderà a Nadeau le sue opere successive, ma si rivolgerà a lui nel momento in cui si tratta di formulare un programma per la sua scrittura futura. Nel 1969, infatti, l'autore delle *Choses* invia al critico parigino una lettera in cui delinea un progetto che intende mettere in atto nei successivi dodici anni¹⁶⁷⁰. Il piano di Perec appare subito particolarmente vasto e con un preciso filo conduttore sullo sfondo: la volontà di articolare il suo «ensemble autobiographique» in «4 livres»¹⁶⁷¹. Alcune caratteristiche di quel progetto saranno cruciali per la struttura delle memorie di Nadeau: in primo luogo, l'opera ha uno sfondo autobiografico su cui però si costruisce uno sviluppo «non linéaire [...] difficile à lire à la suite, mais au travers duquel il sera possible de retrouver [...] plusieurs histoires [qui] se recoupant sans cesse»; il rifiuto della linearità è, dunque, la guida formale del racconto che prevede, d'altronde, l'inserimento «d'un index qui sera, non un supplément mais une véritable et même essentielle partie du livre»¹⁶⁷². Se quel primo piano rivelerà presto tutte le sue difficoltà di attuazione, l'embrione dell'impegno autobiografico confluirà progressivamente in un progetto che Perec decide ancora una volta di affidare alle cure di Nadeau¹⁶⁷³.

La partecipazione di quest'ultimo a un processo creativo così intenso, che vedrà il sovrapporsi di diversi piani compositivi e, di conseguenza, di diversi generi letterari, in particolare il romanzo d'avventura e le *souvenir d'enfance*, non può rimanere priva di effetti e ripercussioni anche su quelle che diventeranno le «mémoires littéraires» dell'editore. Ecco che alcune delle scelte compositive di Perec ritorneranno, al fianco dell'altro grande modello autobiografico, Michel Leiris, come elementi strutturali dell'autobiografia di Nadeau.

Quando Lejeune illustra la struttura della versione definitiva in volume di *W ou le souvenir d'enfance* la sovrapposizione tra quest'ultimo e *Grâces leur soient rendues* sembra esplicitarsi:

¹⁶⁶⁸ Ivi, p. 23.

¹⁶⁶⁹ Cfr. P. Lejeune, *L'ère du soupçon*, in Id (ed.), *Le récit d'enfance en question*, actes de colloque, Nanterre, janvier 1987, in «Cahiers de Sémiotique textuelle», n. 12, 1988.

¹⁶⁷⁰ Il progetto si intitola *L'arbre* e si propone di rappresentare, nel modo più preciso possibile e con l'aiuto di testimonianze dirette come l'intervista alla zia, l'albero genealogico della famiglia di Perec. Il piano dell'opera è riportato da Lejeune in P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, cit., p. 20.

¹⁶⁷¹ Ivi, p. 51.

¹⁶⁷² Ibidem.

¹⁶⁷³ Si tratta delle prime fasi di progettazione di quello che diventerà, dopo numerosi ripensamenti, interruzioni e complesse vicende, *W ou le souvenir d'enfance* pubblicato inizialmente e per una prima parte a puntate sulla «Quinzaine littéraire» e uscito successivamente in volume nel 1975. Cfr. P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, cit., p. 95.

Guère d'enchaînement nécessaire d'un chapitre à l'autre. Mais surtout fragmentation, scrupules, arrêts perpétuels. Sabotage délibéré. La discontinuité narrative propre au récit d'enfance est en général compensée par la construction thématique et les bonheurs de l'écriture. [...] Refus de tout travail d'écriture pour embellir ou faire vibrer le souvenir. Présence envahissante d'un narrateur hypercritique, qui traque l'erreur, l'inexactitude, l'affabulation, qui dépiaute les souvenirs de tous leurs oripeaux, leur fait passer des interrogatoires sévères, leur braque dans les yeux les projecteurs de la vérité¹⁶⁷⁴.

Non solo c'è un rifiuto assoluto dell'incedere progressivo da un capitolo all'altro, ma la frammentazione sabotatrice sostiene l'alternarsi ossessivo di due diversi filoni narrativi, trattati secondo regole compositive appartenenti a generi letterari differenti. A un tentativo così evidente di volersi porre in contrasto all'orizzonte d'attesa del lettore, sia dell'uno che dell'altro percorso narrativo, si affianca un'ossessione per la verità, riscontrabile in una scrittura quasi immediata, che predilige periodi brevi con una sola proposizione: la veridicità dei ricordi dovrebbe incontrarsi, sembra sostenere l'autore, nella naturalezza del linguaggio e dell'espressione quasi tendente alla neutralità descrittiva della trattazione scientifica. Quella che Lejeune ha collocato, insieme a *Les mots* di Sartre e *Enfance* di Nathalie Sarraute, tra le tre opere che più di tutte hanno innovato un genere «voué à la répétition inlassable des mêmes procédés»¹⁶⁷⁵ si caratterizzerà, dunque, per un duplice macro carattere: la presenza di un'«autobiographie critique» con cui si fa riferimento a un'interrogazione costante perpetrata dall'autobiografo sui mezzi da lui adottati per narrare la propria esperienza; e la capacità di integrare nella narrazione «l'espace autobiographique», ovvero la compartecipazione di biografia e finzione¹⁶⁷⁶.

Se quest'ultimo aspetto è più distante dalle intenzioni di Nadeau, che rinuncia chiaramente alla finzione, rivendicando più esplicitamente una verità fattuale del racconto, cadendo però nella trappola dell'impostazione finzionale quando recupera gli aneddoti del passato attraverso dialoghi ricostruiti, l'orizzonte dell'autobiografia critica è un riferimento carsico nella sua narrazione: l'autore si interroga sui principi della scrittura, sull'affidabilità della memoria, sulla necessità di ricorrere a materiale documentario di varia tipologia, dalle lettere agli articoli di giornale, non solo allo scopo di sostenere la verità del suo racconto, ma anche al fine di costruire un suo proprio discorso sulla verità stessa.

Ed è ancora più significativo questo aspetto se si considera che rappresenta a tutti gli effetti il momento di maggior contatto tra Perec e Leiris: anche quest'ultimo, come l'autore di *La vie mode d'emploi*, «a cherché à construire un texte autobiographique en articulant l'analyse avec le développement d'un fantasme personnel»¹⁶⁷⁷ e, per quanto Perec sia più innovatore per lo sforzo interpretativo a cui chiama costantemente il lettore, entrambi fanno affidamento sulla suddivisione tra *pars destruens* e *pars construens* per restituire un testo che si relaziona in modo dialettico alla realtà dell'esperienza.

I lavori di Lejeune su Perec e Leiris approfondiscono il discorso generale sulla scrittura autobiografica di cui è senz'altro a conoscenza Nadeau. Il libro *Moi aussi*, pubblicato nel 1986, in cui il critico francese rivisita alcune delle sue posizioni esposte nel suo primo lavoro organico sull'autobiografia, *Le pacte autobiographique*, viene prontamente recensito dalla «Quinzaine littéraire» che non manca, quindi, di dare spazio al dibattito che è sorto in seguito al provocatorio libro di Doubrovsky, *Fils*, capostipite dell'*autofiction*¹⁶⁷⁸. A questa piena coscienza di un dibattito culturale si affianca la consapevolezza di una pluralità di vie autobiografiche che le nuove forme di scrittura sembrano prospettare e a cui ancora Lejeune invita a interessarsi. All'uscita nel 1988 di una

¹⁶⁷⁴ P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, cit., p. 67.

¹⁶⁷⁵ Ivi, p. 71.

¹⁶⁷⁶ Ivi, p. 74.

¹⁶⁷⁷ Ivi, p. 86.

¹⁶⁷⁸ Il dibattito critico tra Lejeune e Doubrovsky è stato ripercorso dal primo proprio in *Moi aussi*; Cfr. S. Doubrovsky, *Fils*, cit.; P. Lejeune, *Moi aussi*, cit.

miscellanea, dal titolo generico *L'autobiographie*¹⁶⁷⁹, che raccoglie gli atti di un convegno tenutosi l'anno prima, «La Quinzaine Littéraire» si dimostra ancora attenta al tema, recensendo il volume e concentrandosi proprio sull'articolo di Lejeune, *Peut-on innover en autobiographie?*¹⁶⁸⁰. Qui il critico si focalizza su due autori in particolare, Robbe-Grillet e Perec, riconoscendo nel primo uno sforzo a innovare non pienamente riuscito, e nel secondo una capacità di rinnovare ampiamente il genere senza averlo in principio previsto. Robbe-Grillet e Perec, inoltre, non solo sono analizzati dallo stesso Nadeau in altri articoli usciti sulla sua rivista, ma partecipano attivamente a quest'ultima e hanno un fitto dialogo con il critico-editore intorno ai propri progetti culturali: tra di loro si instaura in altre parole uno stretto rapporto intellettuale che ha inevitabilmente ripercussioni sulla scrittura di ciascuno dei tre.

Lejeune vede, partendo da questi due esempi, un momento particolarmente prolifico della scrittura autobiografica, non solo in termini quantitativi, ma anche da un punto di vista tecnico, dal momento che, come osserva il recensore sulla «Quinzaine», «au fond l'essentiel reste inchangé (quatre roues et l'incroyable moteur du narcissisme) même si, d'année en année, les accessoires sont plus sophistiqués»¹⁶⁸¹.

Intorno all'autobiografia, immutabile rispetto alla sua forma essenziale, si avvicendano nuovi orizzonti compositivi e diverse scelte creative che stanno a rappresentare la vivacità del genere e delle sue possibilità.

È a questo universo di modelli che si rivolge Nadeau quando inizia a scrivere le sue memorie letterarie e quando nel 1990 esce la prima edizione di *Grâces leur soient rendues*. I modelli ispiratori più vicini alle sue inclinazioni espressive, così come il legame con i caratteri di quella fase dell'autobiografia in Francia appaiono ormai evidenti.

5.b.1. Espedienti narrativi e prese di posizione

L'assenza «d'enchaînement nécessaire d'un chapitre à l'autre» che Lejeune ha riscontrato in *W ou le souvenir d'enfance* ritorna in *Grâces leur soient rendues* in tutta la sua evidenza. La frammentazione è un criterio imprescindibile che trova un utile alleato nell'ancoraggio del racconto non direttamente al sé del narratore, ma alle figure incontrate nel corso della propria vita, come testimonia direttamente la struttura dell'indice. Affidare ogni capitolo a un autore, editore o ricordo diverso non può non risentire della costruzione frammentaria di Perec, pensata nel progetto incompiuto *Lieux*¹⁶⁸², e realizzata definitivamente in *W*. Qui l'autore alterna i ricordi alle fasi di un romanzo, facendo risaltare la differenza tra le due tipologie di narrazione anche tipograficamente, come lo stesso Nadeau cercherà di fare nelle sue memorie.

L'espedito della differenza tipografica diventa un connotato caratterizzante la scrittura: tra il racconto del ricordo e la riflessione sul ricordo la separazione deve essere netta, chiaramente riconoscibile dal lettore che ricorrerà a riferimenti interpretativi diversi, ponendosi nella giusta prospettiva a seconda delle tipologie di scrittura dei capitoli.

In questa ottica, lo spazio letterario dell'autobiografia alla fine degli anni Ottanta e lo spazio più ristretto della memorialistica editoriale nello stesso periodo sono i due terreni interpretativi a cui si rivolge l'autore-editore.

Alla frammentarietà come componente strutturale dei suoi modelli e del coevo campo letterario si affiancherà una commistione di generi che sembra a sua volta contraddistinguere le sue opere di riferimento. La difesa del valore poetico dei testi nelle vesti di forma necessaria a trasmettere la verità, che Nadeau aveva sostenuto nel suo studio su Leiris, ritorna nell'idea della padronanza dei mezzi

¹⁶⁷⁹ M. Neyraut – J.-B. Pontalis – P. Lejeune – S. de Mijolla Mellor – P. Schaeffer – J.- E. Jackson, *L'autobiographie*, Les Belles Lettres, Paris, 1988.

¹⁶⁸⁰ P. Lejeune, *Peut-on innover en autobiographie?*, in Ivi, pp. 67-100.

¹⁶⁸¹ Recensione su P. Lejeune, *L'autobiographie*, in «La Quinzaine littéraire», 1 octobre 1988.

¹⁶⁸² Su questo progetto Cfr. P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, cit., pp. 141-229.

espressivi a disposizione: la consapevolezza dei meccanismi retorici, a cui la letteratura deve necessariamente affidarsi, si traduce in una scrittura che spazia, non solo tra vari generi letterari come in Perec, ma tra diversi materiali documentari, riportati identici alla loro prima pubblicazione o rivisitati da un'autonoma volontà autoriale.

5.b.1.1 Metanarrazione e riflessione

La riflessione sulle reazioni alla sua *Histoire du Surréalisme* contenuta nel capitolo *On règle des comptes*¹⁶⁸³ si discosta anche tipograficamente, essendo in corsivo, dal ricordo delle vicende che lo avevano portato all'incontro con Breton e il surrealismo. L'intermezzo sul senso e l'utilità della critica letteraria, contenuto invece nel frammento intitolato *J'existe par les autres*, e quello sui suoi modelli ispiratori, inserito in *Mes Saints*, dove vediamo, da un lato, il tentativo di chiarire cosa intende l'autore per critico letterario e, dall'altro, quali sono le fonti di ispirazione della sua scrittura, si stagliano dallo sfondo della narrazione, si distinguono immediatamente, collocando il lettore in un quadro interpretativo diverso, subito riconoscibile come metanarrativo e autoriflessivo, che non domanda, per essere compreso, gli stessi strumenti degli altri capitoli. Una simile costruzione richiede l'aiuto dell'indice che, rimarcando la discontinuità tra i vari episodi narrati, quasi rassicura il pubblico che non è necessaria la lettura integrale del testo, ma si potranno leggere solo le parti di maggior interesse, estraendo un frammento del passato che non sarà mai, evidentemente, percepibile nella sua interezza.

La peculiarità dell'alternanza tra ricordo e meta-ricordo e la volontà dell'autore-editore di instaurare una profonda differenza tra le due tipologie di scrittura e i differenti spazi interpretativi diventano ancora più rilevanti non solo quando un capitolo è segnalato a sé stante tipograficamente attraverso l'uso del corsivo, ma anche quando l'intertitolo scompare e il capitolo stesso non è rimandato all'indice, richiedendo, in modo paradossale rispetto alla costruzione complessiva, necessariamente una lettura lineare del testo per trovare il singolo frammento: si tratta di un caso eccezionale che si verifica quando l'autore-editore riflette sull'«intention de parler de [sa] mère»¹⁶⁸⁴. Nel capitolo dedicato alla madre le due istanze di racconto e commento si tengono ben intrecciate come Nadeau non manca di sottolineare in apertura quando crea il quadro ermeneutico in cui vuole che il lettore si collochi:

Je n'avais pas l'intention de parler de ma mère, pas plus que de ma femme, pas plus que de mes proches. A la réflexion, je me suis dit: ta mère, c'était quand même un personnage unique, non, bien sûr, parce qu'elle t'a donné le jour, ce dont tu l'excuses, non parce qu'elle t'a légué certains de ses traits, au physique et au moral, mais bien parce que tu n'as connu personne au monde qui t'ait donné davantage l'image de l'indépendance. [...] C'est une histoire touchante que je viens de raconter, j'espère qu'on en a goûté la chute¹⁶⁸⁵.

Il riferimento materno si carica di un valore di eccezionalità che esula dalle sole considerazioni sentimentali per concentrarsi su un tratto ben definito dell'autorappresentazione che l'autore-editore vuole dare di sé: è «l'image de l'indépendance» il vero nucleo di questo intermezzo narrativo-riflessivo e non semplicemente il racconto del legame filiale. La conferma di questa intenzione viene dai fini dichiarati dal breve inserto testuale: «c'est sur le côté sociologique de cette existence que je voudrais attirer l'attention»¹⁶⁸⁶. L'attenzione dichiarata per l'aspetto sociologico, volto a indagare

¹⁶⁸³ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, Paris, 2011. La prima edizione del libro risale al 1990, mentre una nuova ristampa è stata effettuata nel 2011: si citerà da questa ultima edizione d'ora in avanti.

¹⁶⁸⁴ Ivi, p. 101.

¹⁶⁸⁵ Ibidem.

¹⁶⁸⁶ Ibidem.

attraverso l'analisi dei gesti e l'evoluzione dei rapporti sociali, rientra nella temperie delle scritture autobiografiche che dominano il campo letterario francese all'altezza degli anni Ottanta:

Il diffuso gusto per la scarnificazione, per l'autenticità espressa asceticamente in prose molto depurate, può portare anche a esiti meno lirici ma probabilmente più interessanti. Per esempio le scritture diaristiche si intrecciano spesso con una delle vie possibili del romanzo sociologico alla francese: l'interesse sociologico ma direi quasi etnologico per l'analisi della quotidianità. Questa impostazione dà spesso origine ad alcuni dei libri più idiosincratici e interessanti prodotti in Francia¹⁶⁸⁷.

Un emblematico riferimento dell'affermazione di un approccio sociologico nelle scritture autobiografiche si può ritrovare nel successo riscosso da Annie Ernaux a partire dalla metà degli anni Ottanta. *La Place*¹⁶⁸⁸ uscirà per i tipi di Gallimard nel 1983 vincendo un anno dopo sia il premio Renaudot sia il premio Maillé-Latour-Landry dell'Académie française. Un libro di rilievo in termini di critica e di pubblico che ripercorre il passato dei genitori dell'autrice, e del padre in particolare, cercando di ricostruirne sociologicamente la traiettoria, sotto l'influenza, come dirà la stessa Ernaux diversi anni dopo, della lettura avvenuta in quel periodo dell'opera di Pierre Bourdieu¹⁶⁸⁹. Il libro verrà prontamente ed entusiasticamente recensito dalla «Quinzaine littéraire» che accoglierà nel 1989 la scrittrice tra i suoi collaboratori con un articolo che conferma la centralità della sociologia nello sviluppo del suo progetto letterario e il rilievo che in generale l'approccio sociologico ha ormai sulla letteratura in Francia a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta¹⁶⁹⁰. Nel più immediato e vicino modello rappresentato dalla Ernaux, come esponente della «auto-socio-biographie»¹⁶⁹¹, si possono riconoscere le ragioni che guidano la divagazione sulla figura materna di Nadeau che si integrano nel testo per arricchirne le tipologie narrative e allargare lo spettro espressivo a cui l'autore-editore cerca di rimandare il suo lettore. Nella chiarezza della trattazione e nella scelta di esplicitare il principio sociologico come guida interpretativa si trova il rispetto delle regole appartenenti a quel sottogenere delle scritture del sé che va a collaborare alla stesura delle «mémoires littéraires». La capacità di conciliare la tradizione con le più recenti sperimentazioni comunicative in ambito autobiografico risponde all'esigenza di una precisa posizione letteraria: l'aggiornamento dei criteri espressivi dialoga con la padronanza dei tratti canonici del genere in un connubio che vuole rivendicare prima di tutto la qualità estetica del testo, vera garante, come detto, della verità del racconto. La realtà dei fatti sul passato suo e della madre è testimoniata, da un lato, dalle istanze sociologiche a cui si affida, linee guida di una scrittura apparentemente depurata e in quanto tale fonte di affidabilità; dall'altro, dall'integrazione di queste istanze in un racconto che non fa mistero della sua consapevolezza dei mezzi espressivi del canone autobiografico. Sovrapponendo tradizione e rinnovamento del genere, l'impostazione rivendica una qualità espressiva che, conciliando «“littérature” et “confession”»¹⁶⁹², sostiene come indubitabile la verità del testo.

¹⁶⁸⁷ P. Zanotti, *Dopo il primato*, cit., p. 138-139.

¹⁶⁸⁸ A. Ernaux, *La Place*, Gallimard, Paris, 1983.

¹⁶⁸⁹ *Le rôle spécifique de la littérature dans cette évolution: irruption du sociologique en littérature, et évolution de l'écriture de soi dans la littérature française*, Annie Ernaux en dialogue avec la chercheuse Nelly Wolf dans le cadre de la Journée d'étude "Écrire sa vie, raconter la société. L'autobiographie au risque de la sociologie", 2 octobre 2021, BnF.

¹⁶⁹⁰ A. Ernaux, *Quelque chose entre l'histoire, la sociologie, la littérature*, in «La Quinzaine littéraire», 16 mai 1989.

¹⁶⁹¹ B. Moricheau-Airaud, *Propriétés stylistiques de l'auto-sociobiographie: l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux*, in «CONTEXTES» [En ligne], 18, 2016, mis en ligne le 02 janvier 2017, consulté le 15 septembre 2022, <https://doi.org/10.4000/contextes.6235>.

¹⁶⁹² Ivi, p. 20.

Il racconto della madre, focalizzato sui gesti quotidiani, correlativi oggettivi dei sentimenti, si richiude sulle stesse ragioni che avevano determinato la scelta di scrivere di Nadeau di quel legame materno:

Une certaine image de la liberté, de l'autonomie d'un individu dans son être, de la dignité de ceux que la société destine aux tâches serviles pour permettre à d'autres de jouir en toute innocence des douceurs de la vie, pas de doute, c'est elle qui, en m'en offrant le modèle, m'a rendu conscient d'une injustice dont on dit trop facilement qu'elle est une "injustice du sort". Du sentiment de cette injustice au désir de joindre mes jeunes forces à celles qui travaillaient à la faire cesser, il n'y avait pas loin. De cela, naturellement, elle ne voulait pas entendre parler, elle était fataliste, elle ne croyait pas au bonheur¹⁶⁹³.

Nella deviazione metanarrativa si ritrovano i caratteri rivendicati a distanza di anni del professore e del critico impegnato: le due figure sostengono un'autonomia della letteratura e, ad un tempo, la necessità di una sensibilizzazione civica ed etica del lettore.

Gli interventi riflessivi dell'autore-editore, che ben si distinguono, sia tipograficamente sia per le strategie espressive adottate, all'interno del tessuto narrativo rispondono, dunque, a una pluralità di esigenze.

In primo luogo, mostrano il rapporto dell'autore con il genere autobiografico. Dalla riflessione sulla memoria nell'*Avertissement* prefatorio al racconto sulla scelta definitiva di parlare della madre, fino alla conclusione che riflette su quale immagine sia giusto offrire dell'autore, questi interventi sono degli spazi creati per mostrare la padronanza di Nadeau dei mezzi dell'autobiografia, realizzare così i presupposti per la comprensione del testo e indicare al lettore i pilastri interpretativi a cui affidarsi.

In un secondo momento, le digressioni, sotto forma di commento, sono uno strumento per prendere posizione secondo la duplice strategia autorial-editoriale. Da un lato, si ritaglia uno spazio nel campo letterario coevo alla scrittura. La diffusione tra gli anni Ottanta e Novanta di opere autobiografiche segnate da un approccio sociologico, in cui la ricostruzione delle origini familiari e dello sviluppo personale consente agli autori un'autoanalisi della propria esperienza, induce l'autore-editore a servirsi di quegli strumenti, come imprescindibili canali stilistici ben chiari al pubblico a cui si rivolge. Il richiamo alla sociologia e la scelta di soffermarsi, per quanto brevemente, sulla madre non possono sfuggire all'immaginario del lettore che ha in mente lo stile e il contenuto delle opere di Annie Ernaux e degli autori che si affermano in quegli anni, nonché del successo crescente delle ricerche di Bourdieu.

L'autore-editore tenta così di rispondere alle esigenze del mercato e, allo stesso tempo, ricerca la propria legittimazione ricorrendo agli espedienti espressivi di maggior successo, ma rivendica una propria specificità nel contenuto: l'aspirazione all'indipendenza ha guidato la sua carriera di critico e di editore, ed è, dunque, in questa ottica che andrà letto l'insieme del testo, è in questa luce che va interpretata l'immagine che attraverso i suoi incontri sta restituendo al largo pubblico.

5.b.1.2. I modelli della memorialistica editoriale francese

In questo dialogo costante e variegato tra istanze formali e circostanze culturali dei due domini, letterario ed editoriale, si può definire il ruolo degli intermezzi metanarrativi nel complesso del progetto compositivo.

Si compie così nelle memorie di Nadeau la fusione tra i modelli che determinano i rapporti di forza all'interno del panorama culturale e quelli che avevano segnato la sua formazione letteraria, tra cui spiccano, come detto, Flaubert, Perec e Leiris.

Se il frammento è una condizione di necessità, utilizzarlo mettendo al centro le figure incontrate nel corso della propria attività critica, letteraria ed editoriale, diventa l'espediente più immediato per

¹⁶⁹³ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 104.

un autore-editore che si affaccia sul fronte dell'autobiografia. La scelta di un punto di vista duplice sul passato non è priva di legami con una tipologia di scrittura, la memorialistica editoriale, che sembra in Francia prendere maggiormente piede proprio nel corso degli ultimi decenni del secolo.

Nel 1974, in seguito a un lungo dibattito che lo accusa di perseguire una strategia editoriale tutta votata al successo commerciale, Robert Laffont pubblica *Éditeur*¹⁶⁹⁴. Sulla «Quinzaine littéraire» esce, prontamente, la recensione di Philippe Schuwer. A dispetto di una discrezione profonda che lo studioso riscontra, con poche eccezioni, negli editori – «les éditeurs ne se publient pas»¹⁶⁹⁵ – Robert Laffont «réalise un prototype, un modèle»¹⁶⁹⁶ su cui si eserciteranno gli uomini d'affari che continuano ad entrare nel mondo editoriale e a farvi entrare imponenti capitali finanziari. La corrispondenza creata tra l'editore e l'imprenditore è rivendicata da Laffont e sottolineata nella recensione di Schuwer che non manca di ricostruire anche attraverso dettagli tecnici e statistici, con una schematizzazione dei rapporti di forza tra le visioni di diversi editori, tra cui richiama José Corti e Jérôme Lindon, l'ormai mutato mercato editoriale¹⁶⁹⁷.

Ma se l'esempio di Laffont assume la forma esclusiva di una difesa pamphlettistica della propria legittimità, altre due autobiografie di editori-autori sono presenti alla memoria di Nadeau come spazio condiviso a cui rivolgersi quando prepara la scrittura dei suoi ricordi. La prima è quella di José Corti, *Souvenirs désordonnés*¹⁶⁹⁸, prontamente recensita ancora una volta dalla «Quinzaine». Qui l'editore non parla solo «des écrivains qu'il a publiés, mais aussi de sa jeunesse, de ses années de guerre (la première, et très brièvement) et du grand malheur qui les a frappés, lui et sa femme, en 1944: la mort en déportation d'un fils qui était pour ses parents leur meilleure raison de vivre»¹⁶⁹⁹. L'elemento autobiografico è molto più rilevante che non in Laffont e la commistione tra aspetti editoriali e aspetti personali si afferma come un carattere preponderante del testo. Quest'ultimo, inoltre, non manca di interrogarsi sulla fallacità della memoria, affrontata a sua volta attraverso quel richiamo alla frammentarietà “disordinata” a cui si appella già il titolo e che si ritrova in una prefazione programmatica. L'inaffidabile memoria è un asse portante della struttura che Corti rivendica per i propri ricordi e le figure incontrate diventano i pilastri su cui reggere gli eventi di un passato personale, al centro della sua volontà autoriale.

Accanto all'opera dell'editore che per un lungo periodo era stato identificato con il movimento surrealista, un'altra memoria editoriale sembra rivestire i panni di modello per Nadeau: *Une journée sur la terre* di Maurice Girodias¹⁷⁰⁰. È lo stesso fondatore della «Quinzaine» questa volta a recensire il libro¹⁷⁰¹. Al centro della sua analisi vi è la ricerca dello scandalo su cui Girodias ha fondato il successo della propria casa editrice, l'Olimpia Press. Un atteggiamento provocatorio che ha portato alla diffusione in Francia di opere fondamentali come *Lolita* di Nabokov o i primi libri di Beckett e Miller. Nadeau, tuttavia, non manca di osservare come spesso si attribuiscono a Girodias meriti non proprio corrispondenti alla sua reale attività e conferma come l'autobiografia cerchi di rilanciare questi attributi mitici, nel tentativo di fondare una mitobiografia personale dell'editore. Proprio la commistione tra fatti e romanzesco diventa il tratto caratterizzante di *Une journée sur la terre* dove la provocazione e lo scandalo intorno all'ambiente intellettuale parigino sono i mezzi utilizzati per raggiungere un più largo consenso di pubblico¹⁷⁰².

Se questi testi rappresentano un terreno di riferimento preesistente, a cui Nadeau ha senz'altro accesso, come dimostra l'interesse costante della sua rivista, un ultimo libro sembra possa essere

¹⁶⁹⁴ R. Laffont, *Éditeur*, cit.

¹⁶⁹⁵ P. Schuwer, *L'édition et les affaires*, in «La Quinzaine littéraire», 1 mars 1974.

¹⁶⁹⁶ Ibidem.

¹⁶⁹⁷ Cfr. Ibidem.

¹⁶⁹⁸ J. Corti, *Souvenirs désordonnés*, José Corti, Paris, 1983.

¹⁶⁹⁹ Recensione su J. Corti, *Souvenirs désordonnés*, in «La Quinzaine littéraire», 1 septembre 1983.

¹⁷⁰⁰ M. Girodias, *Une journée sur la terre*, Éditions de la Différence, Paris, 1990.

¹⁷⁰¹ Cfr. M. Nadeau, *Un fondamental irrespect*, in «La Quinzaine littéraire», 16 Juin 1990.

¹⁷⁰² Ibidem.

assunto a uno spazio di senso unico che in quel periodo rappresenta il sistema di forze a cui guarda l'autore-editore: si tratta dell'autobiografia di Françoise Verny, *Le Plus Beau Métier du Monde*¹⁷⁰³. L'importanza di questo testo è dovuta al fatto che esce simultaneamente a *Grâces leur soient rendues*, ma ne rappresenta fin da subito, secondo i critici, l'opposto: le due opere «révèlent deux visages de l'édition»¹⁷⁰⁴. Verny, che opera in quegli anni nel ruolo di direttrice editoriale presso Flammarion, rivendica, in virtù del funzionamento dell'editoria in Francia, una piena legittimità del suo titolo di editrice. Non si lega a un filone, a un genere letterario o a uno specifico programma, ma affronta il mercato nella fase di sua massima espansione, a partire dagli anni Sessanta, con un atteggiamento resiliente rispetto al progressivo affermarsi di un dominio dei capitali finanziari. A questo processo di cambiamento fa fronte con una politica del best-seller, dell'investimento sul singolo titolo e sulla promozione diffusa, capace di imporre nomi autorevoli attraverso numeri rilevanti in termini di vendite. È a tutti gli effetti una rappresentante del nuovo sistema editoriale, più vicina alla propensione imprenditoriale degli agenti letterari e dei manager che non a quella dell'editore protagonista, o della piccola editoria indipendente ed è per questo la rappresentante di una parte consistente del mercato. Per quanto non si possa essere certi che Nadeau fosse a conoscenza della sua autobiografia – sebbene il fatto che i due, all'uscita dei loro libri, vengano spesso intervistati in tandem dai giornali possa far tranquillamente supporre che avessero letto l'uno il testo dell'altra e viceversa – è evidente la diversa prospettiva con cui la direttrice editoriale e l'editore affrontano il loro passato e come i ricordi dell'attività professionale trovino forme diverse nelle loro scritture autobiografiche. Se il fondatore della «Quinzaine» non è a conoscenza del libro di Verny, è indubbio che la pubblicazione in simultanea abbia influenzato la ricezione dei due testi, mettendo a confronto Nadeau, il critico-editore di lungo corso, affermatosi grazie alle sue opere e alle sue riviste, e la consulente di Flammarion, manager capace di operare in modo consapevole e proficuo nel nuovo mercato mondializzato a forte trazione finanziaria.

5.b.1.3. Le diverse vesti della corrispondenza

Nel quadro delineato dai modelli e dai contromodelli, letterari e autorial-editoriali, si riconosce fin da subito in Nadeau la scelta di affidare interi capitoli della sua autobiografia a lettere e a manifesti programmatici che nella ripresa retrospettiva, tuttavia, dichiarano subito il nuovo significato assunto all'interno di un contesto differente. Emblematici, in questo senso, i capitoli dedicati a Jean Reverzy e Witold Gombrowicz. Nel primo, brevissimo, viene riportata solo una lettera di poche righe che fa da portavoce al duplice autore: Reverzy in quanto mittente del passato e Nadeau che la recupera come parte integrante delle sue memorie nel presente. Il breve estratto si sofferma sul premio Renaudot vinto da Reverzy nel 1954:

Il m'a fallu plus d'un mois pour me remettre de la commotion des prix et, le premier choc passé, j'ai connu le découragement, l'apathie, l'obsession du «rien ne vaut la peine de rien». Je comprends mieux que rien n'est pire qu'un succès rapide et que, pour avoir décroché un prix, maints auteurs n'ont plus jamais rien écrit de bon. Cependant, chaque jour j'ai tenté d'écrire, mais je croyais voir cent critiques en train de m'épier. Et, en littérature, la peur du critique n'est pas le commencement de la sagesse¹⁷⁰⁵.

La critica al premio letterario, già dichiarata in altre occasioni da Nadeau che nel 1945 si era dimesso proprio dalla giuria del Renaudot, è portata avanti nel testo attraverso la voce di un

¹⁷⁰³ Françoise Verny (Neuilly-sur-Seine 1928 – Paris 2004). Entra nel 1964 in casa Grasset per trasferirsi poi come direttrice generale aggiunta presso Gallimard nel 1982. Nel 1986 si sposta come direttrice editoriale presso Flammarion per ritornare poi da Grasset nel 1995. Cfr. F. Verny, *Le Plus Beau Métier du Monde*, Orban, Paris, 1990.

¹⁷⁰⁴ A. de Guademar, *L'ours et l'ogresse*, in «Liberation», 13 settembre 1990.

¹⁷⁰⁵ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 340.

personaggio terzo, che interpreta la volontà del nome in copertina. È un atto di sostituzione dell'autore che, affidandosi alle parole di altri, mira a sostenere la verità del racconto attraverso la costruzione di un pensiero comune: se Sartre concentra, con un movimento centripeto, la credibilità della sua autobiografia sul suo sé in evoluzione, scandagliato in tutti i suoi aspetti, Nadeau persegue il fine dell'affidabilità lungo una traiettoria centrifuga che abbraccia una pluralità di posizioni di autori diversi per costruire un terreno condiviso in cui incontrarsi anche con il lettore. È un percorso che ritorna spesso nella narrazione, un coro di voci esterne che irrompe nel racconto, creando, apparentemente, un testo plurale, scritto a più mani: una rappresentazione complessiva della *République internationale des lettres*. Una simile impostazione corrisponde a una precisa presa di posizione della scrittura: il rifiuto di concentrarsi sul sé unico, rappresentato dal nome in copertina, rimanda all'atto di formazione stesso del sé, che non può determinarsi in modo autonomo, ma è il risultato di un incontro tra l'io e l'altro. Il progetto dialogico è suggerito, in modo programmatico, dal titolo dell'opera che ringrazia il mondo plurale racchiuso nel *leur*. Collocandosi nel proliferare di scritture autobiografiche che indagano la formazione del sé, come la socio-auto-biographie di Annie Ernaux, o che rifiutano la possibilità stessa di una scrittura memorialistica, o che fanno partire il dialogo tra l'io e l'altro esclusivamente dal primo termine di paragone, Nadeau effettua una scelta strategica, proiettando tutta la portata creativa della memoria sugli altri, che il racconto assume a vero motore non solo per il riaffiorare dei ricordi, ma anche, e soprattutto, per il progredire della narrazione.

Ancora più evidente rispetto al breve testo di Reverzy, è il capitolo dedicato a Joë Bousquet che sottolinea la centralità della lettera in qualità di specifico espediente compositivo per dare la parola agli autori e costruire, attraverso un effetto straniante, il sé dell'autore-editore. La lunga lettera ripercorre il rapporto di Bousquet con il movimento surrealista:

j'ai décidé de suivre les surréalistes à travers tout. Je leur ai donné mon nom avec licence d'en user à leur gré. J'ai signé tous les manifestes. [...] C'est ici que je pose la question qui me force à vous écrire: pourquoi, si directement engagé, ai-je si peu contribué à l'économie même du mouvement? Absent déjà – et pour cause – des manifestations de force, pourquoi n'ai-je pas figuré dans les sommaires de la R.S. avec des poèmes, des rêves?¹⁷⁰⁶

La domanda è il quadro in cui Nadeau colloca il suo lettore. Essa chiarisce le ragioni dietro la rottura del flusso narrativo con l'inserzione di materiale autentico e fedelmente riportato: è Bousquet che dovrà spiegare il suo rapporto con il surrealismo perché solo lui sarà affidabile nell'autoanalisi. La lettera ricopre qui lo stesso ruolo di primo piano che l'autore-editore aveva conferito alla corrispondenza di Flaubert nel momento in cui ne aveva curato le *Œuvres complètes*: la scelta di riservare alla *Correspondence* flaubertiana non «une place en fin de liste» e di posizionare «à leur date les lettres que Flaubert envoyait à ses amis» rispondeva, nelle intenzioni del curatore, alla volontà «d'apporter le contrepoint d'une vie journalière à l'œuvre en cours et d'une confidence à propos de cette œuvre, de dessiner l'arrière-plan et parfois, comme pour Madame Bovary, le tuf intime sur lequel elle s'est édifiée»¹⁷⁰⁷. Se nel caso di Flaubert la collocazione cronologica delle lettere chiariva la genesi delle opere e del pensiero dello scrittore, qui il richiamo iniziale alla data è marginale nell'interpretazione e trova all'esterno del testo il suo riferimento. Più che il legame cronologico è l'interiorità di Bousquet nell'autoanalisi della propria condizione e della propria capacità creativa ciò che il testo vuole mettere in luce: il motivo centrale del capitolo è il rapporto contraddittorio di un autore con il surrealismo, a cui contribuisce con una partecipazione diretta, ma da cui si sente escluso dal punto di vista espressivo. La risposta deve essere rivelata in tutta la sua chiarezza ed è a questo che ambisce il ricorso alla lettera riportata per esteso:

¹⁷⁰⁶Ivi, pp. 81-82.

¹⁷⁰⁷Id., *Avertissement relatif à la présente édition*, G. Flaubert, *Écrits de Jeunesse*, cit., p. 9.

La réponse est d'ordre physiologique. Les méthodes surréalistes – par une magnifique contre-épreuve – faisaient faillite dans un corps détruit et voué à la solitude. Mes textes surréalistes – je m'en suis moi-même avisé – ne valaient rien. Mes rêves raisonnaient. J'étais retranché de la vérité qui me faisait vivre. Cela n'était pas sans grandeur. L'aube surréaliste vouait au silence ce qui était destruction. A ce mouvement qui n'était que vie et santé je ne pouvais ajouter des œuvres sans les construire par artifice. L'adhésion active au surréalisme l'aurait alourdi d'un aspect littéraire¹⁷⁰⁸.

Appare «le contrepunt» drammatico «d'une vie journalière»: l'impossibile corrispondenza tra una condizione fisica e una specifica espressione artistico-letteraria. Si possono riconoscere, inoltre, i motivi dietro il ricorso a materiale documentario autentico nelle memorie di Nadeau: il punto di vista esterno di quest'ultimo apparirebbe certamente artefatto, incapace di cogliere la profondità di una sensazione così personale e inadatto ad esprimere un rapporto controverso, diviso tra partecipazione e auto-esclusione, tra un autore e un movimento espressivo. Nadeau si eclissa apparentemente dalla propria memoria per lasciare che sia un personaggio da lui incontrato a chiarire le scelte di entrambi. Viene confermato così il rapporto profondo tra l'individuo e la sua espressività, che l'autore-editore parigino aveva sempre posto al centro della sua critica letteraria. Se Bousquet afferma di essere «pleinement intégré au mouvement surréaliste» e di essere escluso solo dalle espressioni letterarie e artistiche di quest'ultimo «par défaillance physique» allora trova conferma persino la premessa che lo stesso Nadeau aveva apposto alla sua *Histoire du Surréalisme*: «étudier un mouvement d'idée [...] en faisant abstraction de la situation sociale et politique [...] est un travail vain»¹⁷⁰⁹. Ma ulteriore chiarezza tra l'uomo e l'opera, che il critico parigino rivendica all'interno di tutti i suoi saggi, viene proprio da un suo articolo pubblicato nel 1946 su «Combat» all'indomani della lettera di Bousquet¹⁷¹⁰. È qui che lo scambio tra i due riecheggia in modo chiaro:

Un autre martyr de cette guerre: Joë Bousquet, cloué depuis plus d'un quart de siècle sur son lit de souffrance, apparaît plus serein parce qu'enfoncé davantage dans le silence, et devenu scaphandrier de mondes extrêmes, compagnon des poissons des grandes profondeurs ou des “meneurs de lune” à cheval sur le nuages, dans des régions muettes où le langage humain meurt d'asphyxie¹⁷¹¹.

Alla luce di un'analisi influenzata dalla contemporanea riflessione sartriana, Nadeau presenta un ritratto di Bousquet in cui si descrive come l'immaginazione riesca ad elevarsi al di sopra delle possibilità umane e riesca «à saisir l'être, par l'art, par la poésie»¹⁷¹². La centralità dell'espressione artistica deriva da una visione secondo cui l'uomo non esiste «qu'en tant que produit de son imagination, dressé sur ses pieds par son langage»¹⁷¹³. L'arte e il linguaggio, come accade in tutta la traiettoria di Nadeau, assurgono a una posizione di primo piano nell'analisi delle opere: la prima è costante espressione dell'autonomia che supera anche le pretese della verità, raggiungibile solo attraverso la creazione artistica; il linguaggio, invece, è l'elemento principale attraverso cui quell'indipendenza si concretizza anche negli occhi di un terzo interlocutore, il lettore o lo spettatore, ignaro della genesi delle opere. In questo percorso Joë Bousquet «parvient à gagner plus que la vie qui a été cruellement mutilée en lui, plus même que l'existence qu'il a rencontrée en sautant hors de sa conscience. Il s'identifie à l'Être qui est le Tout, révélation du Verbe caché au plus profond du

¹⁷⁰⁸ Id., *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 82.

¹⁷⁰⁹ Id., *Histoire du surréalisme*, cit., p. 12.

¹⁷¹⁰ Id., *Joë Bousquet, Le Meneur de lune*, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 347.

¹⁷¹¹ Ivi, p. 348.

¹⁷¹² Ibidem.

¹⁷¹³ Ibidem.

Silence»¹⁷¹⁴. La rivendicazione dell'importanza dell'arte e del linguaggio attraverso la figura di Bousquet è qui completa e aiuta a comprendere anche la ripresa a più di quarant'anni di distanza della lettera. Il *Tout* raggiungibile attraverso l'arte diventa espressione del *Verbe* rappresentato dal linguaggio, che si può liberare dalla costrizione fisica del silenzio a cui la realtà riduce l'uomo: i due termini necessari all'espressione letteraria sono, dunque, preservati. La lettera riportata alla memoria mira a rinnovare il punto di vista di un autore-editore che nel dopoguerra aveva visto in Bousquet un rappresentante esemplare. Restituata come fonte di attendibilità la corrispondenza diventa espressione di una volontà autorial-editoriale che va oltre la semplice funzione di conferma della veridicità per diventare elemento utile a costruire un quadro di senso condiviso con il suo lettore.

L'effetto di una pluralità di intenti tra i personaggi rievocati e l'autore-editore attraverso l'aiuto della lettera come espediente narrativo è, ciononostante, solo apparente. Esso, infatti, non può che essere assoggettato alla costruzione sempre consapevole e retrospettiva dell'unico demiurgo del racconto, il nome in copertina che ritaglia quegli estratti documentari del passato, per restituire una testimonianza del presente. E se nelle lettere riportate in modo fedele all'originale, bisogna indagare nello sviluppo della vicenda per comprendere le ragioni di un suo recupero, come vedremo ad esempio con Sciascia, dove i giudizi metanarrativi e soggettivi contribuiscono all'interpretazione dei documenti oggettivi, ben chiaro appare la partecipazione creativa dell'autore nel caso in cui le lettere sono esplicitamente arricchite e modificate per il piacere del lettore, come accade per Gombrowicz.

Dopo aver riportato una lunga serie di estratti del diario personale e della corrispondenza dello scrittore polacco, Nadeau sente l'esigenza di precisare, con una nota, le parti di cui si compone quello specifico testo:

Mme Rita Gombrowicz [...], qui s'est dépensée sans compter pour Witold et pour son œuvre, voudra bien m'excuser pour les libertés que j'ai prises en prêtant à son mari des pensées et des propos qui m'ont été inspirés par le *Journal* et la correspondance que nous avons échangée. Les citations en italique sont authentiques. J'en ai parfois corrigé l'orthographe¹⁷¹⁵.

All'autenticità, ben riconoscibile anche tipograficamente, si affianca l'intervento aitoriale, dichiarato esplicitamente. Ma l'ispirazione creativa dell'autore non pregiudica la veridicità dei fatti nel sistema compositivo creato da Nadeau. Come aveva sostenuto nel suo studio su Leiris, la forma letteraria è un mezzo necessario di accesso alla verità perché realizza l'intento comunicativo dell'autore: senza la cura formale i fatti non raggiungerebbero il lettore, rinunciando così anche al racconto del reale. Il contenuto di verità rimane virtuale, in potenza, mentre, per mutare in atto, ha bisogno di una veste letteraria che dialoghi con il lettore. La dichiarazione di poetica che aveva perpetrato nel suo saggio su Leiris, ritorna qui nelle vesti di doppio espediente retorico: se l'uso del materiale d'archivio è di per sé uno strumento della verità, la nota che chiarisce come quel materiale sia stato plasmato è una più profonda ammissione di autenticità.

5.b.1.4. *J'existe par les autres*

Altri materiali subentreranno al servizio del duplice intento letterario e veritiero. Il manifesto in difesa di Henry Miller, i richiami costanti ad estratti delle riviste, le citazioni di giornali e di discorsi passati: tutti i personaggi prendono la parola, offrendo un proprio punto di vista non solo sul mondo circostante, ma anche sullo sviluppo del mondo interiore del narratore-autore. Ogni personaggio, però, parla a nome di quest'ultimo che organizza quel passato secondo una precisa intenzione creativa che non pregiudica la verità ma le dà valore. Gli strumenti retorici, deputati ad arricchire il racconto, diventano così anche gli strumenti della verità. È un progetto che stabilisce il rapporto ambivalente con la lunga tradizione autobiografica francese e che vede l'alternarsi tra il rispetto delle regole

¹⁷¹⁴ Ivi, p. 349.

¹⁷¹⁵ Id., *Grâces leur soient rendues*, cit., pp. 361-362.

interne al genere letterario e il ricorso a una varietà innovativa di mezzi espressivi: un dialogo costante che viene dichiarato fin da subito nell'*Avertissement*.

La prefazione è ad un tempo un luogo e un *topos* della tradizione autobiografica: ad essa è deputata la riflessione metanarrativa sulla memoria e ad essa rinvia la decisione di costruire un'*autobiographie* tutta rispettosa dei canoni del genere o un'*autobiographie critique*, dubbiosa e sospettosa degli strumenti che il canone trasmette.

È qui il primo tentativo di far incontrare il discorso canonico sull'inaffidabilità della memoria con il carattere di una struttura plurale del testo:

J'ai une très mauvaise mémoire. Si je mourais, me disait ma femme, tu ne te souviendrais même plus de moi. Elle exagérait. Elle est morte: c'est elle que le plus souvent je vois près de moi quand je regarde en arrière. Il est vrai cependant que la pêche aux souvenirs est pour moi périlleuse. Il me faut les extraire des grands événements collectifs, des classes d'âge, groupes ou milieux auxquels j'ai appartenu, des lieux où j'ai résidé. Autrement, je ne m'y reconnais pas. Les mois, les années, les personnes mêmes se fondent dans une masse indéterminée, je mélange les événements, je place les gens, voire les amis et connaissances là où ils ne sauraient se trouver, je suis un spécialiste du pataquès, j'en arrive à me demander si j'ai une claire notion du temps¹⁷¹⁶.

Se l'inaffidabilità mnemonica è un tratto distintivo del canone, ineludibile in ogni prefazione o incipit autobiografico, l'ancoraggio a una dimensione collettiva è una scelta programmatica che segue l'impostazione del titolo e della costruzione quasi antologica del racconto di Nadeau con l'abbinamento stretto tra figura reale e personaggio, tra frammento del passato e capitolo del libro.

Alla memoria si lega il rilievo accordato ai cronotopi, che richiamano sotterraneamente ancora una volta Perec: i luoghi dove ha vissuto sono al centro dell'incompiuto progetto di quest'ultimo, *Lieux*, a cui l'autore di *W* voleva dedicare ben dodici anni, descrivendo le strade, le camere e i vari spazi dove era passato e dove aveva abitato. A corredare il dialogo tra spazio e tempo ci sono qui le persone che l'autore-editore ha incontrato e i «groupes ou milieux auxquels [il a] appartenu». L'aspetto relazionale si impone su quello personale. Se il rapporto con i gruppi e con le persone, in precise circostanze spazio-temporali, determina la formazione del sé, allora diventa di primaria importanza collocare l'io e gli altri nel giusto luogo e nel giusto tempo per capire come si è formata ed evoluta la percezione presente che l'autore ha della sua esperienza passata. A questo specifico obiettivo rispondono i ricorrenti richiami cronologici, tra le lettere, gli articoli, i manifesti e gli altri materiali documentari, che fungono anche da riferimenti temporali a una storia che non si dimentica mai di conservare il proprio contatto con l'esterno: il contesto è sempre alluso proprio in quelle date che fungono da legame con le circostanze storiche collettive.

Ma la dimensione relazionale non è generica e priva di una specifica definizione, bensì rientra in uno spazio ben definito, quello critico-editoriale:

On voit le problème. Rapporter des souvenirs, c'est pour moi une tâche difficile, en l'occurrence paradoxale et même comique. Si je m'y livre, comme par défi, n'ai-je pas imaginé, construit à ma façon personnes et événements? Vous qui avez connu tant de gens, me dit-on, et pas n'importe lesquels, publié deux ou trois centaines d'auteurs dont quelques-uns sont devenus célèbres, ont noué des liens d'amitié avec certains d'entre eux, que de choses vous avez à nous dire! Je fais effort, j'appelle au secours ma mémoire. Oui, peut-être, vous, sans doute, ma quelle épreuve! Devant un micro, une caméra, si on me pose des questions, si on me pousse, si on dispose des jalons sur ma route, je peux encore m'en tirer, mais réduit à mes seules forces c'est une montagne à escalader, un gouffre où plonger¹⁷¹⁷.

¹⁷¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷¹⁷ Ivi, p. 10.

Se il dubbio mnemonico nella prefazione colloca subito l'opera nel vasto universo delle scritture del sé, la scelta di attribuire a terzi la responsabilità della scrittura – «me dit-on» – e di ricondurre le motivazioni al connubio tra percorso personale e professionale restringe il campo di riferimento all'orizzonte della memorialistica editoriale. Come fa Corti nell'incipit dei suoi *souvenirs désordonnés*, Girodias con la sua autobiografia romanzata, Belfond con i suoi ricordi di un editore, anche Nadeau riconduce i motivi della scrittura all'incontro con «tant de gens» e soprattutto alla pubblicazione di «deux ou trois centaines d'auteurs dont quelques-uns sont devenus célèbres, noué des liens d'amitié avec certains d'entre eux». Attribuita ad altri l'idea della scrittura, l'autore intravede, e invita il lettore a condividere lo stesso punto di vista, l'effettiva utilità del suo racconto a cui corrisponde tuttavia una grande difficoltà a richiamare i fatti alla memoria. La soluzione risiede in una classificazione ridotta dell'io:

Il faut prendre un parti. D'accord, mais attention! Ce “je” que je dois employer n'a d'autre consistance que grammaticale, c'est moi à l'état civil, moi dans les rôles - journaliste, critique, directeur de revue, éditeur - que je suis amené à jouer, mon moi social. Qu'on ne m'en demande pas davantage, je n'en suis pas capable¹⁷¹⁸.

Al centro c'è l'io sociale, narratore imparziale dei fatti passati, osservatore dell'esperienza esterna e non indagatore della sua personalità profonda. Lo scarto rispetto alla tradizione è qui esplicito: la creazione di un autore-editore-critico-giornalista si distanzia dall'indagine introspettiva e psicologica dell'io che cerca se stesso nel proprio passato. La rivendicazione di un «moi social», da una parte, lo avvicina alla socio-auto-biographie, che ricerca la formazione del sé nei meccanismi sociali, dall'altra, lo allontana perché non vuole definire come si è formato il sé nello spazio delle relazioni umane, ma tenta di chiarire il ruolo degli altri in rapporto a quel sé:

Toutes raisons pour lesquelles cet ouvrage pourrait s'appeler *Les Livre des autres*: ceux que je n'ai fait qu'approcher, ceux que j'ai bien connus, ceux que j'admire et ceux que j'aime. Et, parmi ces “autres”, bien entendu moi-même. Je ne me permets d'apparaître qu'en surcharge, après coup, quand, à la relecture, il me semble que le greffier en prend un peu trop à son aise¹⁷¹⁹.

L'autore si esclude persino dalla costruzione narrativa, dichiarando di rimanere in superficie per intervenire solo quando necessario, e lasciando che siano gli altri ad apparire: un appello alla struttura centrifuga, dove il sotterraneo centro nevralgico, il sé, dichiara apertamente di non essere parte del racconto, manifestando però subito la sua contraddittorietà. Se sono gli altri il centro dichiarato del testo, è evidente fin dall'inizio che, nel reiterato ricorso al “je”, si può facilmente riconoscere il controllo sotterraneo di una realtà restituita in modo consapevole, retrospettivo e narrativo: gli altri, essendo «ceux que je n'ai fait qu'approcher, ceux que j'ai bien connus, ceux que j'admire et ceux que j'aime»¹⁷²⁰, passano così in secondo piano perché è quel “je”, che incontra, conosce, ammira e apprezza, che darà impulso allo sviluppo della narrazione.

All'atto canonico del dubbio sulla memoria, al gesto di responsabilizzare terzi dei motivi dietro la scelta di scrivere, alla decisione di attribuire all'“io” un valore puramente tecnico di osservatore del passato, e al piano strategico di riconoscere negli altri il vero nucleo della narrazione corrisponderà una struttura contraddistinta dalla commistione di generi e dal frammento:

Je ne suis pas plus fier que cela de livrer à l'impression un patchwork, un animal sans queue ni tête, un conglomerat, un méli-mélo. Pour le lecteur, l'avantage sera d'y prendre ce qui lui convient. Pour moi, il a été l'occasion d'amasser quelques pierres qui, à ma surprise,

¹⁷¹⁸ Ibidem.

¹⁷¹⁹ Ibidem.

¹⁷²⁰ Ibidem. Corsivo mio.

construisent un passé. Si l'édifice est branlant, ces "autres", naturellement, n'y sont pour rien. Ils ont même droit, morts ou vivants, à mes remerciements et mes excuses. Grâce leur soient rendues!¹⁷²¹

Antologiche, prive di linearità logico-cronologica, *conglomérat* da cui il lettore può trarre «ce qui lui convient» e l'autore può accumulare «pierres qui [...] construisent un passé», le memorie letterarie di Nadeau si incrociano con gli autori da lui pubblicati. Si viene a creare così un'unica visione: contrapponendosi alla consequenzialità e rivendicando una lettura, prima ancora di una scrittura, frammentaria. Adagiando la sua personalità quasi esclusivamente su quella degli altri, l'autore-editore può realizzare un progetto culturale che non rappresenta solo le fasi alterne che hanno portato al suo sé attuale, ma anche lo sviluppo di un campo letterario ed editoriale che dà forma al suo punto di vista sul passato. Gli autori e le persone richiamate non sono né solo figure storiche né solo personaggi del racconto ma prese di posizione su specifici aspetti a cui si è rapportato il «moi social» di Nadeau. Il debito rispetto alla tradizione si incontra, dunque, con i nuovi mezzi concessi alla scrittura autobiografica dal campo letterario francese degli ultimi due decenni del Novecento, mentre la retrospettiva dell'editore-autore delinea gli sviluppi del campo editoriale della seconda metà del secolo.

La scelta di una struttura plurale è rivendicata come rappresentativa di una strategia che in qualche modo cerca di ritagliarsi uno spazio di riconoscibilità nell'universo francese delle scritture del sé a cavallo tra gli anni '80 e '90. Nelle espressioni più diffuse, per quanto diversificate nel loro approccio a un passato personale, il criterio del sé come punto nevralgico dell'incedere del racconto è conservato e rafforzato. È il sé, infatti, l'unico a determinare lo sviluppo della personalità: allontanandosi drasticamente da un simile approccio e ammettendo all'interno della propria narrazione lunghi estratti in cui sono gli "altri" a prendere la parola in prima persona, a stabilire il punto di vista della narrazione che non parte dal sé ma che si rivolge verso il sé, l'autore-editore indica in qualche modo la ricerca di uno straniamento autobiografico. Su questo punta la strategia espressiva di Nadeau:

J'existe par les autres. Comme tout un chacun, mais, en ce qui me concerne, de façon très visible. Par ces grands écrivains qu'on me crédite d'avoir "découverts", par ces auteurs, connus ou inconnus, que je publie comme directeur de revue, de journal, depuis près de quarante ans¹⁷²².

La centralità accordata agli altri persino nella definizione dell'"io" deriva da una condizione sociale precisa: il suo percepirsi in qualità di «directeur de revue, de journal» e, infine, di editore librario. La vicinanza temporale tra la scrittura delle memorie e la metamorfosi in editore in proprio – Nadeau fonda la sua casa editrice nel 1976 e pubblica *Grâces leur soient rendues* nel 1990 – conferma questo aspetto:

J'ai baptisé mes entreprises de noms divers. C'est tout récemment que j'ai éprouvé le besoin de substituer au signe des *Lettres nouvelles* mon nom. Désir de rester dans la course, ou preuve que je veux me donner d'exister encore à mesure que la vie se retire de moi? En me glissant dans le sillage des auteurs que je publie, ils me cèdent de leur existence¹⁷²³.

È evidentemente la coscienza editoriale che ha permesso il maturare di un'auto-coscienza del sé: la carriera professionale in quanto direttore editoriale prima ed editore poi gli ha permesso di conoscere quella schiera di personalità che oggi, a distanza di diversi decenni, gli concedono persino l'accesso all'esistenza. In altre parole, senza essere editore non avrebbe conosciuto quelle persone che gli hanno permesso di essere quello che è. La coscienza editoriale si sovrappone a quella

¹⁷²¹ Ibidem.

¹⁷²² Ivi, p. 208.

¹⁷²³ Ibidem.

individuale e si congiunge a quella autoriale che porta a compimento, in modo esplicito attraverso il racconto, il processo di autoriconoscimento.

Completterà il nucleo da cui si propaga la dialettica tra l'io e gli altri la lunga riflessione che Nadeau consacra all'attività critica. Fin dai primi anni della sua partecipazione al dibattito pubblico aveva avvertito l'esigenza di interrogarsi su cosa fosse realmente la critica letteraria. Le raccolte dei suoi articoli in volume, da *Littérature présente* a *Journal public* che cita esplicitamente il volume di Vittorini, per cui aveva scritto la prefazione e in cui si ritrovano gli stessi motivi di un'auto-indagine relativa a quali siano gli scopi e i mezzi a disposizione del critico e dell'intellettuale, confermano l'importanza accordata alla vera essenza della critica letteraria:

Vingt ans plus tard, je tombe sur cette confidence de Gombrowicz à Dominique de Roux: «Tout écrivain découvre un jour ou l'autre, non seulement que la critique ne saurait lui être utile mais qu'elle est un obstacle supplémentaire sur le chemin qui mène au lecteur (...) Il n'existe pas, je crois, un seul artiste qui ne finisse par comprendre que la critique est un ennemi, même quand il le couvre de fleurs...» Gombrowicz provoque. Comment cette activité parasitaire qu'est la critique pourrait-elle désirer la ruine de ce qui la nourrit? Elle doit au contraire croire fortement à l'existence du corps nourricier, le fortifier de toutes les façons. Des auteurs qui n'existent que par la critique, il ne serait peut-être pas malaisé d'en citer quelques-uns¹⁷²⁴.

È sempre dal punto di vista di un autore che parte il disegno di un quadro ben preciso. La provocazione di Gombrowicz che relega la critica a un'attività parassitaria mostra subito la sua incongruenza: essa non può certo sperare nella scomparsa di ciò «qui la nourrit». Ma nella difesa della critica si ravvede anche il momento che quest'ultima sta ormai attraversando, relegata ai margini del dibattito pubblico e incapace di influenzarlo in modo decisivo, come in passato, quando gli interventi di grandi personalità potevano determinare le letture e le opinioni di una buona parte di pubblico. Basti pensare in questo senso al rilievo della figura di Sartre. Nadeau difende la sua attività di critico attraverso gli altri, ripercorrendo gli attacchi di quegli autori che aveva diffuso tra il pubblico francese grazie alla sua costante attenzione a coniugare la ricerca letteraria e la divulgazione presso una comunità di lettori:

Les fondements de mon activité ont vacillé quand un coup – le premier coup sérieux – leur a été porté par celui que je tiens pour le grand poète de l'époque, son plus sensible sismographe, en même temps que l'audacieux explorateur des territoires inconnus qui nous constituent. [...] je suis, devant Michaux, le moucheron qui s'agite dans le rai de lumière de son regard. [...] Je ne suis à ses yeux que ce disgracieux volatile de basse-cour, juché sur l'œuvre qu'il picore, et qui bat des ailes en lançant son cri ridicule¹⁷²⁵.

All'indifferenza di Michaux e all'insofferenza di Gombrowicz, Nadeau trova una risposta nell'autocritica a lungo perpetrata sulla propria attività e sui suoi nobili fini:

Le critique ne peut se laisser aller à sa fascination. Même elle, il [le critique] doit la dire. Par l'écriture, il prend ses distances, tisse des rapports, établit des liaisons, se livre à des comparaisons, certes toujours imprudentes, bref, fait entrer la création la plus ébouriffée, la plus sauvage, dans le lit de la littérature. Plus gravement, en l'occurrence, il ne peut se borner à constater: Gombrowicz est Gombrowicz, sans laisser entendre que Gombrowicz n'est ni Dante ni Shakespeare. Constat impardonnable qui ne peut venir que d'un "ennemi" quand on manifeste naïvement – et légitimement – le désir d'éclipser les plus grands. Derrière le char du triomphateur remontant la Voie sacrée sous le vivats de la foule, les Romains faisaient se glisser le maléfique individu chargé de rappeler que la roche Tarpéienne se trouve près du

¹⁷²⁴ Ivi, p. 210.

¹⁷²⁵ Ivi, pp. 208-209.

Capitole. Il n'est de génie que posthume. Et c'est le lot du critique que de subir la rage impatiente de celui qui veut siéger dans l'Olympe avant que la postérité ne l'y appelle¹⁷²⁶.

La critica viene rappresentata come il necessario termine di paragone per la sopravvivenza della letteratura stessa. La sua capacità di perpetrare l'esistenza degli autori e delle opere, di restituirle ai futuri lettori diventa il tramite per preservare l'espressione letteraria, in un momento in cui quest'ultima è sempre più relegata ai margini di un intrattenimento culturale in cui ha minor peso, e che non gli permette più di essere un punto di confronto per osservare e comprendere la società e la realtà. La critica si presenta nelle vesti di un'arma della letteratura stessa. La scelta di Nadeau di affidare la costruzione della propria poliedrica attività al punto di vista degli autori sorregge la specificità della struttura delle sue memorie: non è solo la verità a essere difesa attraverso il ricorso ai documenti e all'intervento diretto dei personaggi, ma l'affidabilità di un punto di vista, che, se non fosse restituito, apparirebbe soggettivamente compromesso, influenzato dalla «fascination».

Ecco perché il «moi social» è costruito sull'intervento degli «altri»: non solo perché gli altri ne determinano l'essenza profonda, che è sempre dinamicamente rinegoziata tra l'interno e l'esterno del testo, ma perché gli altri sono anche i garanti di quello spazio condiviso che l'autore-editore vuole costruire con i suoi lettori. In questa luce, Nadeau fonda un principio di esistenza: «Henri Michaux, qui m'avez, un jour, étrillé, Witold, qui m'avez si cordialement hai, je vous remercie. Pour vous, j'ai existé. Même si ce n'était que par vous»¹⁷²⁷. La sovrapposizione tra l'individuo e l'editore è perfettamente compiuta: l'io esiste per gli altri e attraverso gli altri. Ma si compie anche e perfettamente la sovrapposizione tra l'editore-individuo e l'autore: per ricostruire il proprio passato darà fondo a una strategia narrativa, che consiste nel dare la parola a terzi, così come nel corso di quel passato, che ora è restituito al racconto, l'editore e il critico esistevano pubblicando e analizzando le opere degli altri.

5.b.1.5. *Mes Saints*

L'esistenza attraverso gli altri è il mezzo utilizzato dall'autore-editore per nascondere l'«io» che non è più il centro nevralgico della narrazione, ma ne è il sotterraneo motore. La traiettoria di Nadeau, nato all'interno della piccola borghesia parigina, che è riuscito ad avere una formazione di alto livello con l'ingresso all'École normale, e che dal contatto con il mondo degli intellettuali più riconosciuti e con le avanguardie artistiche negli anni Trenta è riuscito poi a ritagliarsi autonomamente, al fianco della propria carriera di professore, una posizione ampiamente legittimata, chiarisce bene una simile scelta dei modelli. La costruzione di una postura critica, inoltre, volta, da un lato, a sottolineare l'importanza del contesto storico-sociale nella creazione artistica, dall'altro, a insistere sul ruolo di necessario, ma marginale, sostegno del critico alla letteratura, conferma ulteriormente la strategia di porre l'«io» sullo sfondo, facendo emergere il sé come il risultato di un dialogo costante dove sono gli altri i veri protagonisti. La decisione, infine, di intraprendere una carriera che appare inevitabilmente in secondo piano rispetto a quella degli autori, fondata sulla scrittura saggistica, in volume o in rivista, sulla divulgazione letteraria, e sull'impegno editoriale ha contribuito al maturare di un'autoconsapevolezza delle proprie personali propensioni: l'assenza di tentativi autoriali che non siano di impronta saggistica è la più chiara testimonianza di posizionarsi in uno spazio diverso rispetto a quello degli autori di cui parla nei suoi interventi critici o che pubblica nelle sue collane.

Ma la propensione a sondare una forma autobiografica più vicina allo stile della sua critica letteraria che non a quella del canone tradizionale è anche il riflesso incondizionato di uno stato della letteratura francese, che sembra sostenere una duplice traiettoria che coniuga un'affermazione del saggismo con un il trionfo dell'autobiografico. La generale marginalizzazione degli intellettuali, che era stata evidenziata anche in Italia nel corso degli anni Ottanta da quei pensatori che più avevano

¹⁷²⁶ Ivi, p. 210.

¹⁷²⁷ Ibidem.

puntato sull'impegno e sulla partecipazione al dibattito pubblico, trova un riscontro negli stessi anni in Francia, complice una serie di eventi che si accompagnano a un generale cambiamento della società.

Fondamentale sarà senz'altro la morte di numerosi illustri personaggi del decennio precedente: nel 1980, anno di svolta per la storia degli intellettuali francesi, muoiono Barthes e Sartre, che viene salutato da un clamore senza precedenti per le vie di Parigi; nel 1981 muore Lacan e nel 1984 Foucault, le due *star* filosofiche che avevano esportato con un largo successo di pubblico le teorie francesi di stampo psicoanalitico e sociologico nel mondo. Se la morte sembra sancire il cambio di passo nei consumi culturali della società, Jean-François Lyotard si sente in dovere di teorizzare la nuova condizione dell'intellettuale «disparu» con *Tombeau de l'intellectuel*¹⁷²⁸. Ma non è il solo a segnare l'ingresso in una nuova percezione del proprio *status* culturale:

Edgar Morin dit en 1986 que l'on entre dans une période "de basses eaux idéologiques"; Bernard-Henri Lévy se demande peu après s'il y aura encore des Sartre et des Camus dans l'avenir; Régis Debray juge que l'expression "intellectuel engagé" est devenue obscène dans *Loués soient nos seigneurs!* Antoine Compagnon explique que la "postmodernité", c'est-à-dire «le paysage esthétique et intellectuel contemporain, marqué par des transformations incontestables» ignore l'avenir et s'inscrit dans un temps dépourvu de sens et de continuité; ce serait, d'après lui, «le renoncement à l'illusion historique»¹⁷²⁹.

Lo spostamento dello sguardo con cui interpretare la propria condizione e il proprio ruolo nella società procede di pari passo con il cambiamento complessivo del sistema culturale, con un dominio dei gruppi editoriali sulle piccole case editrici che rende la lettura uno spazio marginale nel complesso e variegato universo dell'industria dell'intrattenimento, sostenuta nella sua pluralità da importanti investimenti statali:

Non si tratta di uno scontro con la cultura 'ufficiale', come era avvenuto nel ventennio 1960-1980, ma di una pacifica coesistenza, in cui possono venire contemporaneamente promossi tanto il fumetto quanto l'accademismo fino a quel punto considerato troppo attardato e retrivo. Fioriscono le arti minori, immediatamente dotate di scuole e di festival appositi. Nel 1982 viene fondato il centro nazionale del fumetto e dell'immagine di Angoulême, nel 1983 la scuola nazionale di jazz, nascono associazioni per lo sviluppo delle arti circensi. Passano a essere considerate 'cultura' un gran numero di attività legate alla moda e all'artigianato. La distanza tra un musicista e un *couturier* si trova così bruscamente accorciata, perché sono entrambi - ed è questa la parola chiave - creatori. La vera aspirazione dell'era Mitterrand sembra appunto quella di rendere ogni cittadino un creatore¹⁷³⁰.

A un legame tra istituzioni e cultura che si coniuga anche in un allargamento del sistema dell'intrattenimento corrisponde un altrettanto decisivo rapporto, sempre più stretto, tra mondo finanziario e mondo editoriale:

S'il est vrai que, comme Jean-Yves Mollier l'a montré, l'édition est passée, entre 1880 et 1920, de la petite entreprise familiale à la grande entreprise quasi industrielle, ces changements n'avaient ni l'ampleur, ni la brutalité des bouleversements structurels qui ont été suscités, depuis une vingtaine d'années, par l'irruption d'une logique financière sans concessions dans le monde relativement protégé (d'autres diront archaïque) de l'édition française. Depuis l'OPA de Jimmy Goldsmith, en 1986, sur les Presses de la Cité, revendues quelques mois plus tard comme une quelconque entreprise cotée en Bourse, les phénomènes de concentration se sont

¹⁷²⁸ J.-F. Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, Galilée, Paris, 1984.

¹⁷²⁹ T. J. Laurent, *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XXe-XXIe siècle)*, L'Harmattan, Paris, 2015, p. 56.

¹⁷³⁰ P. Zanotti, *Dopo il primato*, cit., p. 123.

succédé, allant du rachat pur et simple à la prise de participation au capital [...] avec pour conséquence, presque toujours, l'abandon d'une politique éditoriale proprement littéraire au profit d'une logique purement commerciale¹⁷³¹.

Una simile congiuntura di fenomeni strutturali dello spazio sociale causa un ripiegamento su se stessi degli intellettuali in senso lato e degli scrittori in senso più stretto. Sulla base di una tradizione di lungo corso che ha trovato in Francia terreno fertile, gli autori puntano a un'ineludibile ibridazione tra «fiction et essai» rigettando «comme périmé le clivage entre esthétique et littérature d'idées» e dimostrando «que le travail purement formel peut être porteur d'un message éthique»¹⁷³²:

Dominique Viart établit dans plusieurs essais que les nouvelles formes de l'engagement tiennent désormais plus de "l'écriture critique" que du "discours fictionnalisé", bref qu'il s'agit plus de révéler modestement certains aspects des choses que d'exhiber ostensiblement son drapeau de prophète, de révolutionnaire ou de donneur de leçons¹⁷³³.

La critica letteraria si viene sempre più sovrapponendo a forme di scrittura narrativa, trovando un terreno congeniale proprio nella personalizzazione della riflessione:

On note par ailleurs qu'il y a un retour aux récits individuels avec une forte narrativisation du sujet. [...] Les différents types de l'autobiographie ou de l'autofiction vont avoir une place très importante dans le roman français de ces trente dernières années. Un grand sujet d'interrogation et de débats concerne l'éventuelle tendance à l'"inexemplarité" de cette littérature contemporaine, c'est-à-dire son refus de modeler le lecteur ou de lui proposer des voies à suivre; il n'empêche que toute vertu édifiante ou démonstrative n'a pas entièrement disparu de nos jours¹⁷³⁴.

Con la scomparsa di alcuni dei più importanti intellettuali francesi del secondo Novecento e con l'affermarsi di un sistema culturale che rivaluta l'individualità del singolo lettore, le nuove forme della scrittura fanno appello, ad un tempo, al soggetto nella sua indiscutibile centralità e al rifiuto dell'universalismo profetico che aveva guidato molte figure della cultura francese dal dopoguerra agli anni Settanta. Se le nuove condizioni specifiche del dominio editoriale favoriscono il riaffiorare di generi tradizionali come il romanzo di viaggio¹⁷³⁵, la generale congiuntura di fratture sociali e culturali degli anni Ottanta induce a scritture che prediligono una costruzione frammentaria, più adatta ad affrontare il caso specifico che non ad avanzare teorie universali. La frammentazione diventa la forma privilegiata per realizzare in scrittura una propensione complessiva a focalizzarsi su singoli aspetti e a respingere l'aspirazione a comprendere, influenzare e modificare il tutto.

La decisione di Nadeau di scrivere di sé, di raccontare le proprie memorie letterarie e di ripercorrere il proprio passato rientra in questo percorso, facendo leva sulla postura fino ad allora mantenuta: la centralità che viene accordata all'"io" emerge in modo preponderante, perché solo l'"io", per quanto celato dietro agli altri, è il protagonista di un'opera autobiografica, a cui dichiaratamente si legano la dichiarazione paratestuale del sottotitolo, «mémoire littéraire» e il debito nei confronti della tradizione del genere nell'incipit, con la riflessione sulla fallacità della memoria.

¹⁷³¹ P. Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, cit., p. 21.

¹⁷³² T. J. Laurent, *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*, cit., p. 57.

¹⁷³³ Ivi, p. 58.

¹⁷³⁴ Ibidem.

¹⁷³⁵ Le Clézio pubblicherà nel 1981 *Désert* vincitore del Prix des bibliothécaires nello stesso anno, e nel corso del decennio Gallimard farà uscire dell'autore nato a Nizza anche *Le chercheur d'or*, Prix «Point de mire» nel 1986, e *Voyage à Rodrigues*. Titoli che verranno riproposti nella collana tascabile dell'editore parigino, "Folio", pochi anni dopo la prima uscita a testimonianza di un interesse del pubblico per il filone dei viaggi.

Sebbene sia una scrittura del sé, tuttavia, non sarà quest'ultimo a definire l'esperienza passata, ma gli altri a definire lui e il suo racconto: frammentandosi sulle figure degli altri, l'universalismo del soggetto perde apparentemente la propria preminenza e conferma la sua tendenza a offrire diritto di cittadinanza all'aneddoto più che alla teoria generale. Non una storia dell'editoria né una storia culturale, ma scorci dei suoi incontri e brevi racconti di fasi del vissuto: l'umiltà di concentrarsi su aspetti specifici è così abilmente protetta.

Per confermare un simile espediente che concilia il canone del genere, il rapporto con quest'ultimo e una posizione scaturita dalla traiettoria personale in dialogo con il campo letterario coevo alla scrittura, Nadeau si affida ai suoi modelli: i «saints» responsabili di costruire un punto di vista condiviso con il lettore.

E il legame con un *habitus* introiettato, con il percorso individuale e la conseguente postura emerge fin da subito in modo chiaro. Conviene, pertanto, riportare un lungo estratto del testo che l'autore-editore dedica ai suoi punti di riferimento:

J'admire Sade, qui va jusqu'au bout de son projet, tenu encore aujourd'hui par beaucoup pour "insensé", [...] qui n'attend rien de la postérité, se flattant au contraire que, comme sa dépouille enterrée anonymement, sa mémoire disparaîtra du souvenir des hommes. J'admire Lautréamont qui, après *Maldaror* et *Poésies*, n'a pas voulu laisser d'autres traces de son passage. J'admire Rimbaud, pour les poèmes qu'il a écrits, bien sûr, plus encore parce qu'il a sciemment tué en lui le poète et voulu disparaître dans l'anonymat. J'admire Kafka, l'écrivain bien entendu, mais plus encore celui qui désirait qu'on brûlât ses manuscrits. J'admire, tout près de moi, Pascal Pia, qui a refusé un destin littéraire comme un destin politique qui l'eussent placé au premier rang, et qui "venu du néant", n'avait d'autre aspiration que d'y retourner, mais sans rien faire pour en hâter le moment: comme si le suicide impliquait une quelconque valeur donnée à son existence¹⁷³⁶.

La ricerca dell'«anonymat» è il principio guida dell'umiltà letteraria: l'intellettuale "profeta" si disperde al cospetto degli autori che sembrano rifiutare l'incontro imperituro con la posterità. Nel processo di marginalizzazione del mondo intellettuale in corso negli anni Ottanta, una simile scelta si proietta come la ricerca di un proprio spazio autonomo: se è vero che non è possibile allo scrittore di assurgere allo *status* di guida della società, è altrettanto vero che nel cerchio del dominio culturale viene riservato ancora a Sade, a Rimbaud, Kafka e Pia un ruolo di primo piano, che ha valore non tanto in relazione al loro peso nell'influenzare i rapporti sociali circostanti, ma in quanto autori consacrati dall'interno del mondo letterario. Autori canonizzati della letteratura francese, come Sade e Lautréamont, e in generale della letteratura mondiale, come Kafka, vengono assunti a modello secondo un processo paradossalmente invertito: non il ricordo concessogli dai posteri ma la volontà di cancellare le proprie tracce è l'elemento che interessa l'autore-editore:

Ce sont là mes "saints" à moi. Et je vois bien en quels point ils s'accordent, jusque dans le refus de l'admiration que je leur porte, laquelle va à l'encontre même de ce qu'ils ont voulu et désiré. Dès lors qu'ils ne s'appartiennent plus, n'ai-je pas le droit de me les approprier, de me poser à leur égard en traître et parjure? Tout vivant ne peut se flatter d'échapper à la mémoire (de beaucoup ou de quelques-uns) s'il n'a pris la précaution d'effacer ses traces. Or, toute existence, fût-elle la plus anonyme - en l'occurrence ce n'est pas le cas -, laisse les traces, ne serait-ce que celle, la plus indélébile de toutes, du désir d'effacer toute trace¹⁷³⁷.

Non la duratura gloria letteraria, ma il desiderio di evitarla: l'economia culturale è capovolta da un'ottica antieconomica, confermata dall'idea che eliminare tutte le prove della produzione corrisponde di fatto a non renderle fruibili sul mercato. Rimbaud che uccide il poeta dentro di sé e Kafka che tenta di bruciare i suoi manoscritti sono ammirati per i gesti di autoannullamento più dello

¹⁷³⁶ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 329.

¹⁷³⁷ *Ibidem*.

stesso valore delle loro opere: è una rappresentazione di una via possibile di affermazione artistica al cospetto dello spazio marginale nell'industria dove sono ormai relegati gli autori contemporanei. Infine, centrale appare un intellettuale come Pia, amico e collaboratore di Nadeau a «Combat» e alle «Lettres Nouvelles», che «“venu du néant”», è richiamato nel testo a causa della sua aspirazione «d'y retourner», come se il desiderio di annullarsi sia l'unico reale atteggiamento che restituisca l'individuo alla vita: quella volontà di annullamento è l'espressione scritta di una ricerca di autonomia della letteratura e della critica letteraria. Al lettore non si presenterà un detentore del sapere, né tanto meno una figura intenzionata a guidarlo nel suo rapporto con il mondo e la società, né infine un teorico universale degli atteggiamenti e dei comportamenti umani, ma un individuo che ripercorre attraverso la sua soggettività i tratti di un passato, concentrandosi su momenti specifici e discontinui, su aneddoti che assumono un ruolo di rilievo più per le figure incontrate che non per l'“io” che le ha incontrate.

In questo paradosso del riconoscimento a chi ambisce a cancellare tutte le proprie tracce l'autore-editore riesce a conservare la propria naturale posizione. Nadeau vuole riappropriarsi dell'attitudine all'autoannullamento: conserva così la possibilità di avere un peso minore, e la capacità di cancellare le proprie “tracce” anche all'interno di un genere letterario, l'autobiografia, che, al contrario della saggistica, fino ad allora adottata, volta alla scomparsa impersonale dell'autore, pone al centro proprio la personalità di chi scrive.

Spiegando il paradosso, Nadeau chiarisce bene il punto di fuga da cui anche lo sguardo del lettore dovrà partire: se ogni esistenza lascia inevitabilmente tracce, la traccia più indelebile sarà proprio quel desiderio di cancellare ogni segno del proprio passaggio. L'impronta di quegli autori sarà senz'altro visibile, contro ogni sforzo adottato per eliminarla, ma è proprio il tentativo di auto-eliminazione il segnale più importante di tutti su cui il lettore si dovrà concentrare. Se nella sua forma di memoria plurale Nadeau riesce a conciliare la centralità dell'“io” con il rifiuto dell'“io”, conservando allo stesso tempo frammentazione e soggettività, questa impostazione gli consente anche un più facile legame con la saggistica, permettendogli di appellarsi al suo passato da critico letterario. Attraverso le figure incontrate riemerge la critica sulle opere di quegli autori, i tratti che Nadeau ha indagato nei suoi articoli, gli aspetti che più hanno attirato la sua attenzione, gli elementi che hanno segnato la scelta di uno scrittore rispetto a un altro, la condanna di un'opera rispetto ad un'altra. Un approccio che ora torna, soggettivato, ad applicarsi sul ricordo di quelle stesse figure.

La riflessione sull'autoannullamento, infatti, si spinge fino ad ammettere due vie principali che esaltano la dedizione dell'individuo in uno sforzo superiore alle possibilità di riuscita:

A quelqu'un qui lui faisait valoir qu'il se détruisait par l'abus des amphétamines, “qu'importe, répondit Sartre, si elles me permettent d'écrire mon Flaubert”! Le puissant alibi! [...] Rien ne m'émeut plus que les vies consacrées à un jeu qui n'en valait pas la chandelle, ceux qui ont tout manqué, brûlés d'une foi qui les a menés à s'autodétruire, alors qu'elle se révèle à nos yeux comme pure billevesée. Ceux-là seuls, et parce qu'ils sont généralement anonymes, ont le droit de ne pas encombrer nos mémoires.

D'une part l'annihilation dans l'œuvre: Flaubert, Joyce, Proust. D'autre part la disparition dans une entité - parti, classe sociale, à la limite l'humanité ou l'Histoire - qui devient une réalité plus concrète qu'une existence personnelle et dans laquelle celle-ci se coule jusqu'à ne plus vouloir s'en distinguer: Saint-Just, Robespierre, le général de la Commune parisienne Louis Rossel, Trotsky, Guevara¹⁷³⁸.

Nel catalogo dei “santi” di Nadeau ritornano scrittori e filosofi che l'autore-editore aveva già accomunato in passato. Analizzando *l'Homme revolté* di Camus in *Le roman français depuis la guerre*, il critico parigino aveva indicato l'atteggiamento imprescindibile per comprendere meglio l'autore de *l'Étranger*:

¹⁷³⁸ Ivi, p. 330.

En fait, Camus, dès ses premiers écrits, dès *l'Envers et l'Endroit* auquel il faut toujours revenir pour mieux le comprendre, s'efforçait à concilier des tendances contradictoires, également vivantes en lui: l'amour de la vie et la recherche du bonheur, l'absurdité de la condition humaine et l'impossibilité du bonheur¹⁷³⁹.

A fronte delle ineludibili contraddizioni camusiane, *L'Homme révolté* è per Nadeau

un réquisitoire [...] contre les puissantes individualités qui, au cour de l'Histoire, dans leur œuvre littéraire, philosophique ou politique, ont pris pour point de départ ce sentiment foncier de «révolte» que l'auteur voit en tout homme. Ils s'en sont de plus en plus écartés au profit de leur œuvre, égoïste, orgueilleuse¹⁷⁴⁰.

L'attacco di Camus alla Storia e, più nello specifico, ai personaggi che della Storia si sono serviti, ai suoi occhi, per una loro "gloria personale" si conclude in Nadeau con il cambiamento dei punti di riferimento dell'autore della *Peste*:

Qu'il s'agisse de Sade, La Fontaine et Rimbaud, qu'il s'agisse de Marx et de Lénine, ils ont perverti et corrompu la "révolte" pour aboutir à des systèmes monstrueux; ils ont rendu l'humanité, au cours des siècles, un peu plus prisonnière. Alors qu'ils voulaient les hommes plus lucides, plus libres, plus heureux, ils ont ajouté à la confusion et au malheur. Camus se détourne de ces génies tombés dans l'ivresse de la démesure. Il leur oppose le génie grec et méditerranéen, fait de confiance en l'homme, en la raison, en la vie, et qui propose de résoudre les seuls problèmes à sa portée¹⁷⁴¹.

Nadeau nomina i modelli originari di Camus: Sade, La Fontaine, Rimbaud, Marx e Lenin, contrapponendoli al nuovo unico riferimento, «le génie grec». I primi sono rappresentanti dell'eccesso, dell'«ivresse de la démesure». Il secondo è il rappresentante della fiducia nell'uomo, della ragione e della necessità di risolvere solo i problemi alla sua portata. Quegli stessi modelli ritornano nella memoria editoriale di Nadeau, proprio tra i «Santi» di quest'ultimo:

Une belle vie est celle pour moi qui se pare des couleurs de la tragédie, elle est plus belle encore quand "un sort tragique", une mort sanglante par exemple et profondément imméritée, la conclut. J'aime les écrivains que frappe la folie, ceux qui meurent à la tâche, les révolutionnaires qu'on assassine. Ceux-là aussi sont mes "saints". [...] Parce que le bruit qu'ils ont fait dans le monde ne m'est rien auprès de Flaubert se noyant dans sa grogne, Joyce dans son cordial mépris pour tout ce qui n'était pas son œuvre, Proust tâtonnant dans le labyrinthe de sa mémoire. Tous tenant au-dessus de la tête, à bout de bras, le livre qui doit les sauver. Le *Capital* me laisse froid, mais m'émeut l'orgueilleuse solitude de Marx, me chagrinent les tourments du Bachelier, et l'image qui me vient à l'esprit à propos de Trotsky, ce n'est pas celle du compagnon d'estrade de Lénine. L'agent du N.K.V.D. qui lui défonce le crâne n'en finit pas, comme dans un film des débuts du cinéma, de refaire éternellement son geste. N'en finit pas, non plus, le hurlement de surprise et de douleur de l'assassiné¹⁷⁴².

Nel momento in cui sembra messa in dubbio la dedizione alla letteratura, con un genere letterario che appare più rispondente ai gusti del pubblico di allora, Nadeau ricorda i propri principi ispiratori, si appella a un archetipo raggiungibile solo attraverso l'estrema devozione alla causa, l'eccesso e la fiducia in un progetto ad un tempo individuale e universale. Il critico parigino, infatti, osserva ancora in merito al saggio di Camus che «cette insurrection contre l'Histoire, ce fougueux retour à des valeurs raisonnables mais quelque peu exténuées, sonnaient plus comme une démission que comme un appel

¹⁷³⁹ Id., *Le roman français depuis la guerre*, cit., pp. 112-113.

¹⁷⁴⁰ Ibidem.

¹⁷⁴¹ Ivi, p. 113.

¹⁷⁴² Id., *Grâces leur soient rendues*, cit., pp. 330-331.

pour une marche en avant»¹⁷⁴³. Il richiamo alla ragione greca è uno strenuo e un po' stanco tentativo di arrendersi alle nuove esigenze della società e non corrisponde, invece, a quello slancio in avanti raggiungibile solo con la dedizione assoluta fino all'eccesso. Nella dicotomia instaurata, dunque, tra rimandi autocitazionali e intertestuali, la scelta di Camus e della ragione greca è inadeguata alle esigenze dei tempi, a cui si può rispondere con maggiore affidabilità, al di là delle specifiche propensioni personali, ma in considerazione della dedizione alla causa, attraverso l'“eccesso” dei modelli rinnegati dall'autore della *Peste* e richiamati esplicitamente dall'autore-editore: Sade e Rimbaud, Marx e Lenin, a cui si aggiungono i campioni della letteratura “pura” Joyce, Proust e soprattutto Flaubert. Nadeau ricalca i confini ristretti e autonomi della letteratura, gli unici all'interno dei quali vuole essere collocato, contrapponendoli alle pretese eccessive di chi sostiene, come Camus, che la letteratura, appellandosi alla ragione, abbia ancora voce in capitolo nella determinazione della società.

Allora, se «l'écriture est une perpétuelle déception, alors que la révolution est toujours à refaire»¹⁷⁴⁴ lo sforzo necessario non condurrà mai a un risultato definitivo e sarà proprio quello sforzo a causare la scomparsa dell'individuo o nell'opera o in un'entità astratta: l'universale è salvato solo dall'idea della dedizione, mentre l'umiltà dell'individuo che scompare impedisce che quell'idea si trasformi in un'aspirazione a essere guida e profeta.

Nadeau esalta così il dedicarsi in modo assoluto a una causa, che sia la letteratura o la politica: pur mantenendole in due universi ben distinti, le descrive come spazi superiori a cui non si può accedere se non annullando completamente se stessi. Nei suoi modelli vede questo abbandono assoluto nelle idee e se ne serve per ricordare la propria: come loro, anche lui in passato si era dedicato alla letteratura, in uno spostamento costante da una casa editrice all'altra, da una rivista all'altra, secondo un progetto di assoluta dedizione. Allo stesso modo, il suo impegno politico fin da quando era un giovane allievo all'École normale è contraddistinto da scelte spesso in contrasto con le posizioni dominanti, a segnalare un'esigenza distintiva raggiungibile con la professione di fede verso la causa generale e non verso il gruppo politico che può incarnarla.

Nel paradosso che Nadeau ha costruito al fine di ammettere nelle sue memorie un annullamento dell'“io” si ritrova una necessaria posizione programmatica: difficile scomparire quando si lascia alle spalle un'opera destinata al riconoscimento futuro. Ma se ad essa si aggiunge la volontà di dedicarsi anche fino a un “tragico epilogo” alla propria più alta aspirazione, che sia creativa o politica, e il desiderio espresso e perseguito di cancellare le proprie tracce, allora, secondo l'autore-editore, ci si troverà di fronte a una grande personalità.

Dichiarando i propri “santi” l'intellettuale parigino rivendica la sua posizione presente e difende la propria esperienza passata: la lunga attività che l'ha portato oggi a essere un autore-editore riconosciuto è frutto di quella dedizione che ha visto animare la vita dei suoi più grandi modelli. L'umiltà dell'io, frammentato e necessariamente ristretto alla contingenza di fatti specifici, privato dell'accesso all'universale, è preservata e dialoga sotterraneamente con la sua pretesa di centralità, che riconosce una sola forma di scrittura: la commistione soggettivata tra saggio, finzione e autobiografia.

5.c. *Grâces leur soient rendues*: figure e immagini di un'esperienza personale ed editoriale

Se l'approccio di Nadeau è centrifugo, dispersivo nel suo ancoraggio sui singoli autori e personaggi incontrati, l'invito al lettore non può che essere quello di concentrarsi sulle traiettorie che ognuna di quelle figure suggerisce, in un dialogo costante tra il posto da loro occupato nella

¹⁷⁴³ Id., *Le roman français depuis la guerre*, cit., p. 114.

¹⁷⁴⁴ Ibidem.

costruzione autobiografica dell'autore-editore, e la posizione assunta da ciascun personaggio nel campo letterario o editoriale francese, nonché nell'immaginario del pubblico.

Nella dialettica tra dimensione privata-personale e universo collettivo-condiviso si ritrovano le reali motivazioni e gli scopi della memorialistica editoriale.

5.c.1. Gli autori come prese di posizione

In questa prospettiva, analizzeremo alcuni casi rappresentativi del processo formativo di Nadeau, consapevoli dell'impossibilità di raggiungere una totale esaustività dell'insieme di figure incontrate e richiamate nelle memorie e coscienti che indagare ciascuno dei personaggi che irrompono in *Grâces leur soient rendues* significherebbe approfondire l'intera storia culturale francese del secondo Novecento. Tratteremo, dunque, figure che non solo ricoprono uno spazio significativo nel sistema autobiografico di ricostruzione del passato, ma che si identificano con momenti soglia nella traiettoria dell'autore-editore. Per questo, per quanto sia necessario un lavoro specifico su ciascuno dei personaggi richiamati da Nadeau, ci concentreremo sulle personalità che più esprimono i tratti dell'immagine che quest'ultimo ricostruisce di sé.

Se ci confrontiamo, inoltre, con l'ordine narrativo che l'autore-editore ha scelto di dare ai propri incontri, potremo notare che il rifiuto della linearità cronologica è solo apparentemente rispettato. Mentre la discontinuità logica è evidente nei passaggi della trattazione da un personaggio all'altro, gli incontri, dal canto loro, sembrano seguire un filo lineare che va dal fervore giovanile dell'impegno politico, negli anni della sua formazione accademica, fino alle esperienze editoriali più mature, come il ricordo delle travagliate vicende ereditarie in casa Gallimard, la parabola personale ed editoriale del rapporto con Sciascia, e le più recenti attitudini assunte sulla «Quinzaine littéraire». Certo è che in questo percorso complessivo si sono verificati degli accavallamenti e delle sovrapposizioni che si riflettono nella gestione narrativa del ricordo: nella scelta di tenere separate le diverse figure, riuscendo così a focalizzarsi sul rapporto con ognuna di esse, non si poteva evitare che più incontri trattassero uno stesso periodo della vicenda personale dell'autore-editore. Ma al di là di queste sovrapposizioni si può vedere un andamento progressivo, che in parte smentisce l'idea di un rifiuto della linearità temporale, in parte disperde le sue tracce, lasciando solo in rari casi le coordinate cronologiche di riferimento. Si crea, dunque, il paradossale effetto di un flusso continuo e discontinuo allo stesso tempo: mentre si traccia lo sviluppo dell'autore-editore in modo progressivo, si cerca di realizzare un quadro pluridirezionale che si estende il più possibile lungo traiettorie con più punti di fuga.

5.c.1.1. Pierre Naville: il filtro di una prospettiva politica

Nel quadro di apparente rifiuto della linearità temporale e di sotterraneo rispetto, invece, di una narrazione che segue un percorso progressivo, è Pierre Naville a dare avvio al filo dei ricordi, facendo sì che la narrazione non parta dall'infanzia, ma da quando l'autore-editore ha ventun anni. La scelta dà un peso ancora più significativo all'incipit delle memorie: non si tratterà soltanto di un "io" che indaga su se stesso, bensì di un "sé" sempre inserito in un contesto collettivo che si qualifica in relazione alle scelte effettuate negli ambiti della partecipazione culturale e politica.

Lo spazio condiviso all'interno del quale opera l'inizio del racconto è quello di un richiamo alla presa di coscienza politica che determina le prime sensazioni: la certezza sulla data, il 1932, contraddice la fallibilità della memoria per concentrare lo sguardo del lettore sull'ingresso nel dibattito pubblico:

C'est en 1932 – je suis dans ma vingt-et-unième année – que je fais la connaissance de Pierre Naville. Je suis encore un stalinien bon teint. Du moins en apparence. Des doutes me sont venus à propos de l'U.R.S.S., de Staline et de sa politique internationale. A l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud nous fonctionnons en cellule autonome, sans liens formels avec le Parti. Nous nous réunissons dans une de nos chambres, elle possède son "coin Lénine",

nous confrontons nos lectures: *La Sainte Famille*, *Le 18-Brumaire de Marx*, le petit *Précis du léninisme* de Boukharine, les brochures d'Engels qui nous révèlent l'existence d'une "dialectique de la Nature", les gros volumes cartonnés verts des *Œuvres complètes* (un peu étouffantes) de Lénine. Nous avons fort à faire avec le groupe socialiste animé par Georges Albertini (le futur adjoint de Déat durant l'Occupation) qui connaît Blum et a été reçu par Jouhaux, secrétaire de la C.G.T. Nous nous battons à coups d'arguments sans réplique et de journaux muraux affichés dans le couloir qui mène à nos turnes¹⁷⁴⁵.

La figura di Naville ha già ricoperto in un'analisi retrospettiva di Nadeau un ruolo di primo piano. Nello studio storiografico dedicato ai surrealisti, pubblicato all'indomani della fine della guerra, all'autore di *La Révolution et les Intellectuels* è dedicata una lunga riflessione che sfocerà in quella che l'autore-editore aveva definito «la crise de 1929»¹⁷⁴⁶. Naville, infatti, ha aperto a metà degli anni '20 «la question d'une démarche politique et sociale du surréalisme»¹⁷⁴⁷. La presa di posizione del surrealista parigino è in linea con un andamento complessivo della vita culturale francese nel corso del secondo decennio del Novecento:

La politisation de la vie culturelle s'intensifie dans les années 1920 d'autant que la révolution d'Octobre en Russie puis l'avènement du fascisme en Italie fascinent ou inquiètent les esprits: la légitimité du colonialisme commence timidement à être remise en cause, les pétitions et autres manifestes s'affichent dans les journaux, l'antagonisme entre écrivains d'extrême gauche (Henri Barbusse, Romain Rolland, Jean Guéhenno) et écrivains "réactionnaires" (Léon Daudet, Henri Massis, Paul Bourget) empoisonne la sérénité des débats, l'avant-garde surréaliste se déchire vite à propos de la nécessité d'adhérer ou non au communisme, l'influente revue *Europe*, de plus en plus cryptomarxiste, veut gommer tout clivage entre l'activité de l'esprit ou de l'art et l'actualité¹⁷⁴⁸.

In questo quadro Naville risponde esplicitamente alla domanda su quale sia il compito dei surrealisti e invita questi ultimi a un impegno politico e sociale ben espresso in *La Révolution et les intellectuels*:

les scandales moraux suscités par le surréalisme ne supposent pas forcément un bouleversement des valeurs intellectuelles et sociales; la bourgeoisie ne les craint pas. Elle les absorbe facilement. Même les violentes attaques des surréalistes contre le patriotisme ont pris l'allure d'un scandale moral. Ces sortes de scandales n'empêchent pas de conserver la tête de la hiérarchie intellectuelle dans une république bourgeoise¹⁷⁴⁹.

La posizione di Naville è inequivocabile e Nadeau la assume come punto iniziale e cruciale «[de la] période raisonnante du surréalisme»¹⁷⁵⁰:

Pour lui [Naville], si les intellectuels ont été susceptibles de jouer un rôle plus déterminant en France que dans d'autres pays, ils n'en sont pas moins d'aucune aide directe au prolétariat révolutionnaire, seule force capable d'accomplir la révolution appelée par les surréalistes. Les surréalistes eux-mêmes, malgré leurs manifestations tapageuses, sont incapables de constituer une force susceptible d'effrayer la bourgeoisie et ces manifestations se cantonnent au plan

¹⁷⁴⁵ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 11.

¹⁷⁴⁶ Id., *Histoire du surréalisme*, cit., p. 147.

¹⁷⁴⁷ Ivi, p. 114.

¹⁷⁴⁸ T. J. Laurent, *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*, cit., p.

31.

¹⁷⁴⁹ P. Naville, *La Révolution et les intellectuels. Mieux et moins bien*, Gallimard, Paris, 1927.

¹⁷⁵⁰ M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, cit., p. 113.

moral: sur ce plan, la bourgeoisie pardonne facilement les incartades; elle sait que les scandales moraux ne peuvent mener à un bouleversement social ni même intellectuel¹⁷⁵¹.

Il critico parigino costruisce un sistema di rapporti interno all'avanguardia surrealista a metà degli anni '20 e fa incarnare da ognuno degli intellettuali coinvolti una precisa posizione che si riflette direttamente anche nella sua narrazione retrospettiva. In *Histoire du Surréalisme*, infatti, Naville rappresenta un punto chiaro, un emblematico rappresentante della coerenza, da contrapporre alla figura autorevole ma aleatoria di André Breton. È uno schema fondato sulle dichiarazioni dei due surrealisti e sull'evoluzione del loro percorso, ma che trova un fondamentale punto di appoggio nelle componenti strutturali dell'universo culturale francese di quegli anni. La rottura dell'avanguardia surrealista non sarà mai associata da Nadeau come un momento ineluttabile e monolitico, bensì come un processo dialettico dove pochi aspetti trovano una propria collocazione definitiva. Tra questi aspetti è l'appello all'impegno di Naville quello che più spicca per affidabilità nella sua analisi storica. Appropriandosi per esteso di *La Révolution et les Intellectuels*, Nadeau ne segue il ragionamento, riconoscendo la logica della posizione difesa dall'autore:

bien s'engager résolument dans la voie révolutionnaire, la seule voie révolutionnaire, la voie marxiste. C'est alors se rendre compte que la force spirituelle, substance qui est tout et partie de l'individu, est intimement liée à une réalité sociale qu'elle suppose effectivement¹⁷⁵².

Nella sua convinzione a far convogliare l'attitudine surrealista verso la «voie révolutionnaire», Naville condanna l'individualismo in qualità di forza rivoluzionaria. L'autore rivendica, invece, la necessità di un impegno collettivo, che possa trovare realizzazione non solo nello spirito ma anche nel mondo dei fatti, dove «le salariat est une nécessité matérielle à laquelle les trois quarts de la population mondiale sont contraints, indépendante à l'origine des conceptions philosophiques ou morales des soi-disant Orientaux ou Occidentaux»¹⁷⁵³. Naville descrive una condizione globale secondo cui «les querelles de l'intelligence» appaiono del tutto inutili e irrilevanti «sous la férule du capital»¹⁷⁵⁴. All'interno del campo surrealista così come nella rappresentazione storiografica successiva che costruisce Nadeau, l'antagonista alla posizione *engagée* auspicata da Naville, è un altro fondatore del movimento: André Breton. La risposta di quest'ultimo alle questioni e agli appelli avanzati dall'autore di *La Révolution et les Intellectuels* arriva in un breve testo dai caratteri pamphlettistici: *Légitime défense*¹⁷⁵⁵. In quest'ultimo Breton attacca esplicitamente il Partito comunista francese, accusandolo di fondare la propria azione «sur la défense unique d'intérêts matériels»¹⁷⁵⁶: un approccio che non ha mai condotto nessuno a trasformarsi in rivoluzionario. Con l'invito all'impegno politico auspicato da Naville si confronta un'attitudine dichiaratamente opposta secondo cui per servire la rivoluzione bisogna tenersi «en dehors» della politica. Ma l'intervento di Nadeau nelle vesti di critico diventa più chiaro quando la storia del confronto tra le due posizioni cede il passo all'analisi:

C'est une fin de non-recevoir à la demande d'engagement dans la voie politique. Elle marque même un recul sur la position antérieure: on *souhaite* le passage du pouvoir, etc., *en attendant*, nous voulons poursuivre nos expériences en pleine liberté. [...] à la vérité, Breton

¹⁷⁵¹ Ivi, pp. 114-115.

¹⁷⁵² P. Naville, *La Révolution et les intellectuels. Mieux et moins bien*, riportato in Ivi, p. 116.

¹⁷⁵³ Ivi, p. 117.

¹⁷⁵⁴ Ibidem.

¹⁷⁵⁵ A. Breton, *Légitime défense*, in «La Révolution Surréaliste», n. 8, Éditions surréalistes, Paris, 1926.

¹⁷⁵⁶ M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, cit., p. 118.

répond à côté de la question: on ne lui demandait pas d'abandonner le surréalisme pour une littérature de propagande, mais de l'orienter sur les voies d'une *action révolutionnaire*¹⁷⁵⁷.

Il punto di vista del critico parigino, consapevole dell'evoluzione in senso politico che interesserà successivamente Breton e che sembrerà contraddire la posizione di quest'ultimo ostinatamente contraria alla proposta di Naville a metà degli anni '20, dichiara la preferenza di Nadeau per la riflessione dell'autore di *La Révolution et les intellectuels* contro l'atteggiamento dello scrittore di *Nadja*. All'indomani dello scontro tra i due, Naville si distaccherà progressivamente dall'esperienza surrealista diventando codirettore della rivista «Clarté». Al momento della separazione non mancano, però, le rimostranze dei cinque surrealisti più rappresentativi, Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik verso l'azione intrapresa da Naville sulla sua neonata rivista:

De quoi Naville est-il coupable? D'avoir laissé entendre qu'il n'y avait pas compatibilité entre le marxiste et le surréalisme. Ce qui sous-entendrait que celui-ci veut se faire passer pour une doctrine positive de Révolution, ambition que les surréalistes ont toujours repoussée depuis 1925. On le prie donc de remettre les choses au point. Mieux que personne, il sait que le surréalisme, attitude révolutionnaire de l'esprit, dépasse infiniment les recettes politiques en vue de la Révolution¹⁷⁵⁸.

Nel suo ultimo articolo Naville vedrà definitivamente respinta la sua concezione «d'un fonds commun révolutionnaire» che convinca i «surréalistes de passer plus facilement sur les rails d'une action politique conséquente»: «a partir de là, les chemins divergent, inexorablement»¹⁷⁵⁹.

Aver riportato non tanto lo scontro all'interno del movimento surrealista risalente alla seconda metà degli anni venti, quanto il modo con cui Nadeau traccia i confini di questo confronto ci aiuta a osservare attraverso il prisma del critico parigino il sistema di forze a cui fa riferimento. Naville rappresenta non soltanto l'intellettuale impegnato che, nel momento di grande politicizzazione della vita culturale francese, invita l'avanguardia più importante del periodo a un consapevole intervento politico che abbia un riscontro reale nella società; ma svolge anche, nell'analisi storiografica, il ruolo di chi per primo si oppone alla posizione dominante all'interno del movimento surrealista, avanzando una proposta alternativa a quella più riconosciuta. La legittimità del surrealismo era stata costruita su un atteggiamento di rottura che investiva una pluralità di circostanze sociali: «choix esthétiques et idéologiques, recrutement social et fonctionnement du groupe, rapports avec les autres positions du champ»¹⁷⁶⁰. Porsi da un punto di vista opposto rispetto a un simile atteggiamento, recuperando, d'altro canto, uno dei principi comportamentali che il movimento, invece, aveva rifiutato fin da subito – l'impegno politico appunto – poteva portare, come è successo, ad avere una posizione di rottura rispetto al gruppo: una posizione, dunque, marginale, ma più in linea con le componenti strutturali che si sarebbero rivelate all'esterno di quelle specifiche della cerchia avanguardista. In altre parole, Naville anticipa il rilievo che il Partito comunista avrà nel mondo culturale quando professa un impegno politico e si rivela ancora più avanguardista quando si pone in un rapporto oppositivo rispetto alle posizioni interne al movimento surrealista. La sua traiettoria in parte può spiegare questa scelta strategica¹⁷⁶¹. Nato nel mondo della borghesia parigina benestante, il richiamo a un'autonomia totale del surrealismo attira presto la sua attenzione: la possibilità di potersi dedicare a un'attività culturale di rottura con la tradizione precedente è vista come un'opportunità per ritagliarsi un proprio

¹⁷⁵⁷ Ivi, pp. 119-120.

¹⁷⁵⁸ Ivi, p. 126.

¹⁷⁵⁹ Ivi, pp. 19-130.

¹⁷⁶⁰ A. Boschetti, *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales*, in *Histoire de l'édition française*, cit., p. 504.

¹⁷⁶¹ Su Pierre Naville cfr. A. Cuenot, *Pierre Naville. Biographie d'un révolutionnaire marxiste*, L'Harmattan, Paris, 2017; e l'autobiografia di Naville stesso: P. Naville, *Mémoires imparfaites*, La Découverte, Paris, 1987.

canale di legittimazione nel mondo intellettuale. Ma quando l'emergere di più urgenti questioni sociali gli rendono evidente, sotto l'influsso di Trotskij, che non può esistere un'attività rivoluzionaria totalmente indipendente da una partecipazione alla realtà, l'impegno politico gli appare più congeniale al suo progetto. Il lento allontanamento dai surrealisti diventa distacco sostanziale quando durante la seconda guerra mondiale decide di riprendere gli studi. Dal rientro alla Sorbonne fino all'ingresso presso il CNRS si registra un suo spostamento verso l'ambiente borghese in cui si era formato con l'ingresso all'interno dell'accademia e gli studi sull'automatizzazione dei processi lavorativi, dedicandosi con Georges Friedmann alla sociologia del lavoro. Il suo travagliato percorso politico, attraverso numerosi partiti della sinistra che in qualche modo cercavano una propria differenziazione dal Partito comunista, lo porta a sviluppare, nel *Nouveau Léviathan*, il pensiero di distacco dall'egemonia del comunismo sovietico, in nome di un più rispettoso internazionalismo. Una traiettoria, dunque, fortemente influenzata dall'ambivalente rapporto con il mondo accademico e, in termini lavorativi, con l'universo della borghesia agiata. Ma allo stesso tempo una traiettoria contraddistinta da una partecipazione culturale e politica che ha sempre ricercato una propria riconoscibile specificità nell'opposizione ai movimenti e alle concezioni dominanti. Dall'immane fiducia nelle idee di Trotskij fino alla critica al Partito unico sovietico, l'autore del *Nouveau Léviathan* si è distinto per le sue scelte di opposizione, spesso contrarie all'ortodossia. È a questo quadro complessivo, arricchito da un'opera autobiografica pubblicata soli tre anni prima rispetto a *Grâces leur soient rendues*, che si rivolge Nadeau assumendo Naville a nume tutelare all'inizio delle sue memorie letterarie.

Il sociologo è di sette anni più grande dell'autore-editore, ma nei ricordi di quest'ultimo appaiono fin da subito entrambi coinvolti nel fervore giovanile della partecipazione politica. Come abbiamo visto, Nadeau fa risalire l'incontro a una fase successiva alla rottura di Naville con i surrealisti, quel 1932 che appare ben lontano sia dalla proposta di uno specifico impegno politico fatta a metà degli anni '20, sia dalla crisi del 1929 in cui si sarebbe trovato lo stesso movimento d'avanguardia. Scavalcando la fase surrealista più partecipata di Naville, l'autore-editore lo colloca già in una posizione "non allineata", in contrasto con le visioni dominanti. Con una costruzione simile, il testo dà adito a due sviluppi paralleli: da un lato, c'è la condizione coeva ai fatti narrati, contraddistinta dalla necessità di una militanza al fianco del Partito comunista rivendicata da Naville; dall'altro, c'è lo sguardo retrospettivo su cui il lettore può far affidamento, diviso tra l'idea che il partito comunista rappresentasse allora l'unico argine al nascente nazionalsocialismo tedesco e la consapevolezza del successivo fallimento del partito nel suo intento di contrapporsi al nazismo e nella sua definitiva deriva sovietica.

Le due anime dietro il ricordo dell'impegno giovanile si ritrovano nell'ironico racconto dei fatti, dove la solennità e la convinzione della presa di coscienza si scontrano con la fredda anonimata burocratica e la delusione personale per l'accoglienza poco entusiastica che, tuttavia, non sembrano ledere la fermezza della decisione:

Après mûre réflexion, nous avons décidé, à quatre, d'aller rue Lafayette porter solennellement notre adhésion au Parti. Un bureaucrate anonyme nous reçoit, peu démonstratif, nous enregistre. Nous sommes un peu déçus, nous nous attendions à des félicitations en un temps où le parti communiste est en butte à la répression gouvernementale, mais l'essentiel n'est pas là: nous avons reçu l'onction, nous faisons désormais partie de «l'avant-garde de la classe ouvrière»¹⁷⁶².

L'incontro con Naville assume, quindi, fin da subito, in primo luogo, il connotato di pretesto per indagare le circostanze che hanno portato alla concezione politica del "sé" autorial-editoriale. Quest'ultimo che pretendeva di nascondersi dietro i volti dei personaggi incontrati si rivela nelle sue fasi di formazione, seppur influenzato da forze esterne, padrone delle sue svolte identitarie, nonché, ed è l'aspetto più rilevante, unico demiurgo della loro ricostruzione.

¹⁷⁶² M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p.11.

L'ironia guida tutto il tragitto narrativo dell'impegno giovanile, il costante intervento metanarrativo dimostra il giudizio poco favorevole a quel fervore che era stato protagonista dei suoi primi anni di militanza politica:

Tous les matins je pars acheter «L'Humanité» à la gare de Saint-Cloud. Je le déploie largement devant le carré des professeurs qui attendent l'entrée en cours, le directeur, Félix Pécaut, au milieu d'eux, et qui parfois m'interpelle: «Quoi de neuf, aujourd'hui, mon brave?» Il est venu me voir dans ma chambre, au mur des portraits de Staline et de Marcel Cachin, il ne les a pas trouvés très "esthétiques". Il sait, mais ne m'en dit rien, que je refuse la préparation militaire supérieure (obligatoire), que j'organise des chahuts devant mes camarades à l'exercice, voire des grèves de repas qui mettent en rage l'administration. Il ne me tient pas rigueur de mon absence à la cérémonie qui a fêté sa rosette de la Légion d'honneur. Cher Félix Pécaut! Ces fondateurs de l'enseignement laïque pratiquaient vraiment le libéralisme¹⁷⁶³.

Ma all'impegno ideologico in senso stretto si viene presto affiancando in quelle fasi iniziali della sua formazione una contaminazione tra la politica e la letteratura, che il ricordo denuncia, ancora una volta, sotto la rassicurante protezione dell'ironica consapevolezza:

Je lis «Monde», l'hebdomadaire de Barbusse, qui, sous ce rapport, me paraît un peu pâle, mais me satisfait les critiques de livres par Marc Bernard ou Augustin Habaru. [...] Je suis bombardé, comme représentant des étudiants (désigné non par mes pairs mais par le Parti) au comité directeur de l'A.E.A.R. J'y côtoie Aragon (qui pousse le dandysme jusqu'à coiffer la casquette ouvrière), Léon Moussinac, Paul Vaillant-Couturier. Je milite, par la plume et la parole, pour une littérature "prolétarienne" à l'image des Soviétiques: les Fourmanov, Gladkov, Lebedinsky. «Commune», la revue d'Aragon, me guide un peu mieux chaque mois dans la bonne direction. Je refuse de lire le *Gandhi* de Romain Rolland qui vient de partir. Je n'ai que sarcasmes pour cet apôtre de la non-violence et son panégyriste¹⁷⁶⁴.

È anche qui la retrospettiva a guidare la comprensione e la lettura, creando un paradosso apparentemente schizofrenico tra la posizione da cui Nadeau scrive e la posizione culturale assunta al momento dei fatti e descrivendo, pertanto, in modo silenzioso, l'evoluzione della traiettoria dell'individuo-autore-editore. Nell'*Histoire du Surréalisme*, infatti, il fondatore della «Quinzaine» aveva delineato in modo molto critico la figura di Aragon e il momento del suo distacco dai surrealisti. All'*affaire Aragon* il saggio storiografico aveva dedicato un trattamento non lusinghiero, non tanto per la decisione che porterà uno dei fondatori del surrealismo a diventare uno dei massimi rappresentanti del Partito comunista francese, quanto per il percorso che lo aveva guidato in questo processo di profondo cambiamento. Schieratosi anche lui dalla parte di quelli che Nadeau definisce i «Cinq», Aragon aveva respinto la proposta di politicizzazione arrivata da Naville. All'indomani del suo viaggio a Mosca nel 1930, però, l'autore di *Front Rouge* inizia a manifestare una diversa strategia culturale: inizialmente accetta la protesta degli intellettuali che si erano spesi in difesa della sua opera dopo l'attacco del governo francese che lo aveva denunciato per istigazione alla violenza; in un secondo momento, accoglie il pamphlet con cui l'aveva difeso Breton che, ciononostante, ne aveva in parte criticato lo stile, sostenendo che *Fronte Rouge* «n'ouvre pas à la poésie une voie nouvelle»¹⁷⁶⁵; successivamente, Aragon dichiara, però, «la publication» di quel pamphlet «inopportune» e, poco dopo, in profondo contrasto con la posizione fino ad allora assunta, afferma, in «un entre-filet de *L'Humanité*», di distaccarsi «de la brochure de Breton et qu'il "en désapprouve le contenu dans sa totalité" en raison des attaques qu'elle contient contre le Parti communiste»¹⁷⁶⁶. In

¹⁷⁶³ Ivi, p. 12.

¹⁷⁶⁴ Ivi, p. 13.

¹⁷⁶⁵ A. Breton, *Misère de la poésie (l'affaire Aragon devant l'opinion publique)*, M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, cit., p. 178.

¹⁷⁶⁶ M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, cit., p. 178.

linea con il nuovo progetto intellettuale, Aragon fonda l'A.E.A.R., l'Associazione degli scrittori e degli artisti rivoluzionari a cui, come è ormai ovvio, non sono invitati gli altri surrealisti. Più che *l'affaire Aragon* in senso stretto, è la rappresentazione che ne dà Nadeau a creare un effetto di straniamento nel confronto autocitazionistico con le sue memorie. In occasione dell'*Histoire*, il critico esprime chiaramente la sua visione sull'autore di *Front Rouge*, che vede impegnato a manovrare «dans le dos de ses amis»¹⁷⁶⁷. Inoltre, la vicenda aragoniana diventa per Nadeau occasione per un confronto in termini antitetici tra due posizioni che appaiono in sostanza molto simili ma che si rivelano nell'analisi storica profondamente distanti, e ugualmente lontani appaiono nella formazione personale dell'autore-editore:

Faut-il également tirer une leçon de cette “affaire Aragon”? [...] Son départ a-t-il une signification général pour le surréalisme, ou faut-il l'envisager seulement comme phénomène propre à un individu? Souvent, dans les écrits qui traitent du surréalisme [...] Aragon aurait suivi la même voie que Naville vers une position “d'opportunisme politique”. Tous deux ont bien en effet brisé avec le surréalisme pour entrer au Parti communiste, mais suivant des modalités et à des époques bien différentes¹⁷⁶⁸.

Il caso Aragon dialoga a distanza nel quadro analitico di Nadeau con la rottura di Naville con il movimento surrealista di qualche anno prima. Le due separazioni sembrano seguire un processo quasi identico: il distacco dal surrealismo in nome di un'adesione al partito comunista. Ma per il critico le modalità che guidano il processo di allontanamento dei due autori sono profondamente diverse:

Naville pose ouvertement la question, non pas d'entrée pure e simple au Parti communiste [...] mais de passage sur des voies d'action révolutionnaire qui auraient conduit *tout le mouvement* vers la politique marxiste [...]. Et à ce moment il eut comme adversaire acharné Aragon, qui traitait de “dés honorante” l'action politique. Aragon, lui, franchit individuellement le pas qui a toujours séparé le surréalisme de l'action politique, du marxisme, c'est-à-dire qu'il renie le surréalisme pour devenir communiste¹⁷⁶⁹.

Naville cerca di costruire un percorso comune con tutti gli altri surrealisti, indicando come inevitabile l'impegno politico per degli scrittori e degli artisti che professano un'azione rivoluzionaria, che deve avere, a suo modo di vedere, dei riflessi nella realtà dei fatti. Aragon, dal canto suo, dopo aver difeso la necessaria separazione tra politica e surrealismo, intraprende, secondo Nadeau, un'azione tutta individuale, volta a far convogliare, per ragioni private, il movimento all'interno del comunismo. Una differenza così sostanziale è confermata dai diversi momenti in cui i due autori abbandonano i loro compagni surrealisti:

D'autre part, l'évolution de Naville et celle d'Aragon ne se font pas à la même époque. Aragon ne fait que suivre le courant qui porte de plus en plus les intellectuels avancés de tous les pays vers l'URSS, à un moment où ce ralliement n'occasionne plus pour ceux qui le font un quelconque désagrément, au contraire¹⁷⁷⁰.

Naville rompe con il movimento quando, a fronte di una forte politicizzazione della vita culturale francese, il comunismo non sembra avere una posizione egemone. Aragon, al contrario, segue «le courant qui porte de plus en plus les intellectuels avancés de tous les pays vers l'URSS». La figura di Aragon è, così, nel sistema relazionale creato da Nadeau antitetica a quella di Naville.

E questo quadro pre-testuale quello a cui l'autore-editore rimanda nelle sue memorie, creando un effetto di straniamento rispetto alla sua posizione già assunta nel corso del dopoguerra e la sua

¹⁷⁶⁷ Ibidem.

¹⁷⁶⁸ Ibidem.

¹⁷⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁷⁰ Ivi, pp. 178-179.

posizione al momento della scrittura che arriva a recuperare addirittura un'esperienza personale precedente alla critica già rivolta all'atteggiamento di Aragon.

In questa prospettiva si può cogliere la sovversione del senso che l'ironia suggerisce: la guida rappresentata dalla rivista «Commune», la condanna alle aspirazioni non violente di Romain Rolland, la militanza per il partito comunista che gli causa anche il controllo da parte del prefetto della polizia, la congiunzione ricercata tra letteratura e politica con la propensione verso gli scrittori sovietici sono elementi che assumono tratti grotteschi, affermando un punto di vista contrario a quello dichiarato nella narrazione, in cui, più che l'impegno, si ritrova una rappresentazione caricaturale delle sue estremizzazioni.

Il prisma retrospettivo che indirizza l'interpretazione del testo diventa ancora più evidente al momento del confronto con la svolta identitaria dell'autore-editore, che descriverà il suo spostamento dall'ortodossia comunista verso un'opposizione a quest'ultima. I primi segni si manifestano in un viaggio in Germania:

En juillet 1932, je pars avec des étudiants parisiens pour des vacances en Forêt-Noire. Doivent nous y rejoindre, venant de leur pays, d'autres étudiants, anglais et allemands. C'est une époque d'élections pour le Reichstag. A Francfort, dans la rue ou le tramway, les Allemands sont fort courtois, amicaux quand nous nous excitons de notre qualité de Français. [...] Je m'étonne de voir campés devant les lieux de vote des S.A. en uniforme. Les gens entrent et sortent en feignant de les ignorer. Où sont passés les communistes, mes camarades? Pas de réaction de leur part? Ils laissent les nazis en bottes et casquette surveiller les opérations? Je m'en ouvre auprès du plus sympathique des étudiants allemands de notre groupe. Il hausse les épaules, il est "pacifiste" et "non violent". De la rive, je vois, descendant le Neckar, une péniche, drapeau rouge avec faucille et marteau à la poupe. Je reprends confiance, salue ses occupants poing levé d'un vigoureux "Rote Fronte!" Des passants s'arrêtent, me considèrent, repartent sans un mot. Mes amis sont gênés¹⁷⁷¹.

Qui la preveggenza di allora dialoga con la delusione che segue, la consapevolezza del presente dà forma alle intuizioni del passato, e il ricordo dell'ascesa hitleriana è caricato di presagi sulla sua inevitabilità. Il rientro in Francia dal viaggio tedesco è ricco di tentativi volti a convincere il Partito comunista del pericolo rappresentato dal nazismo. A essere narrata è la volontà di ignorare l'ascesa nazionalsocialista, vista come un'inconsistente meteora storica:

A Henri Lefebvre, philosophe du Parti, qui vient nous rejoindre dans le parc où nous nous réunissons avec quelques sévriennes, je ne peux m'empêcher de poser des questions. «L'hitlérisme? Un feu de paille. La classe ouvrière allemande est forte. Elle en a vu d'autres». Ah bon! Mais quand viendra le réveil?¹⁷⁷²

Se i primi anni di militanza sono conditi dal grottesco di una dedizione portata all'eccesso, la svolta politico-personale è costruita su un equilibrio tra il finto sottinteso e la sorpresa. I continui appelli a contrastare l'ascesa hitleriana cadono inascoltati fino a quando l'incontro con il «secrétaire du rayon de Versailles» sembra influenzare le future sorti del giovane Nadeau: quindici giorni dopo quell'incontro «notre secrétaire de cellule, un brave homme et courageux militant, me fait savoir que le rayon de Versailles m'a exclu du Parti. Je m'étonne, je proteste, invoque les statuts. Il n'a rien d'autre à me dire "Inutile d'insister, le Parti vous rend à vos études" (le tutoiement a disparu)»¹⁷⁷³.

È un lungo e necessario quadro interpretativo quello che Nadeau ha costruito per introdurre, infine, la svolta reale nella sua formazione politica e, soprattutto, nel suo percorso personale. L'autore-editore traccia il contesto di circa sessant'anni prima, senza un pieno apporto di materiale documentario, riuscendo ciononostante a creare, tra il grottesco e l'ironico sovvertimento di senso,

¹⁷⁷¹ Id., *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 14.

¹⁷⁷² Ibidem.

¹⁷⁷³ Ivi, p. 15.

un punto di vista condivisibile con il lettore. L'apporto del romanzesco sopperisce all'assenza del documento come sostegno alla verità: non troviamo lettere, estratti di giornali, o altre forme di prove storiche, ma il racconto totalmente aneddótico di un'esperienza, arricchito dalla ricostruzione di dialoghi, che saranno necessariamente frutto d'invenzione data la lontananza temporale rispetto alla scrittura. Il lettore non vede però nell'opera un'*autofiction* perché a supporto della veridicità interviene un immaginario radicato intorno alla figura dell'autore-editore, costruita attraverso le sue precedenti opere e la sua biografia: l'interpretazione è condizionata dalla critica che Nadeau ha portato al partito comunista e dalla sua opposizione a quel partito, nonché dal suo rapporto più vicino a Naville e non ad Aragon. Se la presenza di dialoghi e aneddoti insistono sul carattere romanzesco, l'immaginario del pubblico sostiene maggiormente il peso biografico del testo. Allo stesso modo, rispetto all'*auto-socio-biographie*, l'indagine sulla formazione dell'individuo viene fatta risalire a un punto avanzato della propria esistenza, quasi dichiarandolo come anno zero, a partire dal quale si viene definendo un'identità. Tuttavia, le scelte fatte in quell'anno zero sono a loro volta influenzate da un percorso precedente, che solo in parte con l'accento alla madre sarà esplicitato: come la nostra tesi cerca di dimostrare, quindi, rispetto a questa tipologia di scrittura si preferisce una focalizzazione su punti nevralgici, arricchiti da un'attenzione al racconto, che meglio possano contribuire all'idea di una mitobiografia che aspiri, ciononostante, a un universale romanzesco. Al di là della possibile collocazione, occorre insistere sull'esigenza che l'autore-editore ha di conciliare svolte private su istanze collettive.

Ecco che la svolta politica è una svolta personale, e, in linea con il progetto di scrittura della memoria, ha di nuovo i tratti dell'aneddoto:

Un matin, à la gare de Saint-Cloud, avec «L'Humanité» j'achète une feuille frappée elle aussi de la faucille et du marteau, elle s'appelle «La Vérité» et je la lis. On y dénonce la politique suicidaire du K. P. D. et de Staline, on y évoque Trotsky, «l'un des artisans d'Octobre» et «organisateur de l'Armée Rouge», exilé par Staline en Turquie, et qui préconise, lui, un front commun avec les socialistes allemands pour «barrer la route à Hitler». Je suis doublement ébranlé: de voir les doutes que je formulerais à l'état de certitudes pour d'autres, de voir ces autres rompre avec ce qu'ils appellent "le stalinisme". Serais-je un "stalinien"? Je décide de garder pour moi ce que je viens de découvrir. Je cache «La Vérité» dans un tiroir. Je n'ai de cesse, malgré tout, de mieux connaître Trotsky¹⁷⁷⁴.

Nel solco del piano finora seguito, di un processo privo di riferimenti cronologici espliciti se non all'esterno del testo nella biografia dell'individuo, Nadeau affida la conoscenza con «La Vérité», il giornale di Naville con cui poi collaborerà, all'aneddoto atemporale. La casualità circonda la narrazione: ogni aspetto contestuale è rimandato all'esterno del testo che qui vuole seguire i passaggi necessari a realizzare l'obiettivo della volontà autoriale. Lo scopo del racconto retrospettivo non è ricostruire in modo dettagliato i momenti storici che hanno guidato il "sé" a diventare quello che oggi è, ma offrire uno squarcio rapido su quei passaggi che più contraddistinguono la sua odierna visione del passato. Così alla casualità della scoperta di un giornale come «La Vérité» si affianca un approfondimento dell'opera di Trotskij portato avanti, ancora una volta casualmente, nella libreria dell'«Humanité», gestita da Paul Nizan. Anche quest'ultimo fautore dell'intellettuale impegnato, iscritto al Partito comunista, e candidato alle elezioni del 1932, rappresentava un punto di vista opposto a quello del Nadeau di allora, escluso ormai dal partito e isolato da tutti i suoi membri. Proprio la scoperta presso la libreria dell'«Humanité» di un'opera di Trotskij, a sua volta escluso dal partito ed esiliato, crea la contrapposizione nel racconto tra la figura dell'intellettuale impegnato incarnato da Nizan e la nuova forma di partecipazione di Nadeau alla vita politica e culturale, con la dichiarata propensione verso un'indipendenza del pensiero: «exclu du Parti, je suis désormais libre d'afficher mes goûts»¹⁷⁷⁵. Se l'allontanamento dal partito comunista è descritto come un passaggio

¹⁷⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁷⁵ Ivi, p. 17.

liberatorio, la realizzazione della ritrovata autonomia è rapportata soprattutto alla letteratura. È nel dominio letterario che maggiormente si manifesta la repulsione di Nadeau per l'influenza politica che incarna un sistema di controllo e un impulso alla scrittura di propaganda:

Une autre lecture m'a ébranlé. Celle d'un petit volume bleu dans la collection du "fasciste" Georges Valois [...]: *Littérature et Révolution*, de Victor Serge. Un auteur que j'ai découvert par *Les Hommes dans la prison*. Pour Victor Serge, la littérature prolétarienne dont je fais le panégyrique aux réunions des Amis de l'U.R.S.S., [...] n'est pas forcément révolutionnaire. En U.R.S.S., elle n'est même que littérature de propagande. Les ouvrages que j'exalte dans mes causeries ont été écrits là-bas sur commande, et dans un but précis: illustrer les mots d'ordre de la politique officielle. Littérairement, soyons honnêtes, ils ne sont pas si fameux.

La pilule est dure à avaler. Je les relis, les yeux ouverts. Je dois me rendre à l'évidence. Cette découverte me chagrine, je la tais à mes amis. Et même, je me tais tout à fait. C'est l'époque où *Hourra l'Oural!* d'Aragon, *Les Vases communicants* de Breton, *Capitale de la douleur* d'Éluard me parlent davantage. Où je découvre Lautréamont. Où je lis "vraiment" Rimbaud¹⁷⁷⁶.

La letteratura sovietica diventa espressione della propaganda da cui può ora distaccarsi in modo netto. La svolta identitaria, infatti, aderisce subito ai filoni più vicini alla postura dell'autore-editore: se la letteratura trova ampio spazio in un dominio fino ad allora rinchiuso nella scrittura di stampo politico, il desiderio di partecipazione culturale raggiunge il suo primo obiettivo con l'ingresso nel giornale di Naville, «La Vérité».

J'ai même hâte de connaître ces trotskystes (ils se présentent comme "bolcheviks-léninistes") qui publient «La Vérité». J'écris. On me répond [...] La révolution, la vraie, celle qui va changer le monde, c'est ici, dans le dénuement et la poussière, derrière cette fenêtre aveugle, avec ces jeunes "possédés" [...] «Tiens, aide-nous à plier les journaux!» Pierre et Denis Naville allaient devenir plus que des camarades: mes amis pour la vie¹⁷⁷⁷.

Naville diventa un punto di riferimento per Nadeau in quella fase di formazione non solo culturale ma anche personale, permettendogli un accesso guidato al pensiero di Trotskij che è il motivo ricorrente della sua esperienza presso «La Vérité». Ma a questo elemento politico-culturale si incrocia uno specifico riconoscimento autoriale: l'autore di *La Révolution et les intellectuels*, infatti, pubblicherà, come abbiamo detto, un *journal intime* in cui ripercorre la sua prigionia durante la Seconda guerra mondiale. È una scelta però che lascia interdetto il critico parigino che ricorda l'opinione dell'amico sul genere autobiografico: «Bien que je reconnaisse le journal personnel comme une forme originale de la littérature du XIX^e siècle, j'en ai toujours eu la méfiance, peut-être même le dégoût»¹⁷⁷⁸. Alla drastica condanna dell'autobiografia da parte di Naville, l'autore-editore fa seguire una propria analisi dei motivi che l'hanno portato a scriverla:

Ce journal lui sert de prétexte, ou de tremplin, à des réflexions en tout genre, qu'il poursuit quarante ans plus tard, mais c'est bien un journal: le souvenir s'y mêle à la confiance, aux émotions, à l'inquiétude, aux désirs, à cette part du subjectif qui fait l'intérêt des journaux intimes. On peut écrire un journal pour son propre usage. [...] Dès lors qu'on le publie, même si l'on s'interdit d'y retoucher, on lui accorde une autre valeur: parfois littéraire (ce n'est pas ici le cas), parfois et plus généralement celle du témoignage. Un témoignage sur soi et pour les autres: en vue de leur information, de leur enseignement ou de leur édification. C'est bien

¹⁷⁷⁶ Ivi, p. 16.

¹⁷⁷⁷ Ivi, pp. 16-17.

¹⁷⁷⁸ Ivi, p. 24.

à lui-même que parle l'auteur de ces "carnets de guerre", mais, publié, c'est aussi au monde entier, à l'Histoire¹⁷⁷⁹.

Il confronto si instaura tra testimonianza e valore letterario. Mentre quest'ultimo non è preso in considerazione per l'autobiografia di Naville, all'aspetto documentario sono affidate tutte le considerazioni sul racconto. Si tratta, inoltre, di "carnets de guerre", uno specifico spazio all'interno del vasto universo delle scritture del sé che, come vedremo nell'analisi dei casi di Rousset e Antelme, era stato a lungo guardato con sospetto nel dopoguerra: un dubbio sulla testimonianza dei sopravvissuti e una certa difficoltà ad accettare il dramma delle loro esperienze si era manifestato sotto diverse sembianze, dal veto categorico a scrivere poesie di Adorno, alla discrepanza riscontrata tra il nuovo contesto politico-sociale e le circostanze e la portata dello sterminio non ancora ben delineate¹⁷⁸⁰. A quella prima fase di diffidenza, ben riscontrabile anche con l'iniziale scarsa diffusione e l'ancor più ridotta risposta da parte del pubblico alla memorialistica concentrazionaria, si era sostituita, dopo il processo Eichmann, una propensione all'apertura che aveva proiettato scrittori, critici e sopravvissuti nell'«era del testimone»¹⁷⁸¹. In questo secondo periodo di riscoperta della centralità delle testimonianze sulla Shoah si era assistito a un percorso di mediatizzazione che aveva rivalorizzato il racconto dell'esperienze dei campi di concentramento, ponendole al centro del dibattito storico, intellettuale, mediatico e soprattutto favorendone un'ampia diffusione anche nel mercato editoriale, con successi di pubblico per alcuni testi su scala mondiale. Nel momento in cui usciranno le *Mémoires imparfaites* di Pierre Naville questo percorso ha raggiunto ormai un pieno compimento. Il riconoscimento affidato alla testimonianza è pari a quello delle ricostruzioni storiche: i due aspetti dell'esperienza concentrazionaria si integrano allo scopo di ottenere il racconto più veritiero di una delle vicende fondamentali della contemporaneità. In questo quadro, alcune delle testimonianze assumono un valore letterario esplicito, che verrà riconosciuto come un elemento aggiunto alla sola importanza storica. Ma Nadeau non vede nel *journal intime*¹⁷⁸² di Naville la volontà di affidare un ruolo centrale alla qualità letteraria: si focalizza, invece, sull'idea della testimonianza, allontanando il libro di Naville dal più celebre e più vicino caso dell'*Univers concentrationnaire* di Rousset a cui riconoscerà un valore estetico oltre che storico.

Da questa collocazione dell'opera autobiografica dell'esule surrealista deriva un riferimento dell'autore-editore che coniuga un modello e un contro-modello: da un lato, l'aspirazione a dare una testimonianza storica ripercorrendo la propria esperienza passata è rivendicata già nella prefazione, e si fonda, qui, su un nune tutelare che, pubblicando i suoi *carnets*, parla «au monde entier, à l'Histoire»; dall'altro, la volontà di voler intervenire maggiormente da un punto di vista estetico, la scelta di coniugare generi letterari diversi all'interno della stessa narrazione, e il volersi rivolgere a un pubblico variegato denunciano la ricerca di quel valore letterario che invece nelle *Mémoires imparfaites* di Naville il critico non riusciva a vedere.

Se l'evoluzione della memorialistica concentrazionaria giustifica l'analisi retrospettiva dell'autore-editore, lo spostamento del centro nevralgico della riflessione sull'*engagement littéraire* guida la ricostruzione dei ricordi sull'inizio della carriera nel giornalismo culturale al fianco di Naville. La rottura con i surrealisti in nome dell'impegno politico si rivela il viatico per una doppia traiettoria evolutiva: mentre la militanza conosce il maggiore coinvolgimento di Nadeau, la letteratura si allontana dal principio politico. Così quando la nozione di *engagement* nel campo letterario avrà ormai assunto forme diverse rispetto a quelle del dialogo con i partiti che hanno animato il dibattito

¹⁷⁷⁹ Ibidem.

¹⁷⁸⁰ Cfr. E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna, 2004.

¹⁷⁸¹ A. Wieviorka, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano, 1999.

¹⁷⁸² Per una definizione teorica e critica di cosa intendiamo per *Journal intime* rinviamo a due saggi fondamentali: P. Lejeune – C. Bogaert, *Le journal intime: Histoire et anthologie*, Textuel, Paris, 2006; B. Didier, *Le journal intime*, PUF, Paris, 2002.

francese tra gli anni Venti e il primo decennio del dopoguerra, sviluppandosi sull'idea di *engagement de la forme*¹⁷⁸³, sulle rivendicazioni di un'autonomia dell'estetica e successivamente su un impegno di impronta civico-sociale¹⁷⁸⁴, l'autore-editore potrà servirsi dell'incontro con Naville come emblema del suo ingresso nel mondo culturale, assumendolo a motivo archeologico del proprio bifrontismo esistenziale: un impegno in senso civico e sociale nella realtà, un'indipendenza estetica da difendere nel mondo della letteratura:

Longtemps mon maître à penser, Pierre Naville est pour moi l'exemple vivant du révolutionnaire en un temps où, après Lénine et Trotsky, il s'agissait de bâtir un monde nouveau quand tout indiquait que l'ancien allait s'effondrer dans une nouvelle tuerie mondiale. C'était également le temps où Breton parlait de «transformer le monde, changer la vie». Trotsky et Breton nous appelaient à prendre en main notre avenir et celui de l'humanité. Quelle tâche plus enthousiasmante pouvait nous être proposée?¹⁷⁸⁵

Una nuova visione della letteratura, un ruolo di primo piano accordato alla comunicazione giornalistica e al dibattito pubblico, l'impegno e la dedizione assoluta alle cause sociali in nome di una morale etica coincidono con un incontro che segna la futura traiettoria personale di Nadeau: individuo, autore ed editore possono ora pienamente aderire tra loro, spiegando in questo modo anche le ragioni per le quali è proprio Pierre Naville ad aprire le memorie letterarie dell'intellettuale parigino.

5.c.1.2. I surrealisti e una visione della letteratura

I surrealisti, come abbiamo detto, sono stati a tutti gli effetti il canale di ingresso di Nadeau nel mondo letterario, nell'universo del giornalismo culturale e della critica, nonché nel dominio editoriale. Si tratta, potremmo dire, dell'archetipo fondativo della sua esperienza e, in termini compositivi, del primo motore dell'intreccio narrativo. Non si vuole, qui, né ricostruire una storia del surrealismo, né condurre un'indagine del movimento artistico-letterario, né tanto meno un'analisi delle molteplici posizioni che si sono sviluppate al suo interno, dal momento che sono aspetti ampiamente indagati dalla critica e su cui esiste una vasta e approfondita bibliografia. Si tenterà, invece, di capire le ragioni e i modi attraverso cui Nadeau recupera quel passaggio capitale della propria esperienza e gli affida all'interno delle sue memorie una forma utile all'immagine di sé nel presente.

Per raggiungere questo obiettivo non si può non riconoscere che l'*Histoire du Surréalisme* ha avuto un ruolo non soltanto per il fortunato e prolifico filone degli studi critici dedicati al movimento, ma anche per il suo sviluppo. Alain Joubert osserverà, infatti, che

Toute la génération d'après-guerre, celle qui va rejoindre effectivement les rangs du surréalisme reconstitué [...] tous ces jeunes gens assoiffés de liberté et de poésie n'avaient alors pratiquement aucun accès aux livres publiés dans les années vingt ou trente, pour la plupart épuisés ou soumis à la censure, aucune revue, aucun tract, aucune déclaration

¹⁷⁸³ Nel 1963 Alain Robbe-Grillet sosterrà che per lo scrittore l'*engagement* consiste nella «pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage», A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 39;

¹⁷⁸⁴ Thierry Jacques Laurent osserva come a partire dagli anni Settanta per quanto si registri una tendenza all'«inexemplarité» de cette littérature contemporaine, c'est-à-dire son refus de modeler le lecteur ou de lui proposer des voies à suivre», non si può non riconoscere che «toute vertu édifiante ou démonstrative n'a pas entièrement disparu de nos jours et l'importance de la littérature féministe au Québec ou postcoloniale dans l'ensemble de la francophonie le démontre», T. J., Laurent, *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*, cit., p. 58.

¹⁷⁸⁵ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 27.

collective n'étant disponibles pour les alerter, et l'on peut assurer que, sans le travail de Nadeau, le surréalisme aurait sans doute eu bien des difficultés à renaître sur de nouvelles bases, son "socle" ayant été mis à mal par cinq années de silence forcé, ce qui c'est accompli en Amérique, ou ailleurs, pendant ce temps, n'ayant jamais pu percer la nuit de l'occupation¹⁷⁸⁶.

Il peso del libro di Nadeau per la generazione di surrealisti venuta dopo la guerra è confermato anche da Jean Schuster, che si dichiara, pur senza trarne nessun reale vantaggio o onore, e marcando una differenza con la maggior parte degli altri intellettuali che avevano aderito al movimento nel suo stesso periodo, l'unico che non si è avvicinato al Surrealismo tramite l'*Histoire* del critico parigino¹⁷⁸⁷. Ma non è solo per chi si è avvicinato ai surrealisti all'indomani della guerra che il saggio storiografico assume i caratteri del termine di paragone obbligato, in positivo o in negativo.

Uno dei primi surrealisti a interessarsi all'*Histoire* e a cercare di definire un suo rapporto con essa è senz'altro André Breton che alla fine della guerra al suo rientro in Francia si rifiuta di tracciare un bilancio del surrealismo, riconoscendo nell'opera di Nadeau un tentativo prematuro di segnare la fine del movimento¹⁷⁸⁸. Una posizione che non manca di lasciare una traccia profonda nella visione del critico parigino che si trova costretto a ritrattare la sua analisi originaria nella seconda edizione del libro, uscita nel 1958. Una nuova prefazione che si aggiunge e recupera quella del 1945 subentra nel volume a indicare la condizione *in fieri* del saggio e delle indagini che propone. Se già nella versione originale del dopoguerra Nadeau respingeva l'idea che il surrealismo fosse morto, stabilendo fin da subito lo scopo di quel bilancio che non voleva in alcun modo sancire un punto definitivo del «comportement surréaliste», ma tentare di indagare un «mouvement surréaliste», profondamente connotato in termini storici, nel 1958 anche questa posizione bipartita viene meno e si ammette l'esigenza di ritrattare le posizioni originarie, rispetto alle quali il critico stesso confessa di aver cambiato opinione:

Cette *Histoire*, que j'ai écrite dans les derniers mois de l'Occupation, à bride abattue et avec les moyens alors à ma disposition, j'en vois mieux encore qu'autrefois les insuffisances et les faiblesses. Les unes ont été compensées, les autres réparées par les nombreux auteurs qui se sont intéressés après moi au sujet, puis par André Breton lui-même dans les *Entretiens* qu'il a donnés à la radio en 1952. J'avais l'excuse de venir le premier. Sans fausse modestie, je crois que c'est également mon seul mérite¹⁷⁸⁹.

La figura egemone di Breton segna il rapporto di Nadeau con il surrealismo. Il critico rende conto all'interno di «Combat» alla fine degli anni Quaranta del ritorno dell'autore in Francia. Nell'articolo apparso sulla rivista di Pascal Pia il rientro di Breton è accolto già come un avvenimento di grande rilievo:

À l'instar de tous les grands écrivains, son nom est entouré d'une aura légendaire et suscite des représentations floues. On le voit en intrépide chercheur d'inconnu, en révolté indomptable, en mage et en prophète. Il incarne à la fois Prométhée et Lucifer. La garde qu'il s'est donnée, de Sade à Vaché, de Lautréamont à Saint Yves d'Alveydre, crée autour de sa personne un halo de mystère et de suprême audace¹⁷⁹⁰.

Un'aura di misticismo avvolge l'autore appena rientrato in Francia, rendendolo un *nouveau précieux*: un saluto che potrebbe aver fatto piacere allo stesso Breton che, però, assume tutt'altra

¹⁷⁸⁶ A. Joubert, *Postface*, M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, cit., pp. 243-244.

¹⁷⁸⁷ J. Schuster, *André Breton et le Surréalisme international*, in Ivi, p. 245.

¹⁷⁸⁸ Cfr. A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, Gallimard, Paris, 1952.

¹⁷⁸⁹ M. Nadeau, *Préface*, Id., *Histoire du Surréalisme*, cit., p. 229.

¹⁷⁹⁰ Id., *Un nouveau précieux: André Breton*, in «Combat», 10 février 1949, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 903.

predisposizione solo pochi mesi dopo, in occasione della pubblicazione del presunto manoscritto inedito della *Chasse spirituelle*, opera attribuita a Rimbaud e andata perduta¹⁷⁹¹.

Nadeau, in questo caso, non solo prende le difese di Pia ma accusa Breton di essere ormai un ordinario «homme de lettres», attribuendo a questa definizione un chiaro connotato negativo, dal momento che una simile posizione appariva molto lontana dalle aspirazioni originarie dei surrealisti di sovvertire profondamente la realtà circostante. Uno dei principali atti di accusa del critico parigino contro l'autore di *Nadja* sarà, infatti, quello «de se détourner de l'action, de privilégier l'univers magique au monde réel et de refuser toute pesée de l'art sur le présent»¹⁷⁹².

Il momento della separazione segnerà i futuri rapporti tra Nadeau e il movimento che saranno caratterizzati, come osserverà un surrealista della generazione del dopoguerra, da «plusieurs "différents"»¹⁷⁹³. Ma un altro punto di svolta si verificherà intorno alla metà degli anni '60 quando i surrealisti riconosceranno apertamente l'impegno di Nadeau in numerose iniziative che avevano riscosso il loro più esplicito sostegno:

Mais les compteurs furent remis à zéro par une lettre que lui adressera, le 16 juin 1965, l'ensemble du groupe, Breton en tête. En voici un extrait: «Nous n'oublions pas que notre accord a été total sur la guerre d'Algérie, sur la Révolution hongroise, sur la prétendue déstalinisation. Nous n'oublions pas que vous avez combattu la veulerie d'un bon nombre d'intellectuels de gauche, aussi bien lorsqu'ils tentent de faire passer l'assassin Siqueiros pour un martyr, lorsqu'ils feignent d'ignorer le monstrueux procès Brodsky, poète condamné pour crime de poésie en Russie en 1964. Pour nous, Surréalistes, la publication, par Les Lettres nouvelles, des œuvres de Norman Brown, Gombrowicz, Arno Schmidt, Norman Cohn, Savarius, Anthony Shafton et du *Littérature et Révolution* de Trotsky a contribué à un approfondissement théorique et à un enrichissement sensible essentiels»¹⁷⁹⁴.

È alla luce dell'evoluzione di questi rapporti che si condensa la memoria autorial-editoriale di Nadeau ed è alla luce di queste svolte che bisogna comprendere la sua narrazione-costruzione retrospettiva. Un ulteriore aiuto per l'analisi verrà dalla scelta di creare una dicotomia tra i suoi riferimenti surrealisti.

Naville e Breton rappresentano i due termini di paragone attraverso cui si forma la personalità e prende vita l'immagine del presente. A Naville è dedicato, come abbiamo visto, il capitolo iniziale che vuole stabilire il contesto e i principi utili alla comprensione del racconto. Breton, invece, rientra in un altro nucleo di significato, che si definisce anche in opposizione a quello del compagno surrealista.

La cornice di senso in cui è collocato Breton si apre sull'ammirazione e sulla difficoltà a conciliare la letteratura con la militanza politica:

Quand je lisais *Nadja* ou *Les Vases communicants* – on se les procurait très facilement d'occasion –, j'étais à cent lieues d'imaginer que je serais amené à rencontrer André Breton,

¹⁷⁹¹ Il testo ritrovato era stato dichiarato un originale inedito da Pascal Pia e Maurice Saillet, allora entrambi collaboratori di «Combat». Rivendicato da due altri autori, Nicolas Bataille e Akakia Viala, era stato denunciato come falso da Breton. Il caso della *Chasse spirituelle* «va susciter une polémique qui prendra de l'ampleur au fil des semaines et qui restera dans les annales des scandales et des supercheries littéraires» e sarà per Nadeau una «casserole que, de loin en loin, de valeureux confrères ne font pas faute de [lui] accrocher aux chausses». All'accusa di Breton a Pia di essere caduto in «des pièges si grossiers», Nadeau risponderà il 26 maggio 1949, prendendo le difese del direttore del suo giornale e rispondendo direttamente al surrealista appena rientrato. Cfr. M. Nadeau, *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 959.

¹⁷⁹² T. Samoyalt, *Préface*, M. Nadeau, *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 11.

¹⁷⁹³ A. Joubert, *Postface*, M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, cit., p. 252.

¹⁷⁹⁴ Ibidem.

d'avantage encore à écrire l'histoire du Surréalisme. J'admirais l'écrivain, le théoricien, le chef d'un mouvement qui avait renouvelé la conception que je m'étais faite de la littérature, de l'art, de la poésie, mais je militais, en tant que communiste, pour une littérature engagée qu'on nommait "prolétarienne"¹⁷⁹⁵.

Rispetto allo sviluppo del capitolo di Naville si tratta qui di un salto all'indietro. Ciononostante il passaggio precedente non può essere del tutto ignorato: l'autore-editore può fare così affidamento sulla consapevolezza già costruita nel lettore che la visione di una letteratura "proletaria" non corrisponde al suo attuale punto di vista. L'uso ricorrente degli stessi tratti crea, dunque, un sostrato da cui il lettore non può allontanarsi e che gli permette di riconoscere l'atteggiamento di militanza «pour une littérature engagée» come appartenente a un passato ormai abbandonato, in cui si è riconosciuta un'assoluta inconsistenza. Non si tratta di un passato rinnegato, ma di una fase iniziale che si rivela al presente come la prova dell'evoluzione storico-sociale della letteratura e dell'editoria. All'interno del testo questi principi fondamentali diventano prove del fallimento di una forma specifica di scrittura.

L'André Breton, figurazione del surrealismo, che apre il rapporto di Nadeau con il gruppo d'avanguardia svolge questa funzione: lì è l'autore di *Nadja* il vero esponente di una letteratura *desengagée* e profondamente contraria a quella perpetrata inizialmente dall'autore-editore. Lo sviluppo di un simile quadro sembra insistere sulla dicotomia che anche il personaggio di Naville aveva contribuito a istituire nel testo:

«La littérature doit mener quelque part». Cette phrase de Breton rejoignait mes convictions. Ce "quelque part", riche d'inconnus, le pays de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry, je désirais le connaître plus intimement. Ce "quelque part" me semblait en même temps une litote pour désigner le but auquel je tendais: la Révolution. C'est vers ce "quelque part" que je voulais me diriger, à la fois comme explorateur et comme acteur, même modeste, avec l'espoir que ce "voyage en reconnaissance" influencerait sur ma vie. La Révolution pour laquelle je militais accompagnerait le mouvement de toute une classe, d'un peuple entier¹⁷⁹⁶.

Le aspirazioni rivoluzionarie sembrano assoggettare anche l'espressione creativa, certo meno incline all'impegno politico, insita nell'affermazione di Breton: la memoria recupera quella visione per creare il quadro dei suoi riferimenti stabili. Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Jarry diventano emblemi di un'indipendenza letteraria, un «quelque part» da raggiungere necessariamente e appartato in un proprio angolo autodefinito. Il «quelque part» a cui ambisce Nadeau è la letteratura in sé, che inizialmente sovrapposta alla "Révolution" si viene progressivamente distinguendo da essa ritagliandosi un proprio spazio "rivoluzionario".

Mentre la contrapposizione tra due idee della letteratura definisce una parte della cornice interpretativa, l'altra parte è ancora una volta segnata dall'impegno nella divulgazione culturale. Tramite Naville, Nadeau conosce Breton e dà avvio, su sua richiesta, al giornale «Clé». Il doppio accesso, letterario e giornalistico, al surrealismo inserisce l'autore-editore in un quadro di cambiamento che si scontrerà presto con le svolte storiche che interesseranno il gruppo avanguardista nel corso degli anni '30. Ma la costruzione del proprio rapporto con i surrealisti si incentra sull'idea di scrivere una storia del movimento, nata dalle conversazioni con Acker. Il dialogo con i vari autori del gruppo subentra nella narrazione in modo necessariamente ricostruito: è frutto di quell'intervento romanzesco che l'autore-editore ritiene necessario per recuperare nel presente l'esperienza passata. Il ruolo decisivo del saggio di Nadeau non solo all'interno della storia del surrealismo, ma anche come punto di svolta nella sua carriera critico-editoriale, si presenta privo degli strumenti retorici più assimilabili alla ricerca della veridicità, come il documento o la citazione fedele delle testimonianze.

¹⁷⁹⁵ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 32.

¹⁷⁹⁶ Ibidem.

Nadeau si è più volte soffermato sul reale apporto critico del suo libro. Per questo, suscita una certa sorpresa la scelta di adottare come forma più adatta alla narrazione una scrittura romanzata e aneddotica più che documentaria. Se il lettore ritroverà nei documenti, nelle prefazioni, nelle aggiunte e negli articoli sui giornali le informazioni e i dati necessari a ricostruire tutte le circostanze di quella vicenda, qui, nelle memorie letterarie, il lettore troverà i dialoghi, i confronti tra il critico e i surrealisti che i documenti non restituiscono: è una decisione che trasmette la volontà di dare all'intera esperienza i tratti mitici che più si addicono alle avanguardie.

Un approccio che si allontana dalla pretesa di oggettività, per cercare nella soggettività il suo più forte sostegno.

Si tratta di una scelta strutturale che mostra il suo fine in relazione al secondo tornante mnemonico nello sviluppo della narrazione: il momento in cui il rapporto tra Nadeau e Breton intraprende un progressivo processo di allontanamento che sarà anche il principio di una nuova relazione tra il critico e i surrealisti:

Le repli sur l'ésotérisme, la fréquentation désirée des "grands initiés" signalent pour moi l'abandon de ce que postulait le Surréalisme en sa période héroïque: l'édification d'un ordre humain nouveau par une révolution radicale dans les façons de vivre, de sentir et de penser, fût-ce au travers des médiations proposées par *l'Histoire*. Devant la faillite des partis révolutionnaires que Breton a le courage de constater alors que le Parti communiste, en France, est au fait de sa puissance, le mythe du socialisme, mis à mal par la Russie stalinienne, ne paraît plus susceptible de mobiliser les imaginations. Breton est à la recherche d'un «nouveau mythe» capable de battre en brèche le mythe chrétien et de se substituer à un marxisme défaillant. [...] il se détourne de toute intervention immédiate, de toute pesée sur les événements¹⁷⁹⁷.

È un recupero quasi integrale dell'analisi che Nadeau aveva portato avanti già nella sua *Histoire du Surréalisme*. L'allontanamento di Breton non tanto da un impegno nella letteratura "proletaria" ma da ogni forma di interesse in termini politici lascia interdetto il critico parigino che a partire dagli anni '50 e poi negli anni '60, pur professando un fallimento del partito comunista sotto l'influenza delle derive staliniane, rivendica la necessità di una partecipazione attiva al presente e al dibattito attuale, attraverso i giornali, ma anche attraverso le iniziative contro la censura applicata ad autori come Henry Miller e contro la guerra in Algeria. Con l'evoluzione in senso etico dell'impegno di Nadeau si scontra quell'isolamento in senso "mitico" di Breton creando un divario tra due impostazioni, che sfocerà nello scontro pubblico. A tracciare i confini di quello scontro nella memoria compare un lungo estratto dell'articolo che Nadeau aveva consacrato a Breton al suo ritorno in Francia dopo la guerra. Qui non c'è l'esigenza aneddotica, il tentativo di ricreare uno spazio di scambi privati che possano avvalorare l'operazione di scrittura, ma c'è la ricerca di un sostegno alla veridicità: il vero che l'articolo di giornale dovrebbe sostenere appare come prova inconfutabile. La reazione di Breton è solo evocata tramite «l'affaire de *La Chasse spirituelle*»: l'immaginario che circonda quest'ultima, come motivo scatenante della disputa tra Nadeau e i surrealisti, incontra l'esigenza di fattualità dell'articolo riportato quasi per intero.

L'autore-editore inizia così un percorso attraverso una delle polemiche «qui restera dans les annales des scandales et des supercheries littéraires»¹⁷⁹⁸, che si trova ora però arricchita di un ulteriore piano di riflessione, volto a restituire le cause profonde di quello stesso avvenimento letterario. Se, da un lato, dunque, ricostruire lo scontro con Breton è un passaggio ineludibile nel racconto della propria esperienza umana e professionale, che ne sarà profondamente influenzata, ricostruirlo nei termini bipartiti che vedono dialogare i fatti e l'immaginario corrisponde a quel progetto di definizione di un'immagine che possa supportare le iniziative dell'editore agli occhi del lettore di oggi. Ma Breton non è solo figura dello sviluppo dei rapporti tra Nadeau e il surrealismo, nonché

¹⁷⁹⁷ Ivi, p. 43.

¹⁷⁹⁸ T. Samoyalt, *Préface*, M. Nadeau, *Soixante ans de journalism littéraire*, tome I, cit., p. 11.

emblema di una posizione che si contrappone a quella di Naville, assunto a nume tutelare e ispiratore dell'autore-editore. L'autore di *Nadja* è anche simbolo di un'altra costruzione dicotomica che trova in Péret l'ultimo piatto della bilancia. Nel dissidio con Breton anche il rapporto di Nadeau con Péret si incrinerà, ma la memoria letteraria riserva a quest'ultimo un trattamento molto diverso rispetto al collega e amico.

Péret è, infatti, agli occhi di Nadeau «l'incarnation même du Surréalisme, le parfait exemple de celui qui avait opéré et réussi la fusion de sa propre existence avec la poésie et qui, à cette poésie, avait donné son prolongement naturel dans une action révolutionnaire»¹⁷⁹⁹. Il dissidio con Breton non lede la visione del critico parigino che decide di dedicare a Péret anche un saggio biografico che, ciononostante, non vedrà mai la luce. Ma nell'economia della memoria letteraria appare presto chiarito il posto che è dedicato all'autore di *Déshonneur des poètes*:

Fidèle à l'engagement surréaliste, il le juge exclusif de tout autre: la poésie ne doit se commettre avec aucune cause qui ne soit la sienne, il revient au poète de «prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents» [...] «il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers», et il se défend, même, «de mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire». Pour Péret, «sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains» [...] On retrouve dans ce *Déshonneur des poètes*, «blasphématoire» au regard une Résistance désormais magnifiée, certaines conceptions nées du désaveu ancien des pratiques propagandistes stalinienne, et, davantage, le respect de l'activité poétique considérée comme autonome dans l'engagement de l'homme tout entier¹⁸⁰⁰.

Si tratta di un vero e proprio manifesto programmatico dell'autore-editore, che riaffiora come principio fondativo della memoria: se Naville è il nume tutelare per eccellenza, nel confronto con Breton, Péret diventa l'esplicito sostegno a una duplice visione, politica e letteraria, che si caratterizza per una collaborazione fondata non sull'integrazione ma sul mantenimento di una netta e ben chiara divisione dei due terreni: quello della "poesia" che deve combattere «par les moyens propres à celle-ci» e quello dell'«action sociale», «sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire»¹⁸⁰¹. La capacità della memoria di inglobare e utilizzare in modo anamorfico i personaggi incontrati appare qui in tutta la sua chiarezza: lo scopo del ricordo non sarà mai limitato a una ricostruzione veritiera e fattuale degli eventi, ma sarà finalizzato alla restituzione di un'immagine presente, alla difesa di una postura, all'espressione comunicativa verso un nuovo interlocutore. Se Péret non dimentica di essersi sempre rifiutato di fare del surrealismo «une des composantes de l'Agit-Prop communiste» e di aver contestato «le Parti communiste français et la Russie stalinienne» e l'autore-editore riconosce che «la leçon a porté dans le passé», allora la memoria conferma anche che quella stessa lezione «va porter de nouveau à propos des diverses formes d'«engagement» qui vont être prônées par Sartre ou les «surréalistes révolutionnaires»»¹⁸⁰². La "lezione" di Péret era valida nel momento in cui l'autore l'ha formulata, ma anche nelle successive fasi dell'*engagement* sartriano e, infine, soprattutto, per il lettore di *Grâces leur soient rendues*. Con Péret, Nadeau realizza due dei suoi fondamentali scopi comunicativi: la difesa della letteratura che agisce solo attraverso i propri mezzi e può essere giudicata solo attraverso quei mezzi; la metamorfosi del concetto di *engagement* che non coincide e non deve coincidere con il disinteresse, ma che deve compiersi in una forma più concreta di impegno etico e di partecipazione attiva agli eventi sociali.

In un dialogo tra immaginario e documenti, tra ricostruzioni romanzesche e materiale riportato nella sua versione originale, tra figure a sostegno di visioni differenti, l'autore-editore, nascosto dietro

¹⁷⁹⁹ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 49.

¹⁸⁰⁰ Ivi, p. 51.

¹⁸⁰¹ Ibidem.

¹⁸⁰² Ivi, p. 52.

le personalità del cui pensiero si appropria, non manca di tessere i tratti del suo progetto, trasmettendo attraverso le scelte stilistiche e contenutistiche, un punto di vista sulla letteratura, sulla politica, sull'editoria e sulla critica letteraria, con cui spera di incontrare la condivisione del suo lettore odierno.

5.c.1.3. Sartre e «*Les Temps Modernes*»

Se Naville è il nume tutelare del viaggio personale e professionale, se Breton è figura della contraddizione e Péret è emblema dell'archetipo surrealista, Sartre irrompe nella memoria di Nadeau come rappresentazione dichiarata ed esplicita dell'*engagement* letterario. Il tempo in cui si verificano gli incontri con queste quattro personalità è sempre lo stesso: un unico momento dal peso specifico ben definito non solo per la futura traiettoria dell'autore-editore ma anche per la storia letteraria francese. È un tempo che non ha bisogno di precise e definite coordinate cronologiche: sono i personaggi che lo popolano a creare un universo spazio-temporale immediatamente percepibile al lettore. L'autore-editore fa leva su quella coscienza nazionale che ha nelle quattro figure riferimenti stabili, che rappresentano un'epoca e che, in quanto tale, non appartengono all'individualità del sé, ma alla collettività di chiunque interagisca con quel sé-narrativo. Il rifiuto di offrire specifici orizzonti temporali è una scelta stilistica che si richiama più alle forme romanzesche che non a quelle memorialistiche. Il tempo è parte di una coscienza collettiva e deve apparire pertanto universale e privato contemporaneamente: ogni lettore lo riconurrà in modo più o meno affidabile, a seconda delle proprie competenze e conoscenze, a un periodo della storia letteraria francese che dagli anni Venti arriva fino all'inizio circa degli anni Sessanta, ma ogni lettore attribuirà a quel periodo un significato alla luce dell'esperienza individuale. Con esso interagiscono tutti gli strati temporali successivi che hanno permesso il sedimentarsi di diverse impressioni sulle nozioni di *engagement* e *désengagement*: strati che hanno visto svilupparsi posizioni diverse, punti di vista complementari o antitetici, forme archetipiche differenti a cui ognuno con la propria sensibilità può richiamarsi.

Nell'ineludibile processo di cumulatività, la volontà dell'autore-editore di demandare all'aneddoto il ruolo di cornice gli permette di essere inserito in modo più vivo, come personaggio attivo e non osservatore a distanza, all'interno di quel contesto che ha visto sviluppare una forma interpretativa della mitologia sartriana e della sua idea dell'*œuvre littéraire* come *acte politique* così come gli consente un dialogo più libero con le possibili conoscenze dei suoi lettori. L'autore-editore vuole essere percepito come agente protagonista di quella stagione che ha visto il primato della letteratura francese a livello internazionale, ma vuole anche che il lettore individui chiaramente la sua posizione di allora e la sua posizione di oggi, identificando la visione di Nadeau come, ad un tempo, la più legata e la più autonoma da quel passato.

L'incontro con l'autore della *Nausea* è costruito intorno a un dialogo che sembra accogliere tutti i movimenti, le personalità del periodo e le figure intorno a cui si sviluppava il dibattito di allora: dai surrealisti alla F.I.A.R.I., da François Cusin a Valéry, da Baudelaire a filosofi come Heidegger e Husserl, dagli scrittori americani come Dos Passos, fino alle discussioni intorno a Marx, Trotskij e Freud. Dopo il primo scambio dialogico tra il sé-narratore e il Sartre-personaggio, momento funzionale a collocare anche il sé nelle vesti di personaggio, il racconto prosegue velocemente fino alla lettura da parte di Nadeau dell'*Être et le Néant* e in poco tempo arriva alla Liberazione, il momento di maggior prestigio di Sartre.

Se l'aneddoto è, dunque, necessario a stabilire un rapporto interno al testo, il percorso che porta alla notorietà del fondatore di «*Temps modernes*» è del tutto irrilevante nell'economia del racconto, perché è perfettamente ricostruibile attraverso l'immaginario dei lettori francesi.

Mentre, infatti, le relazioni che Sartre intrattiene con gli intellettuali nel dopoguerra sono restituite con estrema sinteticità, la memoria si sofferma progressivamente su alcuni nuclei che acquistano significato solo in funzione della figura di Nadeau. La «*brouille*»¹⁸⁰³ tra Sartre e Camus del 1946 si

¹⁸⁰³ Ivi, p. 61.

sviluppa nel testo intorno a un «infléchissement» della rivista sartriana «sous l'influence de Merleau-Ponty» che porta la rivista «vers des positions politiques que Camus conteste»¹⁸⁰⁴. In quel tornante a metà degli anni Quaranta, Raymond Aron lascia la redazione mentre Sartre si trova «en coquetterie avec les communistes qui déclarent *urbi et orbi* n'avoir rien à faire avec lui»¹⁸⁰⁵. La posizione di Sartre del dopoguerra manifesta tutta l'ambivalenza del suo rapporto con il Partito comunista francese:

Si la légitimité politique du P.C.F. est telle qu'elle impose au plus légitime des intellectuels la profession de foi révolutionnaire, Sartre a toute l'autorité intellectuelle et les dispositions nécessaires pour inventer une manière d'être en règle avec la Révolution non seulement sans entrer au Parti communiste et sans rien concéder, mais en dépassant le Parti¹⁸⁰⁶.

Nel dopoguerra, attraverso soprattutto la presentazione della sua rivista e *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre riesce a coniugare una salvaguardia dell'autonomia della letteratura con la necessità di un impegno attraverso la scrittura: la soluzione di quella che sembra una divergenza risiede nel proclamare «que la littérature est déjà intrinsèquement politique»¹⁸⁰⁷. La mancata adesione al Partito comunista non sfocia necessariamente in un disimpegno, al contrario, la consacrazione della letteratura ad atto politico intrinseco si rivela la più esplicita espressione dell'*engagement*: «Nous ne voulons pas avoir honte d'écrire et nous n'avons pas envie de parler pour ne rien dire. [...] Tout écrit possède un sens, même si ce sens est fort loin de celui que l'auteur avait rêvé d'y mettre»¹⁸⁰⁸. L'autonomia letteraria è salva senza dover rinunciare ad essere considerata di per sé un atto politico.

L'immaginario sartriano a cui il testo si richiama è costruito interamente, come accaduto per Naville, Breton e Péret, su un sistema di dicotomie che esprimono non solo i rapporti oggettivi tra gli intellettuali, ma anche il filtro interpretativo dell'autore-editore su quei rapporti. Se consideriamo i due antagonisti alla figura di Sartre nelle memorie editoriali di Nadeau si può ben comprendere il processo di sistematizzazione a cui il critico parigino riconduce le figure del suo passato. Prendiamo in considerazione in primo luogo Raymond Aron: quest'ultimo

semble anticiper, avant la guerre, les principales étapes de la formation de Sartre. Reçu premier, en 1928, au concours d'agrégation où Sartre est refusé, il précède Sartre comme lecteur à Berlin, et c'est lui qui éveille son intérêt pour la phénoménologie, quoiqu'il s'oriente personnellement vers d'autres références, parmi lesquelles, en particulier, la pensée de Weber¹⁸⁰⁹.

Al termine della guerra, però, nonostante un percorso formativo simile, emerge la divergenza tra le posizioni assunte da Aron e Sartre :

Aron progresse alors à contre-courant par rapport à la direction dominante du champ, tandis que Sartre est celui qui la résume et l'exprime le mieux. Quand l'époque tourne à la philosophie, Aron lui préfère la sociologie, discipline mal vue, qui commence à peine à renaître timidement en marge de l'Université. Alors que Sartre abandonne volontairement la carrière de professeur pour celle, suprêmement prestigieuse, d'écrivain libre, Aron compromet longtemps la sienne (il n'est appelé à la Sorbonne qu'en 1956) par sa pratique d'éditorialiste, qui lui assure une position au sommet du journalisme mais le discrédite comme universitaire. Il est, en outre, anti-communiste au moment où l'anticommunisme est pour les intellectuels

¹⁸⁰⁴ Ibidem.

¹⁸⁰⁵ Ibidem.

¹⁸⁰⁶ A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, cit., p. 142.

¹⁸⁰⁷ Ivi, p. 144.

¹⁸⁰⁸ J.-P. Sartre, *Présentation des «Temps modernes»*, M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, cit., pp. 241-242.

¹⁸⁰⁹ A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, cit., p. 226.

français la plus impardonnable des fautes. Austère et à l'écart, il s'oppose aussi au modèle existentialiste par son style de vie¹⁸¹⁰.

Camus, dal canto suo, è nel dopoguerra «l'écrivain le plus en vogue du moment après Sartre»¹⁸¹¹, oltre ad essere legato a quest'ultimo da un rapporto di amicizia. Inoltre, la rivista del primo ha una posizione molto vicina a quella diretta dal secondo. Ma nello sviluppo delle loro due visioni si inizia ad evidenziare una certa tendenza ad allontanarsi sempre di più. Mentre, all'inizio degli anni Cinquanta, Sartre si rende protagonista di un «un rapprochement progressif avec les communistes»¹⁸¹², testimoniato dalla pubblicazione di *Communistes et la paix*, Camus, che già in passato era stato ostile al partito comunista, nel 1951 pubblica *Homme Revolté*, dimostrando, secondo lo stesso Nadeau, un ripiegamento verso il mito greco e un allontanamento dalla violenza rivoluzionaria¹⁸¹³.

Una svolta nella visione che Nadeau ha di Sartre avviene a metà degli anni Cinquanta con quello che il fondatore della «Quinzaine littéraire» ha definito «l'affaire Hervé»¹⁸¹⁴. Pierre Hervé, militante del Partito comunista, pubblica nel 1956 un saggio dal titolo *La Révolution et le fétiches* in cui denuncia e condanna alcuni crimini staliniani e, allo stesso tempo, l'atteggiamento poco deciso verso questi ultimi da parte del PCF. L'autore viene prontamente escluso dal partito ed è oggetto di un intervento critico di Sartre che gli rimprovera principalmente «d'avoir porté le débat sur la place publique tout en reconnaissant qu'il n'était pas possible à Hervé d'instituer ce débat à l'intérieur du Parti»¹⁸¹⁵. Nadeau, a sua volta, commenta il caso e soprattutto la reazione sartriana al libro di Hervé. Il suo bilancio assume i tratti di una critica esplicita non solo al partito, ma anche all'atteggiamento dell'autore della *Nausea*:

En publiant son livre [...] Pierre Hervé a mis en évidence quelques vérités sues de tout le monde mais qu'il n'était pas inutile de vérifier: 1° toute discussion à l'intérieur du PC est impossible, mais 2° ce monolithisme peut être brisé par des militants qui prennent conscience de leurs responsabilités et qui acceptent de rompre avec le Parti plutôt qu'avec les intérêts du mouvement révolutionnaire; 3° ils n'acceptent de courir le risque de la rupture que dans la mesure où ils se sentent portés par un courant qui cherche à se faire jour à travers eux, tandis que, 4° la mesure disciplinaire de l'exclusion, loin de supprimer ce courant, en reconnaît implicitement l'existence. [...] si Sartre n'était pas atteint d'un complexe religieux à l'égard du PC ou du «marxisme tel qu'il devrait être», il aurait au moins tiré son chapeau devant cette tentative honnête et courageuse¹⁸¹⁶.

La sacralità che porta all'esclusione, immediata e ingiustificata, dei membri del partito si riflette sulla difesa delle decisioni di quest'ultimo da parte di un intellettuale egemone come Sartre, punto di riferimento in quegli anni della letteratura francese. La posizione sartriana appariva, allora, agli occhi di Nadeau allontanarsi da quella sostenuta subito dopo la guerra quando era la letteratura in sé a ricoprire il ruolo di atto politico. La difesa della decisione del PCF da parte del direttore di «Temps modernes», in un momento in cui la sua idea di *engagement* sembra scontrarsi con le nuove teorie critiche e letterarie provenienti da altri campi del sapere e destinate a diventare egemoni, appare al fondatore delle «Lettres nouvelles» il segnale più evidente dell'anacronismo di quell'approccio alla

¹⁸¹⁰ Ivi, pp. 227-228.

¹⁸¹¹ Ivi, p. 178.

¹⁸¹² Ivi, p. 257.

¹⁸¹³ Cfr. M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, cit.

¹⁸¹⁴ M. Nadeau, *Sartre et «l'affaire Hervé»*, «Les Lettres Nouvelles», n. 37, 1^{er} avril 1956, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., p. 625.

¹⁸¹⁵ Ivi, p. 626.

¹⁸¹⁶ Ivi, pp. 629-630.

letteratura. È, inoltre, l'occasione per Nadeau di rivendicare punti di vista sostenuti in passato e ora pronti ad assumere un ruolo di primo piano nel dibattito critico.

Quando nel 1960 Sartre pubblicherà *Critique de la raison dialectique*, l'opera si rivela uno strenuo tentativo di difendere un *engagement littéraire* che, però, deve ormai fare i conti con nuove frontiere di indagine, ben diverse e distanti:

aussi sont-elles significatives, les répliques que l'exploit de Sartre attire de la part d'hommes comme Lévi-Strauss et J.-D. Raynaud, qui peuvent être considérés respectivement comme les champions représentatifs des nouvelles tendances: le structuralisme et la sociologie empirique. Les pages de *La pensée sauvage* consacrées à la *Critique* [...] et l'article que lui consacre Reynaud dans la *Revue française de sociologie*, «Sociologie et raison dialectique», en 1961, on tient commun l'irrévérence avec laquelle ils traitent désormais le terrorisme théorique de Sartre. Rien ne peut mieux indiquer la position de force à partir de laquelle les représentants des sciences humaines s'adressent maintenant à Sartre que cette liquidation sommaire, qui ne se soucie même pas de prouver l'autonomie et la supériorité théorique de la «raison analytique»¹⁸¹⁷.

L'ingresso in un periodo culturale in cui un ruolo centrale sarà giocato dalle «nouvelles vedettes qui émergent dans le champ philosophique (Barthes publie en 1957 *Mythologies*, *Histoire de la folie* de Foucault paraît en 1961)», che «se réclament [...] de l'approche structuraliste dans ses traits les plus voyants: l'anti-humanisme, l'anti-historicisme, la “décentralisation” ou même la “dissolution” du sujet, la métaphisique objectiviste, l'opposition entre la science, conçu comme neutre, et le volontarisme de l'engagement»¹⁸¹⁸, è il tornante decisivo del campo intellettuale che funge da punto di non ritorno per la formazione della memoria di Nadeau. Ed è il paradosso della contraddizione a testimoniare la profondità del passaggio: se sulla sua rivista il critico riflette sul ruolo degli intellettuali e sulla loro missione nella società, cercando di spiegare le ragioni dietro la scelta dei collaboratori delle «Lettres Nouvelles» di firmare il *Manifeste de 121*¹⁸¹⁹ e tentando di difendere quella decisione dall'attacco di Jeanne Alexandre¹⁸²⁰, nel 1963 la prima edizione di *Roman français depuis la guerre* dà forma definitiva al punto di vista dell'autore sul concetto di *engagement* e sull'opera di Sartre. Nel saggio dei primi anni Sessanta, edito nuovamente nel 1970 revisionato e aggiornato, si vedrà lo strato identitario più prossimo alla postura assunta nelle memorie attraverso l'incontro con lo scrittore della *Nausea*.

Nel libro troviamo un primo spazio dedicato a Sartre come «théoricien du roman»¹⁸²¹. Nella veste di teorico dell'*engagement* letterario lo scrittore dell'*Être et le Néant* si allontana soprattutto dall'impostazione rigida e precostituita incarnata da François Mauriac. Rispetto a quest'ultimo, che fa agire i suoi personaggi come un dio creatore che tutto controlla, Sartre rivendica l'esigenza di collocare nei romanzi non delle essenze rigide rappresentanti tipi umani, ma delle essenze libere che agiscono in reazione a determinate situazioni¹⁸²². Tuttavia, mentre la posizione del teorico della letteratura è condivisa anche da Nadeau, quest'ultimo riscontra presto delle contraddizioni nella figura del Sartre-romanziera a partire dal dopoguerra, dalla fondazione dei «Temps modernes» e dalla presentazione della rivista. Il punto di partenza è l'analisi del concetto di morale:

L'«engagement» de l'écrivain figure un des aspects de cette morale. Il est une des formes de la “responsabilité” que le philosophe a accrochée, comme une conséquence nécessaire, à

¹⁸¹⁷ A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, cit., p. 300.

¹⁸¹⁸ Ibidem.

¹⁸¹⁹ Cfr. M. Nadeau, *Pourquoi nous sommes parmi les “121”*, in «Lettres nouvelles», 1^{er} décembre 1960; Id., *Vers un “parti intellectuel”?*, in «Lettres nouvelles», 1^{er} février 1961.

¹⁸²⁰ Id., *Lettre à Jeanne Alexandre sur le “parti intellectuel”*, in «Lettres nouvelles», 1^{er} avril 1961.

¹⁸²¹ Id., *Le roman français depuis la guerre*, cit., p. 92.

¹⁸²² Ivi, pp. 93-94.

sa théorie de la liberté. Il signifie que l'écrivain n'est pas un officiant de l'art, que l'art est pour lui une manière d'exprimer et de transformer le monde¹⁸²³.

L'*engagement* si lega alla nozione di responsabilità che ha la sua forma più chiara nella presentazione della rivista sartriana del 1945, dove appare ricca di esempi per Nadeau particolarmente emblematici:

Sartre définit à nouveau la nature de l'«engagement» et l'explique à l'aide d'exemples frappants: «Je tiens, écrit-il, Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher». On le voit: «l'engagement» ne saurait être seulement moral, ou principiel. Ce n'est pas la pensée qui engage, mais l'acte: pour l'écrivain, la parole. Se taire, sous quelque prétexte que ce soit, sur quelque question que ce soit, c'est refuser de prendre en charge l'ensemble du monde que l'écrivain doit exprimer, c'est mutiler ce monde, et soi-même¹⁸²⁴.

La morale si trasforma in impegno che, a sua volta, è investito di una profonda responsabilità: l'agire è il nucleo di questa posizione e si declina nell'atto di scrivere. La scrittura così come il non-scrittura assumono i connotati di un'azione tangibile che ha dei risvolti diretti nella realtà. Mentre questa analisi sembra essere condivisa dalla maggior parte degli studiosi di Sartre, Nadeau prosegue lungo una sua indagine del filosofo dell'esistenzialismo che «par un détour philosophique [...] retrouve la «mission» du poète romantique, chantre de la nature et porte-parole de l'humanité»¹⁸²⁵:

Sa position n'est pas non plus très éloignée de celle des «écrivains prolétariens» des années trente, pour qui l'écriture devait servir à dénoncer le monde bourgeois, aider à l'émancipation de la classe exploitée. Sartre utilise même l'analyse marxiste, jusqu'à la caricature, quand il affirme que Proust, en écrivant *A la recherche du Temps perdu*, «s'est choisi bourgeois. S'est fait le complice de la propagande bourgeoise»¹⁸²⁶.

Intellettuale-vate, promotore di un'azione sul mondo attraverso la scrittura, il Sartre di Nadeau appare coinvolto in un'ineluttabile deriva contraddittoria, dove l'irrealizzabilità della teoria si scontra con la materialità della letteratura:

Il s'est malheureusement trouvé en face de difficulté qu'il n'avait pas prévues. Elles tiennent à la mise en œuvre romanesque elle-même et font douter de la justesse de la théorie. Car s'il est souhaitable qu'un romancier soit «engagé», il faut d'abord qu'il soit «romancier». La lucidité, le courage, l'intelligence n'y suffisent point. [...] Le dessein de Sartre, dans les *Chemins de la Liberté*, est si visible qu'il ne laisse pas venir au jour ces nécessaires zones d'ombre dans lesquelles évoluent les êtres, cette ombre même dont ils sont faits et par laquelle le vivant toujours nous surprend, déjoue les plus subtils moyens d'investigation¹⁸²⁷.

Nelle difficoltà di Sartre a risolvere il dilemma dell'impegno e del romanzesco si rivela, infine, la posizione di Nadeau e si può riconoscere quella linea di fuga che guiderà, quasi trent'anni dopo, la sua memoria. La contraddizione sartriana risiede nell'idea che l'autore professi un atteggiamento teorico, in linea di massima condivisibile, ma irrealizzabile nello spazio della letteratura: quest'ultima, secondo l'autore-editore, rivendica la propria autonomia, se non l'indifferenza verso l'ingerenza esterna di un'ideologia preconstituita, per raggiungere i suoi risultati più riusciti, per

¹⁸²³ Ivi, p. 101.

¹⁸²⁴ Ivi, p. 102.

¹⁸²⁵ Ibidem.

¹⁸²⁶ Ibidem.

¹⁸²⁷ Ivi, p. 103.

penetrare nelle più profonde sembianze della realtà e, infine, per comunicarle nel modo più funzionale al lettore:

Dans sa critique de François Mauriac, Sartre avait autrefois indiqué les routes que le roman devait emprunter afin de ne pas substituer à la vie l'abstraction intellectuelle, aux vivants, la personnalité du romancier. Placé au pied du mur, il tombe non tout à fait dans les défauts qu'il a dénoncés, mais dans des erreurs peut-être pires. Braquant une vive lumière sur ses créatures, il en donne des images plates, compense leur manque d'épaisseur par une complication mécanique dont on voit les rouages. Si notre esprit est intéressé, notre cœur reste de glace. L'auteur n'a pas su nous toucher. Sartre finit par prendre conscience de son échec au point qu'il abandonne l'entreprise avant son terme. Le monument qu'il a construit en trois étapes [...] demeure privé de toit. Il a été, depuis, fort malmené par les éléments¹⁸²⁸.

Sembra di cogliere in questa analisi l'esatto opposto dei principi che invece avevano guidato uno dei maggiori modelli di Nadeau: Michel Leiris. Mentre quest'ultimo esalta la letteratura come mezzo necessario a comunicare, perché suscita delle emozioni nel lettore e, dunque, ne influenza il pensiero e l'azione, l'*engagement* si allontana dalla letteratura lasciando «de glace» il «cœur» del lettore, indifferente, perché poco stimolato, anche al messaggio che l'idea di impegno vuole trasmettere.

Coinvolto in un'inevitabile contrapposizione tra teoria e realtà della scrittura letteraria, «le tentative romanesque de Sartre se solde par un échec»¹⁸²⁹. Se «on ne s'improvise pas romancier, surtout par décret» e se «on n'écrit pas un roman par raison demonstrative», allora siamo certi che agli occhi di Nadeau lo sforzo sartriano è destinato da principio all'irrealizzabilità che si trasforma nell'impossibilità di scrivere. Il romanzo, rappresentante in questo caso della letteratura “pura”, si autonomizza dall'ideologia come le stesse citazioni del critico fanno intendere: l'“assurdità” della condanna di Proust dialoga a distanza con lo scontro tra la realizzazione definitiva della *Recherche* e l'incompiuto progetto romanzesco di Sartre. L'*engagement* di stampo sartriano è, nel 1963, considerato da Nadeau la condanna di una letteratura destinata à l'*echec*. Posizione confermata dal giudizio che il fondatore della «Quinzaine littéraire» esprime sull'opera autobiografica, *Les mots*, pubblicata nello stesso 1963, e la cui analisi viene integrata nell'edizione del 1970 del *Roman français depuis la guerre*. L'autobiografia di Sartre è un «récit scrupuleux de son enfance» dove ritroviamo «une analyse de soi et de son milieu qui ne fait pas la moindre part à la fiction»¹⁸³⁰. Qui la letteratura conserva «ses droits, mais comme adjuvant à ce qui importe le plus à la connaissance»¹⁸³¹. Ecco che la figura di Sartre nello studio di Nadeau si incentra intorno a un nucleo ben definito che accompagna la traiettoria dello scrittore esistenzialista: la necessità per la letteratura di conservare “i suoi diritti”. Quando questo tentativo di difesa dei suoi confini riesce alla scrittura letteraria, allora anche l'opera viene esaltata, laddove se subentrano le esigenze della «raison demonstrative» di una morale intellettuale, l'opera affonda nel pantano dell'inconsistenza e della forzatura.

Il personaggio-Sartre recupera tutti i tratti di quel sistema, con l'aggiunta di un connotato ineludibile. *Les Mots* sono il canale diretto per collegare Sartre a un immaginario non solo sullo scrittore in sé ma anche sulla letteratura. L'autobiografia sartriana è oggetto di una pronta e lunga recensione di Nadeau che esalta il ruolo che ha avuto l'autore nel dare una forma al dibattito culturale, politico e filosofico, francese del dopoguerra: «“Qu'en pense Sartre?” “Que va faire Sartre?” “Sartre est-il d'accord?”. Autant de questions que nous avons souvent entendues ces dernières années»¹⁸³². La notorietà, inizialmente rifiutata come sostiene Simone de Beauvoir in *La Force des Choses*, poi trovata, accettata, ricercata e asservita ai propri scopi è una delle caratteristiche intrinseche della

¹⁸²⁸ Ivi, p. 104.

¹⁸²⁹ Ivi, p. 106.

¹⁸³⁰ Ivi, p. 107.

¹⁸³¹ Ibidem.

¹⁸³² Id., «*Les mots par Jean-Paul Sartre*», in «L'Express», 23 janvier 1964, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, p. 1511.

figura sartriana che subentra nelle memorie letterarie del fondatore della «Quinzaine». Non si tratta, infatti, di una notorietà rilevante in sé, ma di una notorietà che riguarda il dibattito intellettuale in Francia, quando l'«esagono» rappresentava uno dei centri indiscussi della letteratura mondiale. Nel momento in cui questa posizione centrale viene ridiscussa, come lo stesso Nadeau sostiene, a vantaggio di un'egemonia riconosciuta alla produzione letteraria statunitense e di un'apertura verso nuovi orizzonti culturali, il ricordo di Sartre è il ricordo di una stagione dove Parigi e il suo intellettuale egemone contribuivano in modo decisivo ai movimenti culturali internazionali.

In questa luce possiamo, infine, ricostruire l'intenso lavoro mnemonico che compie la metamorfosi dell'autore della *Nausea* da figura reale a personaggio-dispositivo della narrazione.

Dopo la doppia introduzione aneddotica fondata sui dialoghi intrattenuti da Nadeau al suo primo incontro con Sartre e poi con la moglie Marthe nel periodo in cui il teorico dell'esistenzialismo non sembrava farsi più sentire presso il redattore di «Combat», il racconto si sedimenta sul confronto con Camus, passando attraverso la breve parentesi presso la RDR, Rassemblement démocratique révolutionnaire fondato all'inizio del 1948 da giornalisti e militanti della sinistra non comunista come Rousset, Rosenthal, Rous e Altman. Il piano del ricordo è tutto politico, allargandosi sconsideratamente a inglobare ogni ambito dell'azione in cui l'autore della *Nausea* aveva operato: la letteratura e la filosofia svolgono la funzione di termini di paragone nella memoria della figura sartriana in Nadeau e sono solo una parte della complessità universale che quel personaggio vuole suggerire.

Sarà la politica la cornice introduttiva del capitolo e anche il primo nucleo intorno a cui si sedimenta il racconto. La rottura con la RDR, nel 1949, è riconducibile al fatto che Sartre non vedesse di buon occhio «le sens pro-américain et anticommuniste» che la maggioranza della direzione del partito voleva dare all'impresa¹⁸³³. Era sfumato così il progetto di conciliare rivoluzione e democrazia e nel ricordo dell'autore-editore il passaggio è affidato all'inconciliabilità delle posizioni di alcuni dei maggiori intellettuali coinvolti: «Rousset et Rosenthal, militants avertis, ont affaire à la naïveté politique du philosophe [...] Quand Sartre démissionne du RDR, quelques mois plus tard, la RDR, après quelques soubresauts, cesse d'exister»¹⁸³⁴.

Ancora nella prospettiva di uno sguardo complessivo sulla pluralità dell'esperienza sartriana il ricordo si sofferma sulla recensione di Nadeau all'opera *La Mort dans l'âme*, il terzo tomo della serie *Chemins de la liberté*. La memoria si fonda sul documento: estratti della recensione vogliono restituire il punto di vista di allora che sembra non essere mutato. Come accaduto in passato la critica di Nadeau all'opera di Sartre è nella contraddizione, insita nel romanzo, tra la posizione teorica dell'autore e la sua realizzazione scritta:

Ma critique porte surtout sur le peu de cas que fait Sartre de ses propres thèses sur le roman, sur «le retournement inattendu» qu'il a mené à «faire exactement le contraire de ce qu'il recommande»: «Par quelle magie Sartre, qui n'entendait camper que des «existants», des personnages qui soient des «pièges», parvient-il à donner vie à des «essences» dépourvues de tout mystère?»¹⁸³⁵

Nel passato dell'evento come nel presente del ricordo, Nadeau insiste sul tradimento che Sartre fa alle sue prime intenzioni: la letteratura va preservata, sembra sostenere l'autore-editore, anche quando è uno dei suoi massimi rappresentanti a portargli gli attacchi più pericolosi. Alla recensione segue la nascita di «Temps modernes» a cui Nadeau si avvicina in prima persona quando Sartre lo invita a sostituire Etiemble, il precedente redattore della rubrica dedicata ai romanzi. Tutto procede rapidamente in un gioco di sottintesi e l'autore-editore confessa l'inadeguatezza dei suoi articoli rispetto alla rivista dello scrittore esistenzialista. Il sé-narratore si prende persino il rischio di pensare

¹⁸³³ Cfr. A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, cit., p. 259; M. A. Burnier, *Les existentialists et la politique*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 63-75.

¹⁸³⁴ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 62.

¹⁸³⁵ Ibidem.

che «la marche de la revue n'est pas ce qui [...] importe le plus» al suo stesso fondatore. E quando i ricordi discendono fino alla rottura con Camus si capisce il vero schema compositivo :

C'est sur un tout autre plan que je me sens d'accord avec eux: sur leur volonté d'intervention dans les affaires intellectuelles qui, à l'époque, avec le poids du parti communiste, sont enfin de compte politique. Mais alors quelles inconséquences! De la parte de Merleau qui, après *Humanisme et Terreur*, que je tiens pour une légitimation du stalinisme, signe avec Sartre un texte des *Temps modernes* reconnaissant l'existence des camps de déportation en URSS. De la part de Sartre qui, traîné dans le boue à Moscou comme à Paris, n'a rien de plus pressé que de se rapprocher des communistes au point d'interdire une représentation des *Mains sales* à Vienne¹⁸³⁶.

A questo confronto con i due principali rappresentanti di «Temps modernes» segue la composizione antifrastica del binomio Camus-Sartre:

Quand Sartre se brouille avec Camus, cette fois définitivement, après l'article de Francis Jeanson sur *L'Homme révolté* et la lettre de Camus à « Monsieur le Directeur », il est vrai que je me sens plus près de lui que de Camus, non pour des raisons idéologiques, mais parce que le portrait qu'il fait de Camus répond à ce que je pense moi-même de l'homme, et parce que je tiens pour moralement indigne son *Homme révolté* où Sade, La Fontaine, Rimbaud sont par lui voués [...] à la vindicte des honnêtes gens¹⁸³⁷.

Da un lato, dunque, il distacco politico da Merleau-Ponty, accusato persino di stalinismo, e da Sartre, «traîné dans le boue à Moscou comme à Paris», dall'altro, la distinzione da Camus, colpevole di essersi rivoltato ai suoi stessi modelli originari. L'intervento, ritenuto necessario, assume le forme della morale, senza nessun legame con la letteratura e soprattutto libero dalle ingerenze politiche di partiti come quello comunista: è la rivendicazione di un'etica sociale e non la rappresentazione di un *engagement*. La letteratura autonoma, dall'altro lato, non può piegarsi alle utilità neanche della morale: non si possono rinnegare i «campioni» della forma in nome «des honnêtes gens». Il sé autorial-editoriale ha creato così uno spazio proprio di sopravvivenza interno al testo, fondato sulla separazione di quegli archetipi che appartengono all'immaginario collettivo del lettore francese.

Un ultimo passaggio si rivela necessario nel processo di appropriazione di Sartre. La sua metamorfosi da figura storica a personaggio della memoria offre al testo lo spunto per un'autoconsacrazione e all'autore-editore un sostegno legittimante le proprie scelte:

Je n'ai jamais été un familier de Sartre, mais, comme à la plupart de gens de ma génération, il sert de référence, plus par son attitude que par ses positions philosophiques, surtout pour ceux qui sont passés par le marxisme, un marxisme qu'il déchiffre à sa façon. En dépit de ses inconséquences politiques, il incarne, mieux que Camus par exemple, ou Raymond Aron, la conscience d'une époque où la politique cesse d'être l'affaire des spécialistes, des responsables de parti et de leurs idéologues¹⁸³⁸.

Nell'ultimo tratto del ricordo, Sartre perde ogni connotato biologico-naturale per assumere le caratteristiche simboliche di uno spazio astratto: l'universalismo, che era percepito da Nadeau già nel 1963, è il vero connotato dell'"intellettuale", inteso come funzione imprescindibile della società e non come persona fisica. Dei tratti di Sartre-persona, in effetti, il critico parigino non vede ricadute durature: le sue «positions philosophiques» sono sfociate in «inconséquences politiques». Quello che resta è il Sartre-funzione, che con «son attitude [...] incarne [...] la conscience d'une époque». Un'attitudine che si è rivelata senz'altro superiore anche a coloro che sembravano destinati con

¹⁸³⁶ Ivi, p. 64.

¹⁸³⁷ Ibidem.

¹⁸³⁸ Ivi, p. 65.

maggiori probabilità a ricoprire quel ruolo universalizzante. Il Raymond Aron che, tra i primi, aveva in parte teorizzato le posizioni filosofiche poi riprese da Sartre nell'*Essere e il nulla*, che con il suo percorso accademico aveva dimostrato prima della guerra una propensione a diventare il punto di riferimento per gli intellettuali francesi, e che nel dopoguerra, proprio a causa della sua distanza da Sartre, aveva perso la propria centralità, come abbiamo visto, viene marginalizzato. Così il Camus della Resistenza, premio Nobel e direttore di «Combat» che si allontana dalle posizioni dell'*engagement* non regge il confronto con l'autore della *Nausea*. Sia Aron che Camus appariranno come figure rilevanti in uno spazio che, tuttavia, ha il suo centro gravitazionale in Sartre e da lui prende forma. Ecco che il sistema creato dalle memorie di Nadeau vuole riconoscere nel teorico dell'esistenzialismo questa funzione e consacrarla come parte integrante della sua stessa traiettoria personale, della sua essenza al punto da includerla nella ricerca del proprio passato: una ricerca che vede la politica privarsi dei limiti della specializzazione. Sartre legittima l'intellettuale a intervenire su ogni aspetto della società e legittima, allo stesso tempo, l'autore-editore che è autorizzato ad offrire il suo contributo nelle questioni della contemporaneità, a esprimere giudizi sulla molteplicità del mondo circostante nella sua interezza. Nadeau vede in quella figura, di cui ora si serve, una garanzia di legittimità. È un processo tutto introiettato quello che porta ad acquisire la posizione sartriana: alcuni suoi tratti caratteristici diventano pilastri della personalità asservita prima di tutto alla postura del sé che se ne appropria. Il dispositivo "Sartre-intellettuale" è il nume tutelare del Nadeau critico-autore-editore.

Quando quest'ultimo ripercorre gli attacchi del movimento sessantottino contro l'intellettuale depositario del sapere, vediamo il tornante storico che ha portato alla scomparsa della funzione incarnata dal teorico dell'esistenzialismo:

Sa conception de l'intellectuel, dépositaire désigné des valeurs et champion de l'universel, non au-dessus des classes, mais en marge d'elles et révolutionnaire par là même, cette conception a fait aujourd'hui son temps, c'est tout de même elle que saluent les étudiants de 68, si éloignés qu'ils se sentent de Sartre. Il tente de les rattraper, et c'est un spectacle à la fois ridicule et tragique – il suit désormais, au lieu de précéder –, son attitude inspire néanmoins le respect¹⁸³⁹.

L'autore-editore non può tacere quello strato storico su cui si è condensata la memoria collettiva del Novecento. La condanna all'intellettuale come «dépositaire désigné des valeurs et champion de l'universel» è una critica non a Sartre-persona ma a Sartre-funzione e, transitoriamente, al Nadeau del passato e al Nadeau del presente che ne riveste gli stessi tratti. Se quel sostrato appare imprescindibile, è alla difesa ultima dell'intellettuale che viene demandato il compito di creare uno spazio di dialogo e condivisione con il lettore contemporaneo:

il pose des questions: qu'est-ce que la littérature? L'art? La philosophie? Les classes sociales? Pour lui tout fait problème, comme on dit. Il se heurte à un monde réifié, aux convictions assises, aux dogmes de béton, ce fameux monde de l'«en-soi», qu'il fracture, décortique, met à l'air. Questionneur infatigable, il en vient à mettre en question, à la fin du parcours, les réponses qu'il s'est données, diverses, provisoires, mais qui constituent, qu'il le veuille ou non, son œuvre, pour certains son exemple. [...] Il est prêt à repartir dans d'autre direction, et comme afin de prouver qu'il n'existe pas de limite à la pensée¹⁸⁴⁰.

La funzione intellettuale è preservata dall'attitudine di «questionneur infatigable»: le domande prevalgono sulle risposte sempre «diverses, provisoires». La propensione al dubbio è la vera legittimazione dell'intellettuale «champion de l'universel» messo in crisi dalla specializzazione delle competenze, dalla frammentazione della società contemporanea, dalla tendenza a frazionare

¹⁸³⁹ Ibidem.

¹⁸⁴⁰ Ivi, p. 66.

professionalmente la realtà e, dunque, il pensiero. Rivendicando l'illimitato potere del ragionamento si difende l'autorità del sé-intellettuale a intervenire attivamente nella varietà di questioni che pone il mondo circostante e su cui sembra che ormai solo gli specialisti possano esprimere opinioni.

Con quella propensione universalizzante si scontra, secondo Nadeau, anche lo sviluppo successivo delle scienze umane:

Quand le couvercle se referme sur sa dépouille, sacralisée par la foule de ceux qui avec lui enterrent leur jeunesse, l'époque s'achève sur laquelle il a régné. Les nouveaux docteurs sont déjà en place: en linguistique, sémiologie, psychanalyse, bétonneurs spécialisés, déconstructeurs, systématiques, économistes patentés et révolutionnaires désormais sans emploi. Chacun son métier, les idées seront bien gardées¹⁸⁴¹.

La svolta degli studi in scienze umane negli anni Sessanta e la sua evoluzione negli anni Settanta è qui rappresentata come il cambiamento che ha veramente causato la fine dell'intellettuale "campione dell'universale". Gli strutturalisti, «en linguistique, sémiologie», la psicanalisi lacaniana, il decostruttivismo derridiano, gli economisti e i «révolutionnaires [...] sans emploi» sono i pilastri di quella rappresentazione mnemonica che l'ironia di Nadeau ricostruisce all'indomani dell'epoca di Sartre «sacralisée par la foule de ceux qui avec lui enterrent leur jeunesse». La frammentazione non sembra, però, raccogliere un grande favore da parte dell'autore-editore, che, cresciuto nel solco dell'intellettuale trasversale, percepisce nella specializzazione una riduzione del pensiero a mestiere. Dall'assenza di confini si passa all'idea di controllo e certificazione delle idee: se Sartre aveva dimostrato soprattutto «qu'il n'existe pas de limite à la pensée», i nuovi professionisti dello studio confermano che «les idées seront bien gardées».

Non è difficile riconoscere a quale delle due alternative va la preferenza dell'autore-editore, che continuerà a rivendicare la sua legittimità a trattare gli argomenti dell'attualità, a intervenire in senso politico, a partecipare alla vita letteraria e culturale, a offrire uno spazio di riflessione ampio e variegato sulla «Quinzaine Littéraire». Una traiettoria che la memoria assoggetta alle proprie esigenze contemporanee con la sua sacralizzazione del «questionneur infatigable» e la critica ironica ai «nouveaux docteurs».

5.c.1.4. *Le Nouveau Roman*¹⁸⁴²

Per quanto distante materialmente all'interno della narrazione, il "nouveau roman" non può che essere connesso strettamente all'"epoca di Sartre" nella memoria di Nadeau. Gli anni dei *nouveaux romanciers* sono quelli di un nuovo cambiamento, non solo del genere in sé, ma dello spazio culturale in senso lato. La riflessione sull'*engagement* assume una pluralità di significati che trovano nell'idea di "forma" e nello studio del "linguaggio" i suoi nuclei portanti.

Nel 1953 Barthes pubblica *Le degré zéro de l'écriture* e nei due anni successivi escono all'interno della rivista «Critique» due articoli che contribuiscono all'affermazione di un nuovo giovane autore: i testi si intitolano *Littérature objective* e *Littérature littéraire* e l'autore che portano alla ribalta è Alain Robbe-Grillet¹⁸⁴³. Nello stesso periodo, Nadeau recensisce *Le Sacre du printemps*, la seconda opera di Claude Simon di cui esalta le capacità di romanziera pur con limiti e margini di miglioramento. In quegli anni Simon incontra Robbe-Grillet che gli presenta l'editore presso cui era consulente: Jérôme

¹⁸⁴¹ Ibidem.

¹⁸⁴² Come per il rapporto con i surrealisti, non si vuole qui condurre un'analisi approfondita del "nouveau roman" e della sua evoluzione e ricezione in Francia su cui esistono numerosi studi. Si vuole, invece, comprendere su quali principi si fonda il recupero del "nouveau roman" nella memoria editoriale di Nadeau.

¹⁸⁴³ R. Barthes, *Essais critiques*, Le Seuil, Paris, 1981; *Littérature objective* pp. 32-43; *Littérature littéraire*, pp. 66-73.

Lindon¹⁸⁴⁴. È un momento di svolta per lo sviluppo di un tipo di romanzo che nel 1957 sembra acquisire, grazie all'impulso delle riviste e dei giornali, una fisionomia unitaria. In quell'anno Émile Henriot, «parmi les promoteurs de l'image unitaire du mouvement»¹⁸⁴⁵, utilizza per la prima volta l'etichetta “nouveau roman”, in un articolo apparso su «Le Monde», consacrato a *La jalousie* de Robbe-Grillet e a *Tropismes* de Nathalie Sarraute¹⁸⁴⁶. Nello stesso anno anche Nadeau scrive per «Critique» un lungo articolo in cui parla di *Jalousie*, *Tropismes* e *L'Emploi du Temps* di Michel Butor, collocati tutti tra le *Nouvelles formules pour le roman*¹⁸⁴⁷. La distanza rispetto all'operazione unificante di Henriot è subito evidente nella scelta del plurale *nouvelles formules* e diventa sempre più marcata nel corso del testo che non sembra sostenere la possibilità di individuare un fronte comune nei giovani romanzieri francesi. Inoltre, per quanto si riconosca in Robbe-Grillet, Sarraute e Butor le «désir de renouveler les formules romanesques» e capacità che potranno «tracer au genre des voies d'avenir», il critico non può fare a meno di osservare, da un lato, «qu'on s'étonnera guère qu'elles [les nouvelles voies du genre] soient divergentes», dall'altro, che questi autori non sono certo i soli a rappresentare «les nouvelles tendances du roman»¹⁸⁴⁸, dal momento che in quegli anni si iniziano a pubblicare con una certa regolarità le opere di Samuel Beckett, Jean Reverzy, Jean Cayrol, Robert Pinget e Jacques Cousseau. Né la tendenza alla canonizzazione in movimento unitario né tanto meno l'esaltazione di un'esclusività creativa guidano l'analisi di Nadeau sugli albori del “nouveau roman”. A rafforzare una propensione a differenziare gli scrittori raccolti sotto l'etichetta giornalistica è poi l'indagine che il critico rivolge ad ognuno di loro.

Il primo degli autori indagati non può che essere Robbe-Grillet, di cui l'articolo vuole evidenziare fin da subito una certa distanza tra propositi teorici e realizzazioni romanzesche. Il fondatore della «Quinzaine» parte da quello che definisce il manifesto programmatico del *nouveau romancier*: un articolo pubblicato nel luglio del 1956 sulla «Nouvelle Nouvelle Revue française» e intitolato *Une Voie pour le Roman futur*¹⁸⁴⁹. Qui, l'autore di *Jalousie* sostiene l'esigenza di una nuova letteratura che rivoluzioni la rappresentazione romanzesca, lottando «contre la forme inconnue qui tente de s'imposer»¹⁸⁵⁰. Ma la “rivoluzione formale” appare a Nadeau subito il risultato di una visione parziale della tradizione e della storia letteraria che Robbe-Grillet cerca di ripercorrere:

Robbe-Grillet nous signalât les principales étapes d'une “histoire” qui a rendu le changement nécessaire, tant il est vrai qu'une révolution, même dans l'art romanesque, n'éclate qu'au moment où se rassemblent et se confrontent toutes les forces qui font brusquement surgir l'ordre nouveau. Si la plupart des romanciers d'aujourd'hui vont encore à l'école de Balzac et de Zola, de Stendhal ou de Mme de La Fayette, quelques autres à celle d'Hemingway ou de Dos Passos, ils ne sont pas sans savoir qu'il a existé un Valéry dont une phrase sur une certaine marquise est demeurée fameuse, un Proust et un Joyce, un Faulkner et un Kafka, à supposer qu'ils veuillent ignorer l'existence d'un mouvement littéraire et artistique, le surréalisme, qui n'a pas ménagé ses coups à l'art romanesque tout entier¹⁸⁵¹.

¹⁸⁴⁴ Cfr. C. Benaglia, *Engagements de la forme*, cit., pp. 60-61.

¹⁸⁴⁵ Ivi, p. 62.

¹⁸⁴⁶ Cfr. Ibidem e S. Servoise-Vicherat, *L'engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2007, soumission 14 janvier 2008.

¹⁸⁴⁷ M. Nadeau, *Nouvelles formules pour le roman*, in «Critique», n. 51, août-septembre 1957, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., p. 812.

¹⁸⁴⁸ Ivi, p. 813.

¹⁸⁴⁹ A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le Roman futur*, in «La Nouvelle Nouvelle Revue française», n. 43, 1^{er} juillet 1956.

¹⁸⁵⁰ Ibidem.

¹⁸⁵¹ M. Nadeau, *Nouvelles formules pour le roman*, cit., p. 814.

È un'attenta selezione della tradizione letteraria quella che compie Robbe-Grillet professando la necessità di una rivoluzione e così «en se donnant comme seuls adversaires Balzac, Stendhal et Benjamin Constant, [...] se fait la part un peu trop belle»¹⁸⁵². L'analisi prosegue in un dialogo costante tra le dichiarazioni teoriche del romanziere e un'indagine delle sue opere. L'impossibilità dello scrittore di guardare il mondo che lo circonda «avec des yeux libres», sostenuta dall'autore di *Jalousie*, si scontra con una certa difficoltà a trovare un rimedio. La descrizione oggettiva del mondo e delle cose dovrebbe scaturire da un romanziere “desocializzato”, incaricato della semplice constatazione:

l'auteur se livre [...] à une description géométrique des lieux, des objets et de leurs emplacements, de la course du soleil et de l'ombre aux diverses heures de la journée, revenant sans cesse sur les mêmes descriptions, sur les mêmes incidents, sur les mêmes gestes et les mêmes paroles. L'effet est singulier: on se croirait transporté dans un théâtre d'ombres dont il n'existerait que la scène et les portants, et où nous serions chargés de pouvoir nous-mêmes au spectacle, d'après les indications finalement fort incomplètes qu'on nous propose. Bien que cette collaboration qu'on demande au lecteur soit assez excitante, on peut se demander si le résultat coïncide avec la fin que visait l'auteur¹⁸⁵³.

Certo si tratta di un atteggiamento che non si avvicina alla visione del romanzo di Nadeau che vede nel mondo di Robbe-Grillet uno spazio privato di ogni tipo di significato. Ma ancor più che l'inconsistenza del risultato finale è la contraddizione inevitabile insita nel progetto che si era prefissato il teorico del “nouveau roman”:

Après ce roman [*La Jalousie*] déconcertant en raison même des fins que se propose Robbe-Grillet, le doute nous effleure: la révolution annoncée ne déguiserait-elle pas en fait sinon un retour, du moins une aspiration, avec toutes les corrections qui s'imposent, à certaines normes du roman classique? Hormis la distorsion que Robbe-Grillet fait subir au temps et qui apparaît comme une acquisition récente du genre, le goût qu'il montre pour l'anecdote [...] l'habileté qu'il déploie à monter une action solide et bouclée sur elle-même, et jusqu'à sa manie descriptive, se trouvent être des qualités dont ont fait généralement compliment à ce Balzac dont il réprovoque le culte. [...] Et n'est-ce pas encore un romancier classique, Stendhal, qui a fourni la meilleure définition du roman supposé objectif [...] proposant lui aussi une écriture impersonnelle qui serait celle du Code civil?¹⁸⁵⁴

Robbe-Grillet rappresenta per Nadeau il crocevia di un discorso che coinvolge l'evoluzione del genere, come il critico osserverà circa sei anni dopo, in quel percorso che va dalla «métamorphose du roman» al «roman en question», passando per una messa in discussione del romanzesco¹⁸⁵⁵ e una riflessione necessaria e profondamente legata al momento storico della letteratura francese. Se l'obiettivo di Robbe-Grillet è quello di capovolgere l'oggetto della narrazione, portando l'accento sul mondo e non sull'uomo, il risultato della sua scrittura è ben lontano dal raggiungerlo, poiché «tout comme les anciennes elle [la voie nouvelle au roman] est fondée sur un conception *personnelle* du monde, et comme tout romancier, il [Robbe-Grillet] lui faut travailler à élargir une évidence *personnelle* en évidence commune»¹⁸⁵⁶.

Diverso, e proprio per questo significativo, è il caso di Nathalie Sarraute. Quest'ultima «à la différence de Robbe-Grillet [...] suggère, sous ces apparences banales, d'un sous-monde doué d'une vie grouillante et frénétique mue par des instincts organiques, et qui serait le vrai monde des rapports

¹⁸⁵² Ibidem.

¹⁸⁵³ Ivi, p. 817.

¹⁸⁵⁴ Ivi, p. 818.

¹⁸⁵⁵ Cfr. Id., *Le roman français depuis la guerre*, cit.

¹⁸⁵⁶ M. Nadeau, *Nouvelles formules pour le roman*, cit., p. 819.

des hommes entre eux et avec le milieu»¹⁸⁵⁷. Si tratta di un punto di partenza profondamente distante, che pone al centro il tessuto dei rapporti sociali. Ma, ancora una volta, l'accento di Nadeau è sulla mancanza di quel grado di novità reclamato dall'autrice e dalla formula sotto la quale è collocata dai giornali:

pour n'être pas tout à fait neuves, ces vues recouvrent peut-être la plus grande audace: forger un langage romanesque qui soit la traduction exacte de la réalité, sa seule expression possible, en dehors de tous les langages appris, de toutes les formes que suscite le simple souci d'originalité¹⁸⁵⁸.

Alle differenze, ineludibili per Nadeau, che le opere dei massimi rappresentanti del "nouveau roman" evidenziano, si affiancano alcuni tratti comuni:

D'abord la rupture avec le «romanesque» même: la part avouée de fiction qui provient trop visiblement de l'auteur et qui ne semble exister que pour publier ses propres qualités d'invention, de fabrication. [...] À ce monde de l'affirmation, le roman moderne substitue le monde de la contestation, du refus, de la négation. Le monde extérieur est nié comme «nature», l'homme en tant qu'«essence», et leurs relations, autrefois bipolarisées, s'effondrent dans un vide que comblent dans le premier cas une peinture minutieuse, un inventaire scrupuleux des choses et des objets, dans le deuxième une substitution pure et simple de l'auteur à des personnages dont la construction paraît le comble de l'artifice¹⁸⁵⁹.

Nella ricerca di un rinnovamento necessario al momento della diffusione di nuove teorie sociologiche, psicologiche e filosofiche, le soluzioni dei romanzieri si frammentano, l'identificazione di un fondo comune non sembra realizzabile e la narrativa romanzesca svela la sua indomabilità teorica. La realtà, per quanto ricercata sulla base degli strumenti dei «nouveaux docteurs», linguisti, semiologi, sociologi, psicologi, non può entrare nel romanzo incontaminata dalla parzialità della scrittura, libera dall'*habitus* di chi la descrive o narra, restituita in forma assoluta e neutra perché «le roman est fiction, langage, littérature, opacité nouvelle ajoutée à l'opacité du monde qu'elle se donne contradictoirement à charge de rendre transparent»¹⁸⁶⁰. Nelle pretese di una resa neutrale si svela la dipendenza delle nuove formule del romanzo francese dallo stato della critica letteraria e culturale a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta: le scienze umane che rivendicano il possesso di strumenti adeguati a comprendere un mondo, di per sé contraddittorio e complesso, sono riprese dai romanzieri come componenti utili delle loro strutture finzionali.

Tuttavia, se sul finire degli anni Cinquanta, Nadeau avverte l'esigenza di tracciare delle distinzioni all'interno del "Nouveau roman" e allo stesso tempo di denunciare le contraddizioni tra impianti teorici e pratica di scrittura, gli anni Sessanta si aprono con un'esplicita presa di posizione dei *nouveaux romanciers* incarnata pienamente dal suo autore più rappresentativo, Robbe-Grillet, che in *Pour un nouveau roman*¹⁸⁶¹, recuperando suoi precedenti interventi, assume una postura avanguardista con il rifiuto non solo di una tradizione che fa capo a Balzac e Stendhal, ma anche del più recente panorama della letteratura *engagée* incarnata dall'egemonia di Sartre. L'*engagement* rientra per Robbe-Grillet tra le «notions périmées»¹⁸⁶², tra le quali compare anche il formalismo, accusato di frapporre un filtro non richiesto tra la realtà oggettiva e la sua narrazione.

Nel 1963, però, non esce solo il manifesto-bilancio dell'autore di *Jalousie*, ma anche l'analisi storiografica e sistematica di Nadeau sul romanzo francese contemporaneo. Il primo effetto è lo stesso

¹⁸⁵⁷ Ibidem.

¹⁸⁵⁸ Ivi, p. 820.

¹⁸⁵⁹ Ivi, pp. 822-823.

¹⁸⁶⁰ Ivi, p. 824.

¹⁸⁶¹ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit.

¹⁸⁶² Ivi, p. 44.

che si era verificato in occasione dell'*Histoire du Surréalisme*: gli autori e i movimenti letterari, una volta ottenuto il riconoscimento dalle storie della letteratura, rientrano in uno schema interpretativo definito e appaiono così chiusi in tratti fissi. Sia nella prima edizione del saggio sia nella seconda del 1970, il "nouveau roman" si presenta così come una «appellation commode, mise en circulation par les journalistes, pour désigner un certain nombre de tentatives qui, dans l'anarchie des recherches individuelles, ont convergé dans le refus de certaines formes romanesques»¹⁸⁶³. Sembra quasi che, dietro la formula giornalistica, è la divergenza delle soluzioni adottate l'unico elemento ricorrente tra le scelte stilistiche degli autori accostati al "nouveau roman", e non certo una forma univoca, «une école ni même un mouvement». Chiarito questo aspetto, ritornano i caratteri che Nadeau aveva già sostenuto riguardo ai singoli autori nel suo articolo dedicato alle nuove tendenze della narrativa contemporanea: Robbe-Grillet si distingue per una profonda contraddittorietà tra teoria e prassi; la soggettività di Sarraute non sembra particolarmente rivoluzionaria in termini di soluzioni romanzesche; Simon e Butor sono caratterizzati da una difficoltà di catalogazione per la loro traiettoria mutevole. Dalla pluralità delle scelte scaturisce la consapevolezza che tutti questi scrittori corrano incontro a un'illusione della realtà, subito evidente nel principio stesso del genere romanzo che, al di là di ogni accorgimento stilistico o retorico, rimane, per il critico parigino, una finzione. Ma se il saggio di Nadeau rappresenta la base su cui si innesta la futura traiettoria dell'autore-editore e la sua memoria personale, è l'evoluzione stessa del "nouveau roman" a supportare la visione retrospettiva che troveremo in *Grâces leur soient rendues*.

Per una congiuntura storico-culturale, infatti, i *nouveaux romanciers* si legano alla rivista «Tel Quel» e, per effetto di quel sodalizio, alla critica strutturalista, che descriverà in un certo senso la parabola della loro produzione. Si può comprendere il valore di un simile legame se si considera il passaggio dall'intervista di Genette a Robbe-Grillet apparsa su «Tel Quel» nel 1962 e la raccolta di articoli di Jean Ricardou, membro della redazione della rivista, uscita nel 1967 dal titolo *Problèmes du nouveau roman*¹⁸⁶⁴. A segnare in particolare il rapporto con «Tel Quel» è, però, una progressiva tendenza verso un approccio formalista che deriva dal peso sempre più rilevante in quegli anni dello strutturalismo:

Le postulat fondamental du néoformalisme critique est contenu dans la célèbre formule de J. Ricardou, selon laquelle «le roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture». Autour de cette affirmation principielle s'organise le procès du réalisme, du référent, du sens et du signifié, tous contestés dans leur capacité à déterminer la spécificité et à expliquer le mode de fonctionnement d'un texte littéraire. Car il est désormais établi que le langage étant «l'être de la littérature, son monde même», «toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire, et non plus dans celui de "penser", de "peindre", de "raconter", de "sentir"». Dès lors, c'est bien le langage qui constitue la dimension éthique ou politique de la littérature¹⁸⁶⁵.

L'avvicinamento del "nouveau roman" al formalismo, se, da un lato, lo allontana dall'*engagement* sartriano, dall'altro, sembra instaurare una contraddizione in termini con le teorie che i suoi autori avevano maggiormente sostenuto in precedenza: il filtro che lo studio della forma impone tra la realtà neutra e la scrittura impedisce nella sostanza la pretesa di essere uno scrittore "desocializzato". Il paradosso che Nadeau aveva denunciato tra Robbe-Grillet-teorico e Robbe-Grillet-romanziera trova nella relazione tra "nouveau roman" e critica strutturalista la sua più sincera conferma. Quando l'importante convegno di Cergy-la-Salle del 1971, consacrato proprio al "nouveau roman", contribuisce ulteriormente alla cristallizzazione delle sue tendenze letterarie, concorrendo a una loro sclerotizzazione, come avvenuto con il saggio storiografico di Nadeau, anche lo strutturalismo si avvia ad essere marginalizzato dalle nuove frontiere della critica letteraria e culturale, che pone sempre più al centro i processi interpretativi, con un punto di svolta per le sorti dei *nouveaux*

¹⁸⁶³ M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, cit., p. 175.

¹⁸⁶⁴ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Le Seuil, Paris, 1967.

¹⁸⁶⁵ S. Servoise-Vicherat, *L'engagement du roman*, cit., pp. 247-248.

romanciers rappresentato, come per i primi libri di Robbe-Grillet, da un saggio di Barthes: *Le plaisir du texte*, uscito per i tipi di Le Seuil nel 1973.

La parabola si riflette pienamente nella seconda edizione, ampliata e rivista, del *Roman français depuis la guerre* che, da una parte, porta ancora sotto la stessa etichetta, pur con evidenti incertezze e necessarie cautele, Robbe-Grillet, Sarraute, Butor e Simon, dall'altra, insiste su come il teorico del "nouveau roman" sia arrivato «au résultat exactement contraire de celui qu'était chargé de produire sa théorie»:

Cette défaite d'un théoricien controversé est la victoire d'un romancier. Robbe-Grillet a fini par convenir qu'objectivité et subjectivité formaient les deux faces complémentaires de sa manière d'appréhender le monde et que l'excès de l'une pouvait se retourner en l'autre. Ses films, qui renouvellent le récit cinématographique, montrent l'épanchement sans limites de cette subjectivité¹⁸⁶⁶.

Conclusasi la parabola con il convegno di Ceric-la-Salle e l'ingresso in una nuova fase del pensiero di Barthes, nonché con l'affermarsi sullo strutturalismo delle nuove frontiere dell'ermeneutica, il quadro esperienziale, ad un tempo, individuale e collettivo a cui la memoria può accedere si presenta completo e definito: l'azione narrativa dell'autobiografo prenderà avvio da questo complesso sostrato di forze e di rapporti sociali.

A dare forma alla cornice di senso del capitolo dedicato al "nouveau roman" è un singolare autoriconoscimento: «Ce qu'on a appelé "le Nouveau Roman", dans les années 50-60, "Les Lettres Nouvelles" auraient pu facilement en devenir l'organe théorique, le lieu d'expression privilégié»¹⁸⁶⁷. Il ricordo dell'ampio spazio concesso ai *nouveaux romanciers* dalla rivista fondata da Nadeau, però, incontra l'azione della memoria che non solo pone subito in dubbio la resa della formula generica adottata dai giornali, ma nega anche la possibilità di riconoscere un'assoluta preminenza nel dominio culturale francese al gruppo di scrittori che veniva identificato con quell'etichetta. La distinzione è marcata da un esplicito rifiuto rispetto all'idea di un movimento unitario: l'interesse di Nadeau risiede nella volontà di connotarsi come piattaforma di espressione per i «talents neufs» di allora senza certo ergersi a «leur champion et homme lige»¹⁸⁶⁸ e soprattutto insistendo sull'idea che questi nuovi talenti non occupavano «tout le champ de la littérature» che interessava al fondatore delle «Lettres Nouvelles».

Se la cornice instaura subito una distanza tra la visione dell'autore-editore e quella della critica degli anni che sta ripercorrendo, l'immagine si completa attraverso la creazione di uno iato intellettuale tra la posizione di Nadeau e quella dei maggiori rappresentanti del "nouveau roman":

Si j'étais sensible au renouvellement du genre, à la volonté de ces romanciers d'affronter des problèmes techniques qui rendissent mieux compte de la réalité qui était devenue la nôtre, j'étais sensible également au risque qu'ils prenaient de n'appréhender, de cette réalité, que des cantons un peu arbitrairement choisis: pour la décrire comme spectacle qui tombait sous les sens (mais exacerbés et quelque peu maniaques), ou comme terrain d'une infra-psychologie qui, à mon avis, ne répondait que partiellement à la volonté globalisante du genre¹⁸⁶⁹.

A imporsi è una posizione che era già stata assunta nel 1970, quando il "nouveau roman", canonizzato dalle storie della letteratura, mostrava una certa difficoltà a conciliare un'opposizione alle forme romanzesche tradizionali e la sua applicazione pratica nella scrittura.

Si riconosce subito un legame sotterraneo che assume l'aspetto di un'esplicita autocitazione necessaria tra *Le roman français depuis la guerre* e le memorie editoriali di Nadeau. Criticando le

¹⁸⁶⁶ M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, cit., p. 181.

¹⁸⁶⁷ Id., *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 378.

¹⁸⁶⁸ Ibidem.

¹⁸⁶⁹ Ivi, pp. 378-379.

contraddizioni insite nell'atteggiamento e nelle opere di Robbe-Grillet e Butor, l'autore-editore osserva che il primo «se faisait la part belle en se donnant comme seuls adversaires Balzac, Stendhal et Benjamin Constant»¹⁸⁷⁰. Lo sguardo si sofferma sul vano tentativo del teorico del “nouveau roman” di dimenticare troppo spesso e troppo semplicemente l'insieme di autori, come Proust, Joyce e Kafka, che avevano contribuito al rinnovamento del genere in modo molto simile e con risultati molto più compiuti rispetto a quelli che si prefiggevano i *nouveaux romanciers*. La memoria accoglie con maggiore entusiasmo la soluzione proposta da Sarraute: l'importanza di approfondire la soggettività umana, la complessità delle relazioni sociali e la necessità di rappresentarle al pari degli oggetti sono un'esigenza primaria delle nuove frontiere non solo del romanzo ma anche della società. È, infatti, il cambiamento di quegli anni a essere il vero motore della narrazione. Ricostruire le sensazioni dello spazio sociale francese di quegli anni rispetto alla letteratura diventa qui il vero scopo di Nadeau:

C'était le temps où le monde, sous tous ses aspects [...] devenait un vaste texte à déchiffrer, un pandémonium de langages entrecroisés, le langage littéraire, évacué les notions obsolètes d'intrigue, de personnages, puis de narration, d'œuvre, d'auteur, de création, un texte parmi d'autres, au même titre que le compte rendu sportif ou le chapeau de la dame. On entendait “désacraliser” la littérature, fort bien, et Barthes prenait garde de confondre “l'écrivain” avec “l'écrivain”, mais on ne pouvait faire qu'un certain nombre d'hommes, qui précisément se disent écrivains, pensaient qu'ils se livraient à un autre exercice que celui, plaisant à leurs seuls yeux, d'aligner des mots. Le pur exercice de langage auquel se flattaient de s'adonner d'aucuns avait lui aussi sa signification, sa finalité, fussent-elles celles d'un jeu. Tout texte a son secret, toute écriture son mystère. Scholiestes et universitaires [...] se chargeaient en même temps de les y débusquer¹⁸⁷¹.

Nella rappresentazione di un cambiamento sociale la memoria si sofferma sulla figura che più di ogni altra sembra aver fissato l'immaginario di quegli anni, il senso del passaggio in una nuova fase della critica letteraria e della critica culturale: Roland Barthes. È lui il vero protagonista delle pagine che Nadeau consacra al “nouveau roman”, è lui «le grand maître de cette mutation du roman»¹⁸⁷² ma è anche lui il principale responsabile di un processo che porta a mostrare l'inconciliabilità delle teorie con la realizzazione delle opere. Al legame che si instaura tra i *nouveaux romanciers* e la semiotica di impronta barthesiana, che ricalca la congiuntura storica tra Robbe-Grillet e la rivista «Tel Quel», si sostituisce presto un percorso attraverso la biografia di Barthes che «opère un retournement qui laisse ses admirateurs, ses suiveurs, pantois»¹⁸⁷³. Un *retournement* che consiste nello scoprire come la scienza analitica che aveva elaborato non era in realtà perseguibile e che la letteratura si configura come un «plaisir». Ed è qui che la narrazione si distacca maggiormente dall'impronta saggistica che aveva assunto all'inizio del capitolo per ritornare su quella forma aneddotica che consente all'autore-editore di esprimere una posizione sviluppata nel passato:

Il existe un “plaisir du texte”, le texte ne se résume pas au plaisir qu'il dispense. C'est ce que je m'efforce de dire dans la controverse radiophonique qui nous oppose et où, invoquant Blanchot, laissant Barthes développer ses vues sur la “littérature comme utopie”, je tente de voir celle-ci comme se constituant à partir d'une écriture, et en vue d'une certaine fin: la recherche d'une connivence avec le lecteur, de toutes les connivences avec tous les lecteurs. C'est cette connivence qui crée le “plaisir”¹⁸⁷⁴.

¹⁸⁷⁰ Ivi, p. 379.

¹⁸⁷¹ Ivi, p. 380.

¹⁸⁷² Ibidem.

¹⁸⁷³ Ivi, p. 381.

¹⁸⁷⁴ Ivi, pp. 381-382.

Intorno alla figura di Barthes, allo sviluppo del suo pensiero critico e ai cambiamenti che compie in merito alla propria visione della letteratura si realizza la presa di posizione retrospettiva dell'autore-editore. È a questo scopo che egli crea il connubio tra aneddoto e lunghi intermezzi saggistici.

Dopo l'appoggio iniziale grazie all'elaborazione della sua teoria semiotica, che, con *Le degré zero de l'écriture* del 1953, aveva individuato uno spazio proficuo per lo sviluppo delle teorie di Robbe-Grillet, che punta negli anni '50 a una critica esplicita alle riflessioni sartriane sulla letteratura e l'*engagement*, il passaggio a una fase in cui rivendica la centralità del «plaisir du texte», e che prosegue con *Fragments d'un discours amoureux*, «sonne le glas du Nouveau Roman»¹⁸⁷⁵ e consente a Nadeau di trovare una conferma alle sue iniziali intuizioni. Barthes, come è accaduto per Sartre, da figura reale si trasforma nel personaggio incaricato di esprimere la forza delle posizioni dell'autore-editore: l'inconciliabilità tra teoria e prassi che Nadeau aveva rivendicato nei suoi primi interventi sul “nouveau roman” assume i tratti di un incontrovertibile punto di vista, corroborato, come è nel testo, dal cambiamento di visione del più autorevole teorico di un rinnovamento del genere romanzesco in quegli anni.

Ora, l'autore-editore può riprendere l'originaria suddivisione tra i maggiori *nouveaux romanciers* tracciando l'evoluzione della loro opera come parte integrante della sua stessa identità di critico. Nathalie Sarraute diventa espressione di una coerenza, frutto della capacità di restare sempre fedele «à ses conceptions premières». Robbe-Grillet, dal canto suo, «ne fait pas preuve de la même constance». Claude Simon si distingue per la sua inclassificabilità:

À la différence de Robbe-Grillet ou de Butor, Claude Simon ne faisait pas partie du gibier de Barthes. Il n'est pas de ceux, non plus, qui théorisent leur art. Il y est malhabile. Et si on l'a range parmi les “nouveaux romanciers” parce qu'il fait partie de l'écurie Lindon, il n'est “nouveau” que par son apparition au moment où le roman cherche de nouvelles voies. Il a découvert péniblement les siennes. On sait qu'elles l'ont mené assez loin¹⁸⁷⁶.

La nuova posizione assunta da Barthes, le differenze sostanziali nelle opere dei *nouveaux romanciers* consentono alla memoria di Nadeau di mostrare, infine, il ruolo che quegli autori hanno all'interno della narrazione di sé e che, pertanto, occorre riportare per esteso:

En fin de compte, ce qui a constitué un moment de notre histoire littéraire d'après-guerre n'a pas transformé de fond en comble un genre qui, peu à peu, a reflué vers d'anciennes et éprouvées recettes. Il en a cependant tiré profit: par une pudeur à l'égard des stéréotypes de la narration, par une méfiance du langage dit “littéraire”, par une considération nouvelle de ce qui avait fait la grandeur d'un Balzac ou d'un Flaubert. Le Nouveau roman – avec quelle superbe! – les avait récusés comme patrons. Ils s'abusaient ou ils les connaissaient mal. Il fallait que passât le vent du Nouveau Roman pour qu'on s'aperçut que Balzac avait été “aussi” un descripteur, que *Madame Bovary* était “aussi” un monument de langage. Et il fallait que le vent retombât pour qu'on s'aperçut également que le souci des plus grands parmi eux – Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget – ne différait guère de celui qu'avaient montré leurs prédécesseurs, mais avec une acuité plus grande et comme dans une sorte de désespoir dans la volonté de le débusquer: le souci de voir le monde par leurs propres yeux, le souci de donner passage, et langage, à leur vérité intérieure¹⁸⁷⁷.

Ridotto a “moda” temporanea di uno specifico momento della storia culturale e letteraria francese del dopoguerra; confinato negli anni '50 e '60, come era accaduto per il movimento surrealista e per l'*engagement* sartriano; illustrato il cambiamento di prospettiva di Roland Barthes, il suo primo e più autorevole sostenitore; manifestate le contraddizioni insite nella produzione creativa dei suoi esponenti nonché il rapporto ambivalente con una tradizione che professavano di voler rinnovare

¹⁸⁷⁵ Ivi, p. 382.

¹⁸⁷⁶ Ivi, pp. 386-387.

¹⁸⁷⁷ Ivi, p. 387.

senza, tuttavia, distaccarsene; il “nouveau roman” è relegato in un’area marginale della letteratura francese del Novecento e dell’esperienza critico-editoriale di Nadeau: rappresenta, in altre parole, uno spazio culturale limitato e incapace di assurgere all’universalità dei modelli della modernità, da Flaubert a Proust, da Kafka a Joyce, a cui invece l’intellettuale parigino costantemente guarda. L’autore-editore, infatti, come ha dichiarato in apertura del capitolo, è stato identificato, in virtù dell’attività delle «Lettres Nouvelles» che aveva pubblicato diversi testi di *nouveaux romanciers*, come un sostenitore di quella produzione romanzesca. Rispetto ad essa, però, instaura una precisa e netta linea di demarcazione che lo porta a rivalutare la tradizione letteraria più che l’intenzione avanguardistica di quegli anni. Se Sartre, con tutti i limiti della sua opera teorico-filosofica, conserva un duraturo valore nell’idea di rappresentare un’epoca in cui la politica si allarga all’intera comunità, al “nouveau roman” la memoria di Nadeau non sembra destinare la stessa sorte: il tentativo di rinnovamento è una costante nella storia culturale e non sono stati certo i *nouveaux romanciers* a creare un punto di non ritorno al passato, una svolta nelle modalità di scrittura e di pensiero, che invece si potrebbe riconoscere più facilmente agli illustri predecessori del calibro di Balzac, Flaubert, Joyce, Kafka e Proust, così come non sono stati i *nouveaux romanciers* gli unici esponenti del campo letterario francese nel loro periodo di attività, quando autori come Beckett trovano, proprio grazie a Nadeau, un pubblico sempre più ampio.

La grandezza del “nouveau roman” si lega, dunque, a quella di uno studioso e della scienza analitica da lui sviluppata, Roland Barthes e la semiotica, che, nel momento in cui l’evoluzione della critica letteraria ha manifestato esigenze diverse, da Barthes stesso condivise e sviluppate, hanno segnato anche la fine della presunta ambizione alla rottura romanzesca propugnata dai *nouveaux romanciers*.

5.c.1.5. René Julliard

Se l’incontro con alcune personalità centrali del mondo culturale francese dagli anni Venti agli anni Sessanta è fondamentale per creare la sovrapposizione tra l’attività di critico e l’identità personale, l’editoria in senso stretto entra nel testo attraverso due figure che si fronteggiano come visioni differenti: René Julliard e Claude Gallimard. Nadeau ha intrattenuto nel corso della sua carriera scambi frequenti con un universo ampio e variegato di professionisti dell’industria libraria, ma, mentre il primo editore con cui collabora e presso cui cura una collana tutta sua, Edmund Buchet, non è trattato autonomamente all’interno del testo, Julliard e Gallimard detengono un ruolo tanto rilevante da ottenere spazi propri nel racconto dell’autore-editore.

Sono emblema di due diversi modi di interpretare la mediazione editoriale. Claude Gallimard eredita dal padre Gaston un’impresa solida e dalla lunga tradizione, che gli conferisce non solo un considerevole capitale economico, ma anche un consolidato riconoscimento simbolico, dovuto a quel percorso che ha portato la casa di rue Sebastien-Bottin a essere identificata come una garanzia di qualità letteraria. Dall’altro lato, René Julliard, nato in Svizzera, si è ritagliato una sua legittimità ponendosi come antagonista di Gallimard, cercando una presenza radicata e continuativa sul mercato, attraverso l’investimento su autori giovani e spesso poco conosciuti nonché su un importante apparato pubblicitario¹⁸⁷⁸. Emblematico, in questo senso, è il successo di *Bonjour Tristesse* di Françoise Sagan, pubblicato nel 1954, quando l’autrice non ha neanche 18 anni, e che otterrà il *prix des Critiques*, – solo un anno dopo attribuito a *Le Voyeur* di Robbe-Grillet – suscitando così un caso editoriale.

Al momento della scrittura del secondo romanzo dell’autrice, sarà lo stesso Nadeau a recensirlo osservando come Sagan avesse affrontato brillantemente «les épreuves de son deuxième examen» dopo aver riscosso un successo incredibile con circa 450.000 copie vendute¹⁸⁷⁹. Il caso Sagan mostra bene la strategia di Julliard: la scoperta di una giovane autrice doveva contrapporsi agli autori

¹⁸⁷⁸ Cfr. A. Simonin, *L’édition littéraire*, cit.

¹⁸⁷⁹ M. Nadeau, *Françoise Sagan a du talent*, in «France Observateur», 22 mars 1956, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, cit., p. 621.

affermati che uscivano per i tipi di Gallimard. All'idea della ricerca di giovani talenti Julliard affianca la necessità di creare uno spazio di divulgazione culturale variegato che si traduce nella volontà di offrire una sede stabile a diverse riviste letterarie: nel 1949 diventa l'editore di «Temps modernes», rivista allora egemone e nel 1952 si propone anche come editore delle «Lettres Nouvelles». Nadeau arriva a quell'incontro con un bagaglio simbolico considerevole: si è avvicinato ai surrealisti prima della guerra; si è impegnato in ambito politico venendo coinvolto nel dibattito tra il partito comunista e l'opposizione troskista; è stato identificato come lo storico del surrealismo grazie al successo del suo primo saggio a cui Breton proprio nel 1952 reagisce con una serie di interviste volte a lodarlo e allo stesso tempo a ridimensionarne la portata; ha deciso di abbandonare la carriera da professore per dedicarsi a quella del giornalismo culturale, diventando il critico di una rivista come «Combat», influente e prestigiosa grazie al suo ruolo durante la Resistenza; è stato, infine, il direttore di una collana che ha pubblicato tra il 1949 e il 1954, 28 titoli di cui 16 di autori stranieri con all'attivo nessuno o solo un libro in Francia. Julliard, che da un luogo periferico dell'imprenditoria culturale francofona è riuscito a installarsi nel centro del panorama editoriale parigino grazie soprattutto alle sue doti commerciali, arriva a quell'incontro con una fisionomia già contraddistinta da una certa varietà, favorita dal connubio tra il suo sostegno a riviste allora in ascesa, come appunto «Les Temps modernes», e la conquista di importanti best-sellers.

La duplice anima dell'editore, la sua provenienza e i risultati ottenuti fino ad allora si conciliano bene con il percorso dell'intellettuale parigino. Ne è la conferma il passaggio di quest'ultimo da «Combat» alla fondazione di una nuova rivista sostenuta proprio da Julliard: tra l'ultimo articolo uscito sul giornale di Camus e Pia, l'8 novembre 1951 e il primo articolo uscito sulle «Lettres Nouvelles», l'8 marzo 1953 passano circa 14 mesi durante i quali Nadeau continua a dedicarsi al giornalismo, pubblicando su «Mercure de France», «Les Temps modernes», l'«Observateur politique» e dando alle stampe una raccolta dei suoi interventi usciti su «Combat» dal titolo *Littérature présente*, apparsa nel 1952.

Si dedica, dunque, a un'intensa attività che dimostra una propensione a essere protagonista del dibattito pubblico. Si rivela, inoltre, in Nadeau una certa urgenza a non permettere fratture di lunga durata tra le sue iniziative culturali: il breve lasso temporale trascorso tra l'ultimo articolo su «Combat» e il primo sulle «Lettres Nouvelles», in considerazione dell'impegno materiale che richiede la sua collaborazione con altri giornali e del lavoro in quanto direttore editoriale presso Buchet-Chastel, nonché del tempo necessario a progettare una rivista e a portare a termine il suo primo numero, è la dimostrazione della grande volontà di Nadeau a continuare il suo progetto in quel momento di passaggio. Il suo atteggiamento suggerisce, da un lato, il proposito fermo di continuare un percorso fondato sulla partecipazione intellettuale, e, dall'altro, indica le sue necessità materiali di trovare un finanziatore solido e affidabile il più velocemente possibile per non perdere il bacino di pubblico che è riuscito a costruirsi con le sue precedenti collaborazioni. Queste condizioni strutturali si rivelano il principale piano su cui si innesta la futura collaborazione tra il critico e Julliard.

La dichiarazione di intenti del primo numero delle «Lettres Nouvelles» non può che confrontarsi con la presentazione di «Temps modernes» di Sartre. Più breve, la prima «veut servir avant tout la littérature»¹⁸⁸⁰, la seconda mette in guardia dalla tentazione dell'irresponsabilità di «tous les écrivains d'origine bourgeoise»¹⁸⁸¹. «Les Lettres Nouvelles» indicano i suoi tre principi fondamentali: «la littérature est expression» nel senso che «toute littérature est licite du moment qu'elle s'établit comme moyen privilégié de communication, hors de toute censure morale, politique, ou même logique. Elle ne relève que de ses propres critères»; «la littérature est création» nel senso di attività disinteressata che trae il valore dalla propria libertà e «répugne autant à s'établir dans les musées et les académies qu'à fournir des mots d'ordre pour l'action immédiate»; infine, «la littérature est art», principio

¹⁸⁸⁰ Id., *Éditorial*, in «Les Lettres Nouvelles», 1^{er} mars 1953, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., p. 191.

¹⁸⁸¹ J.-P. Sartre, *Présentation des «Temps modernes»*, M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, cit., p. 241.

secondo cui la letteratura è una forma di espressione che richiede il ricorso a tecniche che rispettino o meno le aspettative del pubblico¹⁸⁸².

Dall'altro lato delle barricate, invece, su «Temps modernes» sia «les théoriciens de l'Art pour l'Art» sia quelli del «Réalisme» sono accusati di una profonda irresponsabilità che «a mis le trouble dans beaucoup d'esprits»¹⁸⁸³. Per il fondatore di «Temps modernes», «l'écrivain est *en situation* dans son époque: chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi» e, per questo, Sartre considera «Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher»¹⁸⁸⁴. Due impostazioni che condividono la capacità di azione della letteratura, l'idea per cui la letteratura è un prodotto «de l'activité de certains hommes» e, pertanto, «vise, par l'intermédiaire de l'écrit, à commander, influencer, modifier à son tour d'autres hommes»¹⁸⁸⁵. Ma al di là di questo principio di fondo due visioni diametralmente opposte: l'una che rivendica il disinteresse dell'opera letteraria e la sua indipendenza da ogni censura morale o politica come parte integrante dei propri criteri interni, l'altra che mostra il rilievo che la letteratura deve avere nell'influenzare l'azione politica e materiale della società. Due posizioni opposte che trovano, però, spazio per svilupparsi tra i locali della stessa casa editrice. È così che Julliard dimostra la sua tensione imprenditoriale, vedendo sia nell'operazione di Sartre che in quella di Nadeau un modo per costruirsi un pubblico più variegato rispetto a quello a cui si rivolgono i best-seller della casa, e, allo stesso tempo, la sua ricerca di un prestigio culturale, corroborato dall'azione di due delle maggiori iniziative intellettuali francesi di quegli anni.

Ma rispetto al rapporto con Sartre, Julliard mette in campo con Nadeau una strategia più ampia che si realizza a distanza di due anni dalla fondazione della rivista con il varo di una collana omonima. È grazie all'integrazione tra l'attività di critico e di direttore di collana sotto l'egida di uno stesso marchio che Nadeau vede la possibilità di portare avanti con maggior libertà la propria concezione della letteratura. Allo stesso modo, l'editore riconosce un'occasione per conciliare quell'esigenza promozionale che aveva posto al centro della sua strategia e quell'identità fondata sulla ricerca di autori giovani ed emergenti da contrapporre al principale antagonista di allora, Gallimard. Una scelta che considera le esigenze di entrambi e che trova conferma nella trasformazione della rivista da mensile a bisettimanale nel 1959. Il cambiamento necessita spiegazioni esplicite per i lettori della «Lettres Nouvelles»: in *Pourquoi une revue hebdomadaire?* Nadeau chiarisce, come abbiamo detto, che l'obiettivo è «élargir [l']audience par le passage à une formule qui ne paraît pas sans risques»¹⁸⁸⁶. È un cambio radicale di impostazione che riflette la profonda condivisione di intenti che aveva accomunato all'inizio del loro accordo il critico e Julliard:

Pourquoi une revue hebdomadaire? Parce que la revue mensuelle, telle qu'on la conçoit en France depuis cinquante ans, après avoir joué un rôle des plus utiles, a fait son temps. Aucune de celles qui existent aujourd'hui, fussent-elles mieux assises ou plus anciennes que la nôtre, ne peut se vanter de mobiliser les dix ou quinze mille personnes d'un goût exigeant par qui s'établissent les réputations durables. Toutes négligent en outre cet autre public qui, d'année en année, s'ouvre à la vraie culture et qui rebutent la monotonie de sommaires trop copieux, une formule sclérosée, des préoccupations que ce public neuf croit à tort affaire de spécialistes. [...] La revue littéraire mensuelle ne joue plus ce rôle d'intermédiaire – entre l'auteur et le public, entre l'auteur et l'éditeur – qui paraissait justifier son existence¹⁸⁸⁷.

¹⁸⁸² M. Nadeau, *Éditorial*, in «Les Lettres Nouvelles», 1^{er} mars 1953, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., pp. 191-192.

¹⁸⁸³ J.-P. Sartre, *Présentation des «Temps modernes»*, M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, cit., p. 242.

¹⁸⁸⁴ Ivi, p. 245.

¹⁸⁸⁵ M. Nadeau, *Éditorial*, in «Les Lettres Nouvelles», 1^{er} mars 1953, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., pp. 191.

¹⁸⁸⁶ Id., *Pourquoi une revue hebdomadaire?*, in Ivi, p. 1078.

¹⁸⁸⁷ Ibidem.

È una dichiarazione di intenti che potrebbe essere stata scritta anche a quattro mani da Nadeau e Julliard. I principali protagonisti della filiera libraria negli anni Sessanta sono chiamati in causa come interlocutori ineludibili: il compito delle riviste di creare un tramite tra l'autore, l'editore e il lettore deve essere svolto con una maggiore rispondenza all'attualità, una più rapida capacità di risposta a una società che si evolve a un ritmo molto più veloce e che pertanto vede pubblicare un numero di titoli in costante crescita per un pubblico a sua volta in espansione. Il ruolo di guida, che vuole contrastare il rischio di dispersione delle novità, è affidato alla rivista come mezzo fondamentale di filtro nella grande massa di pubblicazioni annuali.

Se i best-seller si affermano con la forza della promozione, delle classifiche di vendita pubblicate sui giornali a grandi tirature, i long-seller o i libri apprezzati dalla critica, secondo Nadeau e Julliard, devono trovare un proprio spazio per emergere e diventare visibili: spazio che la comunicazione lenta dei mensili non riesce più a garantire. Dopo la scelta di dare un sostegno alla rivista dell'intellettuale parigino, la decisione di offrire una sede editoriale stabile alla sua attività di direttore editoriale, Julliard porta a termine un'ultima fondamentale azione che conferma un'ormai totale sovrapposizione tra le due visioni. La necessità di spiegare in modo approfondito la scelta del cambio di formula si esprime nelle lunghe pagine che Nadeau dedica ai motivi della sua iniziativa, assimilabili a un manuale di istruzioni su come si progetta una rivista. La decisione doveva essere sostenuta da un apparato critico di supporto al punto che usciranno cinque articoli dal titolo *Faire une revue* dal 25 ottobre al 25 novembre¹⁸⁸⁸. L'approfondita disamina dell'utilità delle riviste nel campo letterario prende avvio addirittura da uno scambio di lettere tra Gustave Flaubert e Louise Colet in merito alla possibilità di fondare una rivista. Lo scrittore di *Madame Bovary* parte da un assunto: «toutes les revues du monde ont eu l'intention d'être vertueuses; aucune ne l'a été»¹⁸⁸⁹. Da quel principio, la riflessione si dispiega lungo una serie di corollari incentrati su un aspetto fondamentale:

Il est vrai qu'on fonde une revue pour prôner certaines valeurs, pour publier certains auteurs, pour illustrer une certaine conception de la littérature. Ces valeurs, ces auteurs, cette conception de la littérature n'appartiennent pas à tout le monde et l'on sait qu'il faudra se battre pour les faire admettre. [...] fonder une revue n'est rien. Il faut la faire vivre et durer, c'est-à-dire lui recruter des auteurs et un public¹⁸⁹⁰.

Riprendendo il filo con la spiegazione del passaggio da una formula mensile a una bisettimanale, Nadeau indica i due estremi da collegare, autori e pubblico, ponendo al centro, come ultimo ineludibile elemento dell'equazione, la questione materiale:

L'écrivain, le romancier surtout, compte sur des droits d'auteur qui, éventuellement, le libéreront de la sujétion du "second métier". Éditeurs et écrivains sont liés de toutes sortes de façons, mais aussi par l'intérêt. C'est ensemble qu'ils échouent ou qu'ils vont au-devant des désirs d'un public qui s'est considérablement étendu; c'est ensemble que, par l'attribution d'un prix littéraire, ils gagnent des millions. Tributaires d'un marché dont heureusement les lois leur échappent [...] qu'ont-ils besoin les uns et les autres d'une revue littéraire? [...] Quand le marché se transforme en foire comme en ce moment [...] de l'année, l'opinion des quelque deux à trois mille vrais amateurs de littérature dont on feint de croire qu'ils forment précisément l'opinion n'est qu'un fêtu balayé par la marée des grand tirages. [...] Pourtant Flaubert prenait déjà soin de distinguer la comédie littéraire de la littérature qui, sous la surface, suit son cours, cherche, découvre et conquiert, consolide les valeurs sur lesquelles elle

¹⁸⁸⁸ Cfr. M. Nadeau, *Faire une revue*, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, cit., pp. 1163-1178.

¹⁸⁸⁹ Ivi, p. 1163.

¹⁸⁹⁰ Ivi, p. 1168.

se fonde. [...] Flaubert aurait sans doute beaucoup à dire à propos de notre entreprise. Nous voudrions espérer qu'il n'aurait pas trop à redire¹⁸⁹¹.

È un passaggio che occorre riportare per esteso perché descrive il cambiamento del campo editoriale, la percezione chiara che ne ha Nadeau, la posizione di quest'ultimo e mostra, infine, gli spiragli che determinano la sua collaborazione con Julliard e la sua definitiva ricostruzione del rapporto con l'editore.

La questione materiale si pone come il motore primo di un legame ambivalente con la scrittura che non può dichiararsi del tutto indipendente dal sistema in cui rientra. All'estensione del mercato e del pubblico risponde più facilmente la logica dei premi. A quest'ultima Nadeau contrappone la logica delle riviste, capaci di movimentare «quelque deux à trois mille vrais amateurs de littérature» rispetto ai «millions» richiamati dai premi. Verso questa dicotomia Nadeau instaura un'antifrasi tra «comédie littéraire» e «littérature», già distinte da Flaubert e ancora valide. È in questo sistema ricostruito che si può vedere lo scopo della lunga ricerca sull'utilità delle riviste: la nuova veste bisettimanale tradisce la necessità dell'allargamento del pubblico che, invece, per natura, secondo l'intellettuale parigino, si interessa solo in parte alle riviste, destinate a un riscontro piuttosto ristretto. Occorre soffermarsi, dunque, sulle modalità attraverso cui Nadeau concilia questa contraddizione in termini. L'allargamento del pubblico auspicato attraverso la nuova formula delle «Lettres Nouvelles» corrisponde all'esigenza di «faire vivre et durer» una rivista, dal momento che non basta fondarla ma serve, prima di tutto, «recruter des auteurs et un public». L'ampliamento dei lettori è un principio di sopravvivenza di un'impresa che si pone come obiettivo ultimo quello di «prôner certaines valeurs, [...] publier certains auteurs [...] illustrer une certaine conception de la littérature». La contraddizione è sanata, la corrispondenza con Julliard è rafforzata in una visione quasi indistinguibile.

Dalla fondazione della rivista e poi dell'omonima collana, la sovrapposizione di intenti diventa evidente anche da un punto di vista esterno come chiariscono bene le difficoltà incontrate da Dionys Mascolo, direttore editoriale presso Gallimard nel 1961, nel tracciare al suo editore il prospetto di una rivista internazionale in collaborazione con intellettuali italiani e tedeschi. Mascolo osserva come la maggior parte delle complicazioni derivino da una specie «de droit de préemption de Julliard sur toute revue dont s'occuperait Nadeau»:

Le point délicat de toute l'affaire est évidemment la situation de Nadeau chez Julliard. Julliard a assuré tant bien que mal à Nadeau, pendant 10 ans, la publication des «Lettres Nouvelles» (revue et collection) Nadeau ne peut donc abandonner brutalement Julliard, et passer armes et bagages chez un autre éditeur. Il n'en est pas seulement empêché moralement vis-à-vis de Julliard. Abandonner brutalement Julliard, ce serait, pour lui, comme s'abandonner lui-même, renoncer à l'œuvre que représentent pour lui «Les Lettres Nouvelles»¹⁸⁹².

Quando nel 1962 muore René Julliard, appare subito evidente come il legame tra l'editore e l'intellettuale parigino fosse costruito su un rapporto diretto che in parte equilibrava i meccanismi del mercato: la vendita della maggior parte delle quote della casa editrice al gruppo dell'Union financière de Paris avviene nel 1964. Un anno dopo, Nadeau pubblicherà i suoi ultimi titoli della collana «Lettres Nouvelles».

È a quel punto che il direttore editoriale, dopo essersi legato brevemente ad altre case editrici, decide di intraprendere autonomamente la sua carriera di editore, ripercorrendo sotto nuove vesti, come accaduto alle soglie degli anni Cinquanta, quel passaggio da collaboratore a fondatore di un'impresa.

¹⁸⁹¹ Ivi, p. 1178.

¹⁸⁹² Dionys Mascolo à Claude et Gaston Gallimard, 20 juin 1961, Fonds Dionys Mascolo, dossier de correspondance avec les Éditions Gallimard, IMEC, Abbey d'Ardenne.

Senza altro significativa, dunque, è la scelta dell'autore-editore di sorvolare sul suo percorso presso Corrêa prima, e Buchet-Chastel poi, per conferire a Julliard la qualifica di Editore di riferimento.

Ma il processo di avvicinamento segue lo schema caratteristico delle memorie di Nadeau, per cui il quadro iniziale diventa la chiave di lettura della successiva assimilazione del personaggio a simbolo di una parte del "sé". L'apertura del sipario sull'incontro con casa Julliard e con il suo fondatore è tutta giocata sul tentativo di offrire una panoramica sul campo editoriale di quegli anni e, allo stesso tempo, un punto di vista preciso al suo interno: «Il est vrai que j'ai dû formuler plus d'une fois un jugement acide sur cette maison [Julliard] qui me paraît plus soucieuse de commerce que de littérature»¹⁸⁹³. Rispetto a un simile giudizio l'offerta dell'editore di aprire una rivista all'interno della casa editrice appare paradossale: «Cette proposition me fait rire bêtement. Une revue? Et chez Julliard? Il y a de quoi être interloqué. Par politesse, je demande à réfléchir»¹⁸⁹⁴. Senza riferimenti espliciti e ricorrendo a una ricostruzione aneddotica, Nadeau offre un suo panorama dell'editoria degli anni Cinquanta: crea uno spazio specifico di confronto che rappresenta i rapporti di forza tra alcune delle maggiori case editrici di quel periodo:

sa maison d'édition est [...] à l'angle de la rue du Bac et devant le bout de rue Sébastien-Bottin, fief de son ennemi intime, Gaston Gallimard. Il a obtenu l'immeuble des éditions, assez vétuste, en paiement des dettes de Robert Laffont, qui, venu de Marseille, l'avait acquis. Julliard concède à Laffont un étage et un pourcentage sur les livres que Laffont produit¹⁸⁹⁵.

Anche lo spazio partecipa alla costituzione dei riferimenti a cui il lettore può affidarsi per comprendere le relazioni tra le case editrici: il nemico intimo, Gaston Gallimard, è poco lontano, nella celebre sede di rue Sébastien-Bottin nel 7° *arrondissement* che accoglie, insieme al 5° e al 6° *arrondissements*, la maggior parte delle case editrici di più lunga tradizione¹⁸⁹⁶. Ma si insinua qui anche la figura di Robert Laffont, che ricopre il ruolo dell'imprenditore che dà maggior rilievo al successo commerciale come lui stesso dirà nella sua memoria editoriale:

Je [Robert Laffont] admire profondément Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, qui a su maintenir ce difficile équilibre tout au long de sa vie d'éditeur. Il a su faire prévaloir ce qu'il aimait et cela seulement, sans se laisser distraire en cours de route. Il faut des éditeurs comme lui pour que naisse le nouveau roman et il en faut comme moi pour refléter les facettes de la vie et de la création¹⁸⁹⁷.

La rappresentazione dell'evento così come del personaggio di cui il sé si riappropria risponde a questa esigenza profonda di ricreare uno spazio sociale. Julliard è presentato, dunque, nelle vesti di un figlio della piccola borghesia, che, grazie alla dedizione al lavoro, raggiunge grandi risultati. È Nadeau a farlo parlare in un'ipotetica conversazione:

Ma mère a été institutrice. Elle habite Genève. En zone non occupée j'ai pu me procurer du papier, contingenté par Vichy. J'ai monté un club de livres pour la Marine: Sequana. Des titres qui existaient. Je leur ai mis ma couverture. A la Libération, je me suis installé rue de Naples. J'ai commencé à éditer des nouveautés. Vous connaissez mon directeur littéraire, Pierre Javet. Il a été le secrétaire de Gaston Gallimard.

Ne croyez pas que tout a commencé sur des roses. Beaucoup de nouveaux éditeurs, beaucoup de lecteurs aussi, mais peu de papier, et quel papier!¹⁸⁹⁸

¹⁸⁹³ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 238.

¹⁸⁹⁴ Ibidem.

¹⁸⁹⁵ Ivi, p. 239.

¹⁸⁹⁶ Cfr. P. Bourdieu, *Une révolution creatrice dans l'édition*, cit., p. 10.

¹⁸⁹⁷ R. Laffont, *Éditeur*, Laffont, Paris, pp. 291-292.

¹⁸⁹⁸ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 239.

L'incontro è sufficiente a creare una comunione di intenti e il progetto della rivista:

Ces confidences m'ont touché. L'homme est sympathique, d'une grande distinction naturelle, un visage ouvert qu'éclaire un sourire. Je pense aux rumeurs qui courent sur lui: ce n'est pas ainsi que sont les hommes d'affaires balzacien. «Qu'il soit entendu que cette revue vous appartient. Vous y publiez qui vous voulez [...] Ce sera comme pour "Les Temps modernes", je ne me mêle pas de ce que publie Sartre¹⁸⁹⁹.

Il parallelo con l'operazione di Sartre è finalizzato a dimostrare la ricerca di Julliard di quel prestigio culturale che sembrava mancargli nelle prime fasi della sua attività. Si tratta di un aspetto ancora più evidente quando Nadeau riconosce la necessità di raccogliere sotto lo stesso marchio editoriale tutte le sue attività:

La revue s'établit. Elle publie beaucoup d'auteurs, dont pas mal d'inconnus, et ne manque pas de lecteurs. Elle n'apporte malgré tout à Julliard qu'un succès de prestige. «Les jeunes écrivains que vous découvrez, pourquoi ne publieriez-vous pas leurs livres?» [...] je pense que Julliard a raison. Je me disperse. Il vaudrait mieux que je rassemble mes activités au même endroit. Je me sépare de Corrêa. Je retiens les manuscrits qui m'arrivent à la revue pour ce qui sera la collection des Lettres Nouvelles¹⁹⁰⁰.

Giovani autori e prestigio: elementi che marcano la posizione di Julliard di quegli anni. Ad essi si aggiunge l'accentramento di funzioni necessario nel nuovo mercato in espansione: evitare la dispersione corrisponde a creare un'immagine integrata non solo di Nadeau critico-editore ma anche della stessa casa Julliard. In quell'universo di senso ormai costituito per il lettore anche la metamorfosi in *revue hebdomadaire* assume la funzione di spazio simbolico:

je n'ai aucun envie de transporter «Les Lettres Nouvelles» ailleurs. En outre, quel éditeur en voudrait? Elle est pour Julliard un charge [...] et c'est parce que je mesure cette charge pour lui qu'après quatre années de parution mensuelle [...] je propose à Julliard de transformer «Les Lettres Nouvelles» en hebdomadaire. Les revues littéraires mensuelles ont fait leur temps¹⁹⁰¹.

Ma l'intero percorso, dal primo incontro fino alla morte di Julliard, vede progressivamente definirsi l'intento profondo del testo, che si lega a una domanda di Nadeau, editore in proprio al momento di scrivere le sue memorie: «qu'est-ce qu'un "grand éditeur"? Pourquoi, en définitive, Julliard mérite-t-il ce qualificatif?»¹⁹⁰². Subito dopo, ai dialoghi ricostruiti e agli aneddoti si sostituisce il ben più affidabile articolo consacrato dal critico all'editore al momento della sua morte. L'importanza di Julliard è sancita dall'idea che se «"Les Lettres Nouvelles" en sont à leur dixième année d'existence, j'ai le devoir de dire que "c'est grâce à sa ténacité plus encore qu'à la nôtre"»¹⁹⁰³. Archetipo dell'editore, nume tutelare dell'azione di Nadeau, Julliard deve diventare il portavoce del bifrontismo editoriale. Per descrivere l'ibridazione tra necessità materiali e aspirazione al prestigio, l'autore-editore ricorre nuovamente alle parole del suo primo grande sostenitore: «je ne voudrais publier que les meilleurs, mais je dois faire "tourner" la maison, et si je perds de l'argent avec quatre romans par mois, ma situation s'équilibre avec huit»¹⁹⁰⁴. Julliard diventa, infine, funzione dell'Editore: è un passaggio necessario da figura reale a personaggio rappresentativo della voce autoriale-editoriale. Il cambiamento del mercato rende necessario un nuovo equilibrio:

¹⁸⁹⁹ Ivi, p. 240.

¹⁹⁰⁰ Ivi, p. 241.

¹⁹⁰¹ Ivi, p. 245.

¹⁹⁰² Ivi, p. 246.

¹⁹⁰³ Ibidem.

¹⁹⁰⁴ Ibidem.

Cette course à la production, cette fuite en avant me laissent perplexes. Elle m'ouvre l'entendement sur ce que va devenir, dans les années suivantes, une machine folle. Julliard la maîtrise encore, mais à grand-peine. [...] Dans le "déluge" qui suit sa disparition, et encore jusqu'à ce jour, je vois flotter quelques-uns des auteurs que je lui ai amenés. [...] Ils lui doivent bien cela. Et moi, je lui dois plus encore¹⁹⁰⁵.

Rapporto tra tempo del ricordo e tempo della scrittura, tra il cambiamento che allora stava per avvenire nel campo editoriale e quello che invece è già avvenuto quando Nadeau scrive le sue memorie, il diluvio che segue la scomparsa di Julliard e che vede la deriva dell'autore-editore presso altre case fino a fondare una propria impresa e una sua rivista, l'insofferenza per la corsa alla produzione imposta dal mercato e le reali risorse della piccola casa fondata da Nadeau negli anni Settanta sono i sotterranei percorsi della memoria che suggeriscono quale sia lo scopo profondo di assumere Julliard a garante della funzione editoriale. La coscienza professionale dell'editore diventa principio di sopravvivenza, il contrasto tra grande produzione e produzione ristretta assume i tratti della rivendicazione, la capacità di far circolare ancora a distanza di decenni autori allora poco conosciuti vuole presentarsi come marchio indiscutibile di qualità. Se il legame con Corrêa è solo accennato attraverso il ricordo della separazione, il legame con Julliard è identitario, è creatore di uno spazio di senso e sembra sostenere che i connotati di casa Julliard a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta sono i tratti ancora oggi percepibili in casa Maurice Nadeau.

5.c.1.6. Claude Gallimard

Il ricordo di Claude Gallimard è legato a doppio filo con la figura di Julliard ed è capace di conferire una volta di più a quest'ultimo le vesti di primo rappresentante di una visione editoriale all'interno del testo. La storia dell'impresa Gallimard è stata ampiamente indagata ed è ben conosciuta¹⁹⁰⁶. Nata come una delle principali case editrici di avanguardia dell'inizio del Novecento grazie all'incontro tra Gaston e Gide e all'avvio della «Nouvelle revue française», diventerà presto una delle esperienze che accompagnerà interamente la storia del libro francese del Novecento, rendendosi protagonista di alcuni dei maggiori cambiamenti storico-sociali della cultura europea¹⁹⁰⁷.

¹⁹⁰⁵ Ivi, pp. 246-247.

¹⁹⁰⁶ Molto nutrita è la bibliografia su casa Gallimard. Si vedano almeno: A. Pierre, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Le Seuil, Paris, 1985; *Gallimard. 80 ans de la vie d'un éditeur 1911-1991*, Gallimard, Paris, 1991; A. Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue française*, Gallimard, Paris 1978; e il resoconto autobiografico e rivendicativo di uno dei membri storici del celebre *comité de lecture* di Gallimard, Michel Deguy, cfr. M. Deguy, *Le comité: confessions d'un lecteur de grande maison*, Champ Vallon, Ceyzérieu, 1988.

¹⁹⁰⁷ Sono gli anni tra le due guerre a segnare un cambio di passo per la casa editrice. Il catalogo si espande notevolmente, allargando il numero di collane, di titoli ma soprattutto di autori che ottengono una grande considerazione da parte della critica e del pubblico (Aragon, Breton, Éluard e nel 1928, anche Péret). Il legame con le avanguardie contribuisce alla legittimazione della casa che avvia altre importanti iniziative tra cui «La Bibliothèque de la Pléiade», fondata da Schiffrin nel 1923 e acquisita da Gallimard nel 1933, presto riconosciuta come una delle collane più consacranti e canonizzanti nel campo editoriale francese. Tra gli ultimi grandi colpi messi a segno da Gallimard prima della guerra c'è senz'altro *La Nausea* di Sartre. All'apice del successo, però, la casa si trova di fronte alle difficoltà dell'occupazione, compiendo una scelta che le costerà cara successivamente: il controllo tedesco impone un cambio ai vertici della «NRF», dove a Gide succede il collaborazionista Drieu La Rochelle. All'indomani della Liberazione, casa Gallimard subisce il contraccolpo dovuto alle proprie scelte, i cui effetti sono ben evidenti nelle sorti della «NRF», discredita ed eclissata. Ciononostante, il prestigio accumulato tra le due guerre e le grandi dimensioni ormai raggiunte permettono all'impresa di riprendere presto la sua ascesa e l'espansione. Nei primi due decenni del secondo dopoguerra escono importanti successi nazionali e internazionali (*Petit Prince* nel 1945, *Voyage au*

A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Gallimard è insieme ad Hachette uno dei principali gruppi editoriali francesi. Il fondatore della casa di rue Sebastien-Bottin incarna, però, allo stesso tempo e a differenza di Hachette, la figura «de l'éditeur littéraire par excellence, celui que toutes les petites maisons nées de la guerre rêvent d'égaliser et auxquelles il sera donné de rejoindre son fonds, dans le meilleur des cas, son empire»¹⁹⁰⁸.

In quel periodo, Nadeau è, invece, direttore editoriale prima presso Corrêa-Buchet-Chastel poi, soprattutto, direttore di collana presso Julliard. Legandosi a quest'ultimo e, come abbiamo visto, condividendone in pieno la posizione, anzi, facendo propria la stessa predisposizione di Julliard, Nadeau ha in Gallimard il principale antagonista, come dimostra chiaramente l'autoanalisi compiuta nel 1954 sullo stato della sua rivista «Les Lettres Nouvelles».

Nello scontro che ne consegue sembra che a fronte di un apparente equilibrio tra Julliard e Gallimard, il secondo riesca a imporsi grazie soprattutto alla sua consolidata struttura: pur pubblicando di più – circa 40 esordi romanzeschi nel 1959 –, Julliard dà spazio a due importanti riviste culturali come «Lettres Nouvelles» ma soprattutto «Les Temps modernes» e ottiene cinque premi Renaudot tra il 1952 e il 1965; mentre Gallimard domina il premio Goucourt per tutto il decennio, dà un nuovo impulso alla «NRF», con la «Nouvelle NRF» che riprenderà il nome primitivo dal 1959, e si dimostra capace di fronteggiare anche per dimensioni aziendali un colosso come Hachette. Alla morte di Julliard, come abbiamo detto, l'inconciliabilità della struttura aziendale con la partecipazione attiva porta Nadeau a lasciare la casa e a ricercare una nuova sede per le sue iniziative. La condizione del fondatore della «Lettres Nouvelles» viene a coincidere, inoltre, con un cambio ai vertici di Gallimard. La difficile crisi di successione di metà anni Cinquanta che avrebbe segnato il passaggio della casa editrice da Gaston e Raymond Gallimard ai rispettivi figli Claude e Michel trova un suo tragico e inatteso epilogo nella morte di quest'ultimo e nella conseguente concentrazione dell'azienda nelle mani del solo Claude.

Al termine di quel processo Nadeau trova spazio per la sua collana presso Denoël, società gestita dal gruppo Gallimard ma in possesso di un proprio marchio. La collaborazione sarà tanto longeva quanto quella presso Julliard e sarà ancora contraddistinta dalla pubblicazione di autori stranieri. L'attività del direttore di collana, però, non coincide più con il lavoro portato avanti sulle riviste come era successo nel corso degli anni Cinquanta: la collana “Les Lettres nouvelles”, infatti, si separa dalla omonima rivista, che viene rifondata con un nuovo nome, destinato a rimanere il punto di riferimento dell'attività critica di Nadeau, «La Quinzaine littéraire».

Nel passaggio a Denoël si ravvisa, quindi, una nuova spaccatura nella traiettoria dell'intellettuale parigino.

La collaborazione con Denoël entrerà, infine, in crisi a metà degli anni '70 quando una nuova fase si apre anche nelle stanze di Gallimard. Nel 1970 viene fondata una società di distribuzione, Sodis, che contribuisce a creare un'importante rete commerciale. Ma è il 1972 il vero e proprio anno della svolta, guidata da Claude Gallimard. Quest'ultimo due anni prima aveva ritirato la licenza di pubblicazione dei libri della sua casa editrice concessa negli anni Cinquanta alla collana tascabile di Hachette, “Le Livre de poche”. Recuperati i diritti per l'edizione economica di tutti i suoi titoli, nel 1972 vara una collana tascabile: “Folio”, inaugurata dalla *Condition humaine* di Malraux e dall'*Étranger* di Camus che raggiunge otto milioni di copie vendute¹⁹⁰⁹. Il successo è immediato,

bout de la nuit nel 1952, *Fictions* di Borges e *Le vieil homme et la mer* nello stesso '52, *Docteur Jivago* nel '58, *Lolita* nel 1959 e *Les mots et les choses* di Foucault nel 1966). Ma Gallimard diventa anche una delle prime case ad avviare un processo di concentrazione secondo un nuovo modello di acquisizioni finanziarie: nel 1952 acquista il 90% di Denoël, nel 1957 recupera il 50% della Table Ronde, nel 1958 ingloba Le Mercure de France.

¹⁹⁰⁸ A. Simonin, *L'edition littéraire*, cit., p. 46.

¹⁹⁰⁹ Cfr. Site de la collection “Folio”, [https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Folio/\(sourcencode\)/116119](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Folio/(sourcencode)/116119).

anche grazie al cospicuo fondo della casa di autori e titoli “classici”¹⁹¹⁰. Nel 1975, infine, muore lo storico e leggendario fondatore, Gaston, lasciando la gestione dell’intera azienda a Claude e ai suoi figli.

È un passaggio decisivo per le scelte di Nadeau, che vede progressivamente diminuire e marginalizzare il proprio spazio di azione, la sua indipendenza e la sua visibilità editoriale. In quello stesso periodo, inoltre, l’editoria francese conosce importanti cambiamenti: con le grandi concentrazioni che interessano sempre più anche le case editrici viste come garanti della qualità culturale si confronta un proliferare costante di nuove piccole e micro esperienze editoriali, che cercano nella specializzazione dei settori, nella fidelizzazione di una certa parte di pubblico e nella riconoscibilità della propria azione i mezzi per potersi ritagliare uno spazio di legittimità¹⁹¹¹. L’immediata reazione di importanti editori al rischio di una monopolizzazione del mercato da parte della FNAC nel 1974 favorisce ulteriormente il sentimento di fiducia che nuovi imprenditori culturali nutrono nella possibilità di fondare case editrici di lunga durata. Il successo dell’operazione conclusasi con la legge sul prezzo unico del libro si rivela un nuovo garante dell’eterogeneità del mercato e una difesa importante per i piccoli editori e librai rispetto ai grandi gruppi editoriali.

Così, proprio mentre Gallimard raggiunge l’apice della sua espansione commerciale e produttiva, Nadeau abbandona il marchio satellite della casa dove fino ad allora aveva diretto la propria collezione per fondare la piccola impresa che porterà il nome suo e della sua storica collana: Maurice Nadeau-Lettres Nouvelles.

Prima che Nadeau scriva le sue memorie letterarie, Gallimard attraversa una nuova crisi di successione negli anni Ottanta, quando Claude decide di escludere il figlio Christian dalla gestione della casa affidandone la guida ad Antoine nel 1988. In un periodo di crescita, guidato dalla collezione “Folio” e dal reparto “Jeunesse”, che attira le mire espansionistiche di importanti gruppi finanziari, pronti ad approfittare del periodo di passaggio dovuto alla nuova successione, le quote della casa vengono ridistribuite al fine di preservare la sua indipendenza:

Le montage financier préservant l’indépendance de la maison est réalisé en deux étapes: en mars 1990, est créée une société civile, la Sopared (Société de participation et d’édition). Regroupant plus de 50% du capital, cette société donne à Antoine Gallimard la majorité; en juillet de la même année, le capital est ouvert à des investisseurs extérieurs ne pouvant acheter plus de 12,5% des actions chacun - la BNP, qui a acquis les parts d’Isabelle Gallimard, à hauteur de 12,5%, Havas, 7% et l’éditeur italien Einaudi, 10%. [...] Après la mort de Claude Gallimard, le 29 avril 1991, un accord finira par intervenir entre ses héritiers laissant à Antoine Gallimard le contrôle de la maison¹⁹¹².

Al clima di cambiamento nella gestione Gallimard, Nadeau oppone una strategia fondata sulla sua passata tradizione editoriale: tra gli anni Settanta e Ottanta, ritroviamo nel suo catalogo autori che avevano avuto una grande parte nelle precedenti collane come Sciascia, Hawkes e una raccolta di interventi dedicata a Malcolm Lowry; intellettuali che avevano contribuito in modo sostanziale alla sua carriera culturale e politica come Pascal Pia e Dionys Mascolo; autori canonici della tradizione critica europea come Benjamin e persino classici della letteratura straniera come Manzoni. Accanto a questo processo di riscoperta del passato si consolida un’attività di ricerca di autori, francesi e stranieri, emergenti o poco conosciuti, come Caproni e John Michael Coetzee, futuro premio nobel per la letteratura.

Cominciato all’insegna di una posizione vicina nel campo editoriale, le traiettorie di Nadeau e Gallimard si sono andate progressivamente differenziando fino a raggiungere una distanza sostanziale nel momento stesso in cui il primo è diventato editore in proprio e il secondo il presidente di un

¹⁹¹⁰ Cfr. [https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Folio/\(sourcenode\)/116119](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Folio/(sourcenode)/116119).

¹⁹¹¹ Cfr. J.-Y. Mollier, *Paris capitale éditoriale des mondes étrangers*, cit., p. 84.

¹⁹¹² Ivi, p. 86.

grande gruppo societario. Questo processo di allontanamento trova nelle memorie editoriali una propria orientata rivisitazione.

Come abbiamo detto l'anello di congiunzione tra il ricordo e l'esperienza è dettato dalla figura di Julliard che prende, nel testo, direttamente la parola rivolgendosi all'autore-editore: «naturellement, vous serez un jour directeur littéraire des éditions Gallimard»¹⁹¹³. Aperta la scena su una premonizione di Julliard, che di lì a poco morirà, il ricordo si sposta sui rapporti con Gaston, il leggendario fondatore della casa. Gallimard viene presentato attraverso le sue imprese. Nessun tratto emerge della figura reale che non sia direttamente connesso a un aspetto caratteristico della casa editrice. Tutto l'immaginario novecentesco del lettore francese è chiamato a partecipare alla costruzione del personaggio: la fondazione e lo sviluppo della «NRF» – «à l'époque, "Gaston" dirige les éditions de la N.R.F. d'une poigne toujours solide»; il valore legittimante del leggendario *comité de lecture* – «il est en outre intelligente et habile, suffisamment pour ne pas aller contre les avis d'un comité de lecture où voisinent Camus, Queneau, Malraux, Caillois, Lemarchand, Parain, Blanchot, Blanzat»; l'intoccabilità degli autori in catalogo – «Borges est un auteur Gallimard, il ne sera pa publié ailleurs que chez Gallimard»; e il dominio onnivoro del mercato editoriale – «Quand François Mauriac, dans un pamphlet, définit Gallimard comme un "dentuso", une variété particulièrement féroce de crocodiles, je comprends tout à fait ce qu'il veut dire»¹⁹¹⁴. Tra i connotati editoriali che definiscono la personalità stessa di Gallimard senior si insinua anche il primo incontro diretto tra l'autore-editore e "Gaston":

C'est lui qui décide et on le craint. [...] nous lui présentons, en 1961, le projet d'une revue internationale dont il serait l'éditeur en langue française. Pour la R.F.A. Suhrkamp, pour l'Italie Einaudi sont déjà à pied d'œuvre. Le projet est accepté sans discussion: «Cela remplacera la "N.R.F."» dit Gaston. Sa remarque nous laisse pantois. Aucun de nous [...] ne la relève. D'un revers de main, Paulhan, depuis si longtemps installé dans la place, est renvoyé par Gaston à d'autres fonctions. Notre revue international – Günter Grass en a trouvé le titre: «Gulliver» – ne verra pas le jour, la «N.R.F.» continuera, même après que Paulhan aura pris sa retraite et que son successeur, qui piaffait d'impatience, aura pris lui aussi la sienne¹⁹¹⁵.

In realtà il percorso che porta all'idea di una rivista internazionale e al suo immediato fallimento è particolarmente complesso e coinvolge una molteplicità di fattori economici e culturali. L'intero progetto è ricostruibile dal carteggio di Dionys Mascolo, principale promotore francese dell'iniziativa, con Gaston e Claude Gallimard, con Giulio Einaudi e con casa Suhrkamp, nonché con gli altri intellettuali europei coinvolti, come Francesco Leonetti, Elio Vittorini e Louis-René des Forêts. Il piano iniziale si può far risalire all'estate del 1961, quando Mascolo presenta il progetto della rivista a Gaston e Claude Gallimard insistendo particolarmente su un punto: «J'insiste en particulier sur la rencontre avec Nadeau»¹⁹¹⁶. Quest'ultimo è il collaboratore designato per la redazione francese della rivista, ma il suo coinvolgimento presenta diversi ostacoli: prima di tutto, l'impossibilità di sottrarlo alla direzione delle «Lettres Nouvelles» e di interrompere i suoi rapporti con l'editore di riferimento, René Julliard. Nonostante questi impedimenti, Mascolo avverte la necessità di una nuova rivista anche in virtù dell'impossibilità di far congiungere due delle maggiori riviste culturali allora sul mercato, da lui stesso identificate nelle «Lettres Nouvelles» e in «Temps modernes». Nello stesso periodo, dunque, Mascolo, insieme a Leonetti e Vittorini, delinea già il piano di quella che doveva essere la sua rivista e l'approccio che avrebbe dovuto avere. Nell'autunno del 1961 il direttore editoriale di Gallimard riceve l'accordo di massima anche di Einaudi che presenta un primo quadro delle possibili spese. Attorno ai contributi economici delle case editrici, italiana,

¹⁹¹³ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 459.

¹⁹¹⁴ Ivi, pp. 460-463.

¹⁹¹⁵ Ivi, p. 460.

¹⁹¹⁶ Dionys Mascolo à Claude et Gaston Gallimard, 20 juin 1961, Fonds Dionys Mascolo, dossier de correspondance avec les Éditions Gallimard, IMEC, Abbey d'Ardenne.

francese e tedesca, si sviluppa una lunga trattativa, affiancata poi da divergenze intellettuali. Le difficoltà economiche in cui si trova la casa torinese in quel periodo, infatti, spingono a cercare soluzioni diverse per un finanziamento più differenziato: la prima possibilità è quella di un accordo tra una nascente casa editrice milanese, finanziata da Olivetti, Adelphi, e la stessa Einaudi. L'accordo tra queste ultime tramonta quasi immediatamente dal momento che lo stesso Olivetti non può sostenere economicamente un'altra iniziativa, oltre alle Edizioni di Comunità e all'impresa adelphiana. Se le prime difficoltà materiali della redazione italiana non sembrano scoraggiare i tre principali promotori dell'iniziativa, che per tutto il 1962 continuano a credere nella buona riuscita del progetto, quello stesso anno Gallimard decide di uscire a sua volta dalle trattative. È Mascolo a riportare la decisione del suo editore a Vittorini, descrivendo, inoltre, con un'analisi fulminea, lo stato del mercato editoriale francese, le possibilità che avrebbe potuto avere la rivista con l'appoggio della casa di rue Sebastien-Bottin e le difficoltà che invece avrà a trovare un'impresa altrettanto importante per portare a termine il progetto:

Le refus de Gallimard n'a jamais été signifié clairement, il y a simplement une mauvaise volonté évidente, et un vague soigneusement entretenu qui justifie toutes nos inquiétudes. Nous allons essayer de tirer cela au clair, mais nous ne voulons à aucun prix nous trouver dans une situation où nous perdrons encore du temps pour aboutir peut-être à un échec. Nous avons décidé de faire comme s'il n'était plus question du tout d'une édition par Gallimard¹⁹¹⁷.

Lo strapotere di Gallimard e il suo ritiro dall'impresa sembrano abbattere un po' l'entusiasmo dell'intero gruppo che si ritrova presto a dover affrontare anche le differenze filosofiche e intellettuali con i colleghi tedeschi:

À ce projet, ici, nous attachons tous, presque tous, la plus grande importance; plusieurs d'entre nous y sacrifient momentanément leur activité personnelle, et il nous semble que vous aussi, amis italiens, dans la perspective qui est la vôtre, vous n'accordez à la revue pas moins d'attention que nous. Mais en ce qui concerne nos associés allemands tout est plus obscur. La facilité avec laquelle ils ont été près de rompre, au moins à deux reprises, est préoccupante. Le fait que la plupart des textes préliminaires que nous leur avons envoyés [...] ont été purement et simplement "mis au panier" (comme l'a dit Mlle Kirchner) montre leur peu d'attention et leur peu de curiosité [...] Cela est inquiétant¹⁹¹⁸.

Mentre le case editrici coinvolte mostrano le prime incertezze, anche gli autori e gli intellettuali che orbitano intorno al progetto iniziano a manifestare una certa insofferenza per le altre redazioni: tra differenze filosofiche, organizzative e difficoltà a trovare finanziamenti affidabili si inizia a fare strada, su proposta di Enzensberger, la possibilità di pubblicare tre riviste diverse, facenti capo a un unico gruppo ma con entità separate nei tre diversi paesi. Una prospettiva sostenuta da Nadeau che, in ogni caso, come osserva Mascolo in una lettera a Leonetti, avrebbe continuato a pubblicare «Les Lettres Nouvelles» presso Julliard, inserendo, tra l'altro, testi italiani e tedeschi:

Il [Nadeau] a voulu en effet ouvrir quelque peu les «Lettres Nouvelles» sur les domaines littéraires extérieurs à la France, mais il n'est pas question du tout qu'il fasse des «Lettres Nouvelles» une "revue internationale", au sens que nous donnons à ce mot. [...] Il nous a redit ce qu'il nous avait déjà dit en juillet, à savoir que le jour où une édition en trois langues de la revue que nous avons conçue serait possible, il était prêt à supprimer les «Lettres Nouvelles», comme il l'avait proposé l'année dernière. Nous, d'ailleurs, ne sommes pas de cet avis et nous

¹⁹¹⁷ Dionys Mascolo à Elio Vittorini, 5 juli 1963, Fonds Dionys Mascolo, dossier Projet de la revue internationale «Le cours des choses», IMEC, Abbey d'Ardenne.

¹⁹¹⁸ Maurice Blanchot à Elio Vittorini, 11 mars 1963, Fonds Dionys Mascolo, dossier Projet de la revue internationale «Le cours des choses», IMEC, Abbey d'Ardenne.

pensons que, si une édition en France de la Revue Internationale est possible, cela ne doit pas être désormais au prix de la disparition des «Lettres Nouvelles»¹⁹¹⁹.

Mantenere in vita le «Lettres Nouvelles», all'indomani della morte di Julliard, appariva vitale per Nadeau che ravvisava allora il rischio di una perdita di quello spazio di partecipazione che aveva posto in cima alle sue priorità fin dall'inizio della carriera di critico.

Così, tra le difficoltà economiche di Einaudi, il ritiro di Gallimard che non vedeva di buon occhio l'iniziativa e le divergenze di visione tra gli intellettuali, tramontava l'idea di una rivista internazionale.

Il fallimento dell'impresa appare rilevante per Nadeau per quanto nel testo subentri molto velocemente. Esso rappresenta, infatti, non solo il primo confronto diretto con l'editore di rue Sebastien-Bottin, ma anche il momento in cui riconosce la distanza tra le loro diverse visioni dell'editoria. L'esigenza dell'intellettuale parigino di partecipare al dibattito e la ricerca di un'apertura alla prospettiva internazionale si scontrano con la volontà dell'editore di conservare e consolidare una riconosciuta egemonia di mercato e con l'analisi dei benefici di un'iniziativa culturale in un momento in cui la casa editrice persegue una grande espansione sia attraverso l'acquisizione di altri marchi sia attraverso l'apertura di nuove prospettive come una collana tascabile.

A quel primo strato mnemonico segue un secondo momento che avrebbe segnato non solo le sorti di casa Gallimard ma anche quelle del suo rapporto con Nadeau:

Si Gaston est toujours le maître, il lui faut envisager sa succession. Michel Gallimard serait, dit-on, le dauphin. Michel meurt dans l'accident qui, en 1960, coûte également la vie à Camus. Le destin a tranché en faveur de Claude, alors que Claude était promis à des fonctions commerciales. C'est lui que va assurer la marche quotidienne des affaires avant de succéder à son père¹⁹²⁰.

Il passaggio, casuale e imprevisto, della casa editrice nelle mani del solo Claude Gallimard è segnato dall'idea che quest'ultimo dovesse essere destinato a «fonctions commerciales». L'autore-editore costruisce su questa dicotomia l'immagine del figlio del leggendario fondatore dell'impresa: nel confronto con Julliard il successore di Gaston appare ristretto nell'azione a uno spazio economico-finanziario e «quotidiano». Alla luce di questo approccio, il passaggio di Nadeau da una casa all'altra a metà degli anni Sessanta è affidato alla forza dell'aneddoto. Alla lettera che i surrealisti scrivono, a sorpresa, in suo soccorso, in cui sostengono la «rispettabilità» dell'intellettuale parigino, e che non viene citata ma solo evocata, si preferiscono le parole dell'offerta privata di Claude Gallimard:

Claude me dit vouloir prendre en charge Les Lettres Nouvelles. «Non pas chez Gallimard, où vous avez trop d'ennemis – je comprends que Paulhan en est un, et de taille – mais chez Denoël. Vous y serez chez vous, pour la revue et les ouvrages, en totale liberté» [...] C'est ainsi que, comme l'avait craint René Julliard, je cède, moi aussi, au chant des sirènes. Dans des conditions, toutefois, bien particulières, et avec l'assurance [...] d'une complète indépendance. Cette indépendance a été respectée¹⁹²¹.

L'autore-editore si assicura così uno spazio particolare: il legame con un marchio satellite lo allontana dal meccanismo di controllo della casa madre e il racconto si evolve tutto nell'antifrase tra «La Quinzaine littéraire» che «n'a jamais été une entreprise prospère» e il bisogno di sfuggire all'«emprise d'un éditeur». Gli strumenti attraverso cui raggiungere l'egemonia culturale dagli anni Sessanta in poi diventano il terreno su cui Nadeau costruisce il suo successivo e definitivo racconto

¹⁹¹⁹ Lettre de Dionys Mascolo à Francesco Leonetti, 26 décembre 1963, IMEC, Fonds Dionys Mascolo, dossier Projet de la revue internationale «Le cours des choses».

¹⁹²⁰ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 462.

¹⁹²¹ Ivi, p. 463-464.

di Claude Gallimard. Sono le difficoltà economiche della «Quinzaine littéraire» il pretesto del ricordo:

Je décide [...] de placer nos abonnés devant le dilemme: ou nous fermons boutique, ou ils nous donnent les moyens de continuer. Dans les jours qui suivent, je suis en mesure de former une société d'environ cinq cents actionnaires au capital de plus d'une centaine de mille francs. [...] m'informent qu'à la suite de mon action Gallimard a rompu les pourparlers. [...] Dès ce moment, Claude aurait pu mettre un terme à la vie de «La Quinzaine» en faisant réclamer par sa banque-cache-sexe le remboursement de ses actions. Il ne le fait pas¹⁹²².

Il salvataggio della rivista di Nadeau viene anche da Gallimard che tuttavia decide di sopprimere le pubblicità nella «Quinzaine», impedendo a quest'ultima una stabilità economica. Ma è allora che si vede la definitiva evoluzione del loro rapporto: l'editore di rue Sebastien-Bottin chiede «au directeur de Denoël de signifier son congé au directeur des Lettres Nouvelles»¹⁹²³. Le successive trattative con Laffont sembrano aprire nuove possibilità per Nadeau: Gallimard, descritto come geloso del proprio dominio, torna a interessarsi alla collana dell'intellettuale parigino, ma ancora una volta il progetto non va in porto. A chiudere il quadro sul figlio del fondatore della casa è nuovamente un problema di successione: «Comme Gaston, Claude doit un jour céder la place à un de ses fils [...] L'interrègne de Christian sera court. Claude a un autre fils, la maison continue, mais voici qu'une fille, laissée de côté, revendique à son tour. C'est la zizanie parmi les héritiers»¹⁹²⁴. Ma è a questo punto che emerge l'ultimo tassello, l'elemento che l'autore-editore ha sotteraneamente coltivato lungo tutto il racconto:

Même aventure [en termes de succession d'une maison d'édition] est arrivée au Mercure de France d'Alfred Vallette entre les deux guerres, à Calmann-Lévy après la mort de Robert Calmann. On peut invoquer les changements survenus dans l'édition qui passe de l'artisanat à la grande industrie au moment où Claude prend les commandes et, de cette lente dérive d'une maison encore respectée, il serait injuste de lui en faire porter l'unique responsabilité. [...] René Julliard, qui n'était pourtant pas ennemi des coups de poker, appartient lui aussi à une époque disparue. Celle où l'on croyait encore que le prestige d'une maison d'édition lui venait des ses auteurs¹⁹²⁵.

Il passaggio a una nuova fase dell'editoria corrisponde alla messa in discussione del ruolo dell'editore: Nadeau descrive la marginalizzazione di quest'ultimo, che lui stesso vive in prima persona, come la fine dell'orizzonte artigianale e l'ingresso ormai pienamente compiuto nelle logiche della grande industria. Ma questa rappresentazione identitaria del suo sé professionale non coincide con il rifiuto dei meccanismi editoriali: l'ibridazione tra valore commerciale e valore simbolico è rivendicata attraverso il modello di René Julliard, fondatore di un grande apparato editoriale ma lui stesso appartenente a un'epoca scomparsa. L'elemento di differenziazione si crea intorno alle vicende ereditarie che sono il canale per comprendere le ingerenze esterne in editoria: la successione «d'une maison encore respectée» assume le fattezze di una «lente dérive» perché si rivela il terreno su cui le logiche finanziarie extraeditoriali assumono il controllo, al punto che persino un archetipo come Gallimard si riduce a un sistema di fusioni e acquisizioni che ne determineranno il successo o meno, ma che non si fondano certo soltanto sui libri e sugli autori in catalogo. Non è tanto il duplice valore del libro, ad un tempo merce concreta e astratta, quello ad essere messo in discussione, ma è l'idea che, con il prevalere dei meccanismi della finanza, «le prestige d'une maison d'édition» non si fonderà più su «ses auteurs». Richiamandosi a Julliard e a Claude Gallimard in opposizione ai

¹⁹²² Ivi, p. 465.

¹⁹²³ Ivi, p. 466.

¹⁹²⁴ Ivi, p. 467.

¹⁹²⁵ Ibidem.

passaggi societari della casa di quest'ultimo, Nadeau rifonda la propria coscienza editoriale, ricorre alla forza consacrante degli archetipi contro il potere marginalizzante delle figure dominanti sul mercato al momento del suo ingresso in quanto editore e al momento della sua scrittura in quanto autore-editore. Le sue memorie appaiono così il titolo più alto di legittimazione da opporre a quello economico-finanziario della grande industria: la memoria stabilisce i principi e i criteri degli editori per coloro che si proclamano tali da contrapporre all'oggettività del calcolo di chi invece insiste a proclamarne la scomparsa.

5.d. La narrazione delle “scoperte” letterarie: il ruolo del *passeur* nella memoria editoriale

Il rapporto con intellettuali e altri editori appare cruciale a Nadeau per tracciare il punto di vista del testo, così come gli espedienti adottati hanno dimostrato lo spazio delle scelte autoriali. In primo luogo, quindi, l'autore-editore ci ha offerto il suo sguardo sul rapporto tra politica e letteratura, rivendicando la propria militanza ideologica come momento cruciale di formazione, ma separandola nettamente dalla scrittura letteraria, per cui reclama un'indipendenza assoluta che discende dai classici della modernità letteraria: più che un approccio politico, l'intellettuale parigino sostiene l'importanza di un'etica che si può manifestare anche attraverso la scrittura; mentre la letteratura deve affidarsi ai propri criteri interni, che si richiamano soprattutto alla ricercatezza dello stile che vede in Flaubert e Gide i due numi tutelari di Nadeau. Quest'ultimo, inoltre, insiste sull'importanza dell'attualità nell'orizzonte critico: l'idea di una partecipazione attiva al dibattito pubblico prevale nella sua idea di critica letteraria. La partecipazione rientra, da un lato, nel tentativo di offrire una riflessione viva e aperta al dialogo, dall'altro, nella strategia di un allargamento del pubblico a cui rivolgersi. Infine, come per la politica e per la letteratura, Nadeau sostiene la difesa dei meccanismi di funzionamento dell'editoria: la contrapposizione tra diversi editori procede parallelamente all'ingerenza e all'affermazione delle logiche finanziarie come derive del campo. Le condizioni strutturali dovute all'evoluzione della società che relega la lettura ai margini dell'intrattenimento culturale dialogano direttamente con i processi interni secondo cui ogni marchio cerca di ritagliarsi il proprio spazio di influenza simbolico.

Tutti questi processi ritornano nella sua narrazione delle “scoperte” letterarie, o di quegli autori che, pur non essendo stati pubblicati in Francia da lui per primo, ha riconosciuto come rappresentativi del suo marchio e della sua attività. Seguendo lo stesso procedimento visto in precedenza cercheremo di capire i passaggi che hanno portato alla pubblicazione di questi autori da parte di Nadeau e, allo stesso tempo, anche gli sviluppi che hanno determinato il loro recupero all'interno delle memorie letterarie.

5.d.1. Tra scandalo e universale: Henry Miller

Il caso di Henry Miller è il più rappresentativo della postura autorial-editoriale di Nadeau. La sua narrazione, infatti, non soltanto ricorre a una varietà di aspetti che coinvolgono l'attività dell'editore, ma dimostra il confluire nel racconto retrospettivo di una serie di espedienti espressivi che sono la più diretta testimonianza di una memoria stratificata.

La prima opera di Miller in lingua francese esce nel 1945 per i tipi di Denoël, tradotta, sotto pseudonimo, da Henri Fluchère che ne scrive anche la prefazione: si tratta di *Tropique du cancer*¹⁹²⁶.

¹⁹²⁶ Denoël viene fondata nel 1930 da Robert Denoël, francese di origine belga, e Bernard Steele, nato a Chicago nel 1902. Nel 1936 pubblica Louis Aragon, «le journaliste et l'écrivain le plus choyé du parti communiste, celui qui détient le plus grand pouvoir sur la presse et la production littéraire du parti» (Cfr. A. Boschetti, *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales*, cit., p. 510). Sur Denoël cfr. R. Denoël, *Apologie de “Mort à crédit”*, Denoël et Steele, Paris, 1936; R. Poulet, *Robert Denoël ou*

La recensione di Nadeau su «Combat» evidenzia chiaramente le possibilità di successo del «roman obscène»¹⁹²⁷ dell'autore:

Henry Miller, parasite miséreux, assis sur un banc des rues de Paris, les bras serrés autour du ventre pour en calmer les crampes, pense alors que le monde est beau, et que, pour celui qui crève de faim, la perspective d'un repas devient une raison de vivre. [...] *Tropique du Cancer* est un roman obscène qui se déroule dans les milieux frelatés de Montparnasse. L'auteur passe son temps à faire l'amour avec des grues [...] C'est un monstre d'immoralité, et son livre ne peut être que d'un exemple pernicieux pour les jeunes gens. C'est pourquoi il est interdit dans la libre Amérique et n'a pu passer que par fraude en Angleterre. Il faut, comme mesure de salubrité publique le mettre au pilon, condamner ses éditeurs, et interdire aux critiques d'en parler. Car nous avons des enfants qui ont besoin de vivre hors de ces ordures. Il y va de la santé morale de la France¹⁹²⁸.

Il critico dedicherà altri due articoli a Miller: il 12 aprile del 1946 esce, ancora su «Combat», *Miller et Steinbeck auteurs de nouvelles*, mentre il 24 aprile dello stesso anno compare nella rubrica «La Chronique littéraire de Maurice Nadeau» su «Gavroche», *L'œuvre pathétique de Miller*.

A quel punto, un altro editore, interessato all'autore inglese, interverrà nelle questioni riguardanti le opere di quest'ultimo generando uno spostamento decisivo nella ricezione di Miller: le Éditions du Chêne, guidate da Maurice Girodias, pubblicano nel 1946 *Tropique du Capricorne*.

È un passaggio decisivo perché il legame del marchio di Girodias con la produzione di carattere pornografico apre definitivamente la discussione intorno alla censura delle opere di Miller con l'accusa presentata da Daniel Parker, tramite il «Cartel d'action sociale et morale», ai libri dello scrittore statunitense «pour avoir contrevenu aux dispositions d'un décret du 30 juillet 1939, réprimant «l'attentat à la pudeur par la voie du livre»»¹⁹²⁹. Contro l'attacco moralista, Nadeau decide di fondare il «Comité de défense d'Henry Miller» allo scopo di affermare che non si può concedere «aux Ligues de moralité le pouvoir d'intervenir dans les problèmes de l'expression artistique, et que l'idée d'une censure préalable appliquée aux œuvres de l'esprit est inadmissible»¹⁹³⁰. Si tratta di uno dei primi interventi pubblici di Nadeau che avrà una grande risonanza nel mondo intellettuale. La difesa di Henry Miller consolida una precisa immagine dell'allora direttore di «Combat» nella discussione pubblica: la letteratura si libera da una morale impostata sul concetto di buon costume.

Mentre, inoltre, Maurice Girodias continua la pubblicazione delle opere dello scrittore, che diventa un pilastro portante del suo catalogo, Nadeau non mancherà di intervenire pubblicamente in tutte le occasioni in cui sembra presentarsi il rischio di una censura dei libri di Miller o di un'accusa e una condanna ai danni delle figure coinvolte nella loro pubblicazione¹⁹³¹.

L'édition à qui perd gagne, Éditions nationales, Liège, 1981; J. Jour, *Robert Denoël, un destin*, Dualpha, Paris, 2006; sur le rapport entre Denoël et Céline, P.-E. Robert (ed.), *Céline et les éditions Denoël 1932-1948*, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 1991; sur l'histoire et la mort de Robert Denoël, A. L. Staman, *Assassinat d'un éditeur à la Libération: Robert Denoël (1902-1945)*, trad. de l'américain par Jean-François Delorme, E-dite, Paris, 2005.

¹⁹²⁷ M. Nadeau, «*Pas d'enfers de confection pour les tourmentés*», in «Combat», 29 mars 1946, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome II, cit., p. 241.

¹⁹²⁸ Ibidem.

¹⁹²⁹ Id., *Le procès Miller aura-t-il lieu?*, Ivi, p. 393.

¹⁹³⁰ Ivi, p. 395.

¹⁹³¹ nel corso del 1948 sembra riaprirsi un nuovo *affaire Miller* quando «tous les exemplaires en vente de *Tropique du Cancer* et de *Tropique du Capricorne* [...] viennent d'être saisis chez quatre libraires de Nancy» e anche in questo caso, Nadeau, attraverso il comitato da lui fondato, si rivolge al mondo intellettuale chiedendo di intervenire in difesa dell'autore. Cfr. M. Nadeau, *Alors on recommence?*, «Combat», 23 juillet 1948.

Ma è a cavallo degli anni '40 e '50 che si verifica un ulteriore passaggio nel rapporto tra Nadeau e Miller che apparirà fondamentale per il suo recupero retrospettivo: nel 1952 escono per Corrêa, nella collana diretta da Nadeau "Le Chemin de la vie", *The world of sex* e *Plexus*, il secondo titolo della *Crucifixion en rose*, sottratto, dunque, alle Éditions du chène dove era uscito il primo volume. L'opera di Miller si disperde così in diversi cataloghi. La frammentazione contribuisce a una rivalutazione qualitativa in senso universale dei libri dello scrittore statunitense: l'uscita, infatti, con i marchi editoriali fondati e diretti da Girodias, allora molto presente nel mercato della stampa pornografica, appiattiva l'opera dello scrittore americano su considerazioni legate principalmente allo scandalo che i suoi racconti potevano suscitare. Nadeau cerca di uscire da questa logica eccessivamente ristretta insistendo sul valore letterario e universale dei libri di Miller.

Sarà un momento decisivo per la sovrapposizione tra l'editore e il suo autore. Dopo aver pubblicato in francese due dei libri che fanno parte della trilogia *Crucifixion en rose*, Nadeau acquisisce anche *Hamlet*, l'opera scritta da Miller con Michael Fraenkel. Il critico-editore pubblica poi nella collana "Les Lettres Nouvelles", *Moricand*, con grande soddisfazione dello stesso Miller¹⁹³², e intraprende una collaborazione intensa con quest'ultimo che contribuisce ai volumi del direttore delle "Les Lettres Nouvelles", inserendo suoi testi a prefazione di altri autori del catalogo come Lawrence Durrell e Blaise Cendrars. Miller è ormai ben lontano dalla prima immagine a cui era stato inizialmente ricondotto di autore dello scandalo e di opere di facile fruizione: è entrato, invece, in un processo di canonizzazione grazie alla sua ampia diffusione e alla capacità di suscitare l'interesse degli intellettuali contro l'intervento della censura.

Il rapporto tra Nadeau e Miller è segnato, dunque, dalle difficoltà iniziali nella diffusione dei suoi libri in Francia causate dalla censura di carattere morale dei primi anni del dopoguerra. A quel primo periodo, in cui il critico-editore assume una posizione che gli permette di rafforzare la propria considerazione da parte di altri intellettuali, segue un secondo momento in cui il legame tra i due è contraddistinto da una consolidata collaborazione professionale. Un rapporto che permette, da un lato, all'autore di trovare una sempre più ampia diffusione presso il pubblico francese e ad essere assimilato a un classico della letteratura contemporanea, dall'altro, all'editore di contare sul potere consacrante di uno scrittore legittimato in termini di qualità letteraria.

Sono questi i due aspetti su cui prende forma il ricordo di Miller da parte di Nadeau. A partire dal titolo che cita il libro di Alfred Perlès, *Mon ami, Henry Miller*, l'autore-editore si colloca tra i primi e più entusiasti lettori dello scrittore inglese e in particolare del *Tropico del cancro*. Il ricordo è subito interrotto, però, da una deviazione saggistica: è il critico-autobiografo a guidare qui il racconto, spostandosi dall'analisi delle opere, che esalta la loro capacità di evocare «milieux, personnages, pays, dans leurs rapports, certes, avec le narrateur, mais aussi dans leurs particularités, leur singularité»¹⁹³³, allo scandalo che le opere stesse suscitano «par l'audace avec laquelle Henry Miller parle du sexe»¹⁹³⁴. È proprio sulla «métaphysique du sexe» costruita in un dialogo tra il realismo più preciso e «l'envolée lyrique» che si sofferma lo sguardo retrospettivo, capace di riconoscere in questo connubio la causa più profonda del successo di *Tropique du Cancer*. Al successo, ciononostante, si accosta quasi subito il ricordo di quell'accusa per oltraggio al buon costume che aveva portato alla nascita dell'*affaire Miller*. Il ruolo di primo piano che ha Nadeau nella difesa dell'autore è restituito dalla citazione esplicita dell'articolo che lo stesso critico aveva pubblicato su «Combat» nel novembre del 1946. Si tratta di una svolta nella traiettoria del critico-editore: all'indomani della pubblicazione del suo primo saggio organico sulla storia del surrealismo e dell'inizio della collaborazione con una delle riviste culturali di maggior prestigio del dopoguerra, Nadeau si assume il rischio di esporsi pubblicamente in difesa della letteratura che gli vale il supporto di diversi intellettuali allora già riconosciuti come Georges Bataille, Max-Pol Fouchet, André Breton e Paul

¹⁹³² Cfr. Agence Littéraire Hoffman à Maurice Nadeau, 18 juillet 1956, fonds Hoffman, dossiers Henry Miller – Correspondance éditeurs, IMEC, Abbey d'Ardenne.

¹⁹³³ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 145.

¹⁹³⁴ Ivi, p. 147.

Éluard. L'azione di difesa di Henry Miller assume i tratti dell'ingresso ufficiale di Nadeau nel mondo intellettuale: se il suo primo saggio aveva suscitato la reazione dei surrealisti, se la collaborazione con «Combat» gli permetteva di iniziare a raccogliere lettori intorno ai suoi articoli, il gesto eclatante e pubblico di una presa di posizione in nome della letteratura contro un controllo morale, in un caso che già aveva suscitato uno scandalo nell'opinione pubblica, gli garantisce un definitivo e immediato riconoscimento. Quest'ultimo sarà confermato quando, all'inizio degli anni Cinquanta, le opere di Miller saranno nuovamente accusate di oltraggio al buon costume e Nadeau, ancora una volta, si appellerà agli intellettuali per portare avanti la sua azione di difesa della letteratura. L'importanza del gesto del critico-editore è confermata dalla citazione integrale della lettera indirizzata dal «Comité de defense d'Henry Miller» a «messieurs les juges du tribunal correctionnel de Nancy»¹⁹³⁵.

Si tratta di uno dei primi manifesti a cui non solo Nadeau partecipa attivamente, come accadrà anche per il *Manifeste de 121*, ma che redige in prima persona. È il manifesto con cui si presenterà alla comunità intellettuale e con cui dichiarerà la sua posizione: da un lato, l'impegno in nome della libertà di espressione e dell'universalità della letteratura, dall'altro, l'importanza dell'intellettuale chiamato a intervenire praticamente all'interno della società. L'intera prima parte del capitolo dedicata a Miller è focalizzata, dunque, sulla sua assimilazione a emblema di libertà e a figura delle rivendicazioni di Nadeau.

Sarà l'evoluzione del racconto a restituire poi il rapporto personale che si è instaurato quando l'autore statunitense ha ormai ottenuto in Francia la sua consacrazione a classico della letteratura. Anche il processo di legittimazione altro non è che la conferma dell'importanza dell'intervento del critico-editore che ha consentito, contrastando l'oppressione della censura morale, un'ampia diffusione all'opera di Miller. Il legame personale, come spesso accade nei ricordi di Nadeau, si costituisce attraverso un procedimento aneddotico, dove la citazione di lettere private viene a intercalarsi con episodi del passato, arricchiti dai dialoghi che rendono conto, in modo sotterraneo, della presenza costante e sempre in azione dell'autore-editore. Dalla visita di Miller e della moglie a casa Nadeau, fino all'ultimo incontro tra Maurice ed Henry, il racconto si frammenta alternando materiale documentario a ricordi, con dettagli tanto nitidi che tradiscono evidentemente la loro ricostruzione retrospettiva.

Il capitolo dedicato a Henry Miller, dunque, restituisce al lettore in primo luogo la base consolidata della postura intellettuale di Nadeau. Successivamente, Miller diventa l'emblema del rapporto personale tra un autore e il suo editore: è la rappresentazione di un sistema fondato sui legami interrelazionali e non sulla capacità analitica. Due aspetti su cui l'autore-editore potrà basare, come vedremo attraverso la narrazione di altre “scoperte letterarie”, la propria immagine presente di *passeur*.

5.d.2 Ricordi di letteratura concentrazionaria: David Rousset e Robert Antelme

L'inizio del ricordo di Rousset e Antelme nella memoria di Nadeau risale a poco prima del loro arresto:

David est emmené rue des Saussaies, mis au secret, envoyé à Fresnes, puis fourré dans un convoi de déportés. Après quoi, nous n'aurons plus de ses nouvelles. [...] Nous faisons la connaissance de Marguerite Duras qui confectionne, elle aussi, des colis pour son mari, Robert Antelme. Marthe aide l'une ou l'autre à se procurer des provisions. Arrestations en cascade [...] Il est temps de changer d'air.

Nous ne savons rien des camps¹⁹³⁶.

Se l'orrore dei campi è immediatamente suggerito e appartiene a un immaginario collettivo che, nel 1990 quando Nadeau scrive, si rivela consolidato in una percezione comune e condivisa, appare

¹⁹³⁵ Ivi, pp. 162-163.

¹⁹³⁶ Ivi, p. 74.

subito chiaro che la narrazione si concentrerà sulle opere di Rousset e Antelme e il loro valore estetico oltre che testimoniale, cercando di suggerire i passaggi che hanno portato alla progressiva formazione di una memoria della Shoah e dei campi di concentramento:

ils reviennent tous deux mourants, mais ils récupèrent assez de forces pour nous donner, quelques années après leur retour, deux des plus grands livres qui ont paru sur les camps d'extermination: David Rousset *Les Jours de notre mort*, Robert Antelme *L'Espèce humaine*. L'horreur décrite y est la même. Ce qui diffère c'est le souci de leurs auteurs de trouver un sens à ce qui paraît précisément dépourvu de sens¹⁹³⁷.

La costruzione narrativa è improntata qui sul confronto tra i due autori. Nel capitolo a loro dedicato la componente saggistica è preminente: il ricordo iniziale di Sue che comunica all'autore-editore che Rousset è rientrato a casa, debilitato e irriconoscibile, la ricostruzione subito dopo dell'arresto dei due intellettuali sono solo il contesto interpretativo, il motivo da cui partire per sviluppare il ricordo del ruolo di Nadeau nella diffusione dell'opera dei due scrittori:

Témoins, tous deux, et victimes, ils s'effacent en tant que tels pour rendre sensible, compréhensible, un phénomène qui excède les catégories du bien et du mal, celles d'une barbarie trop facilement opposable à ce qu'on tient généralement pour une civilisation même en temps de guerre, et qui demeure comme le stigmate de notre époque. Après Auschwitz, ce n'est pas seulement la perception que nous avons du monde qui a changé, c'est celle qu'avaient réussi à conceptualiser des siècles de croyances, de philosophies diverses et de savoir sur une espèce, la nôtre, qui apparaît désormais dans sa nudité essentielle¹⁹³⁸.

Ma la piena consapevolezza del peso che le opere letterarie e artistiche hanno avuto nella costruzione di una memoria collettiva della Shoah non è nata subito dopo la guerra. Essa è bensì il risultato di un percorso lungo e stratificato che solo decenni dopo la fine del conflitto ha trovato pieno compimento. E sono la costruzione della memoria e il rapporto tra la testimonianza e la scrittura letteraria gli aspetti al centro della riflessione di Nadeau.

In più occasioni, è stata sottolineata la diffidenza che nel dopoguerra, in quasi tutto il mondo occidentale, circonda le testimonianze autobiografiche sui campi di concentramento e di sterminio:

Il fatto è che, alla fine della guerra, lo sterminio degli ebrei appare come un evento funesto tra molti altri, non certo come il fattore strutturante del dibattito intellettuale. Di conseguenza, chi ha l'intuizione o la lucidità di cogliervi il segno di una rottura di civiltà appartiene a correnti politiche e culturali formate sulla base di altre linee di demarcazione. I reduci e gli esuli sono tutti antifascisti, anche se l'antifascismo *non vede* il genocidio degli ebrei¹⁹³⁹.

Atteggiamento certo confermato da quell'aforisma lapidario a cui è stata ricondotta la riflessione di Adorno sulla Shoah e che compare alla fine di un saggio del filosofo pubblicato nel 1949: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»¹⁹⁴⁰.

Certo è che nel quadro complessivo dell'occidente la Francia rappresenta, in parte, un'eccezione. Già nel 1946, infatti, viene pubblicato, *L'Univers concentrationnaire* di David Rousset. A darlo alle stampe è una piccola casa editrice, le Éditions du Pavois, che lo inserisce in una collana dal titolo "Le chemin de la vie", diretta proprio da Maurice Nadeau. All'*Univers concentrationnaire*, inoltre, viene

¹⁹³⁷ Ivi, p. 75.

¹⁹³⁸ Ibidem.

¹⁹³⁹ E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 13.

¹⁹⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 109. La riflessione sul significato etico, morale e politico di Auschwitz sarà poi ripresa da Giorgio Agamben. Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

riconosciuto subito un valore letterario grazie all'interessamento di due delle maggiori riviste culturali di allora: «Combat» dove esce la recensione dello stesso Nadeau, secondo una strategia di mutuo supporto tra collana e rivista, e «Les Temps modernes» di Sartre. La legittimazione del libro di Rousset è, dunque, immediata e viene istituzionalizzata dalla vittoria del Prix Renaudot. L'importanza di Rousset per Nadeau, dovuta anche al rapporto di amicizia che lega i due da prima della guerra e alla comune esperienza di militanza politica, è confermata dalla scelta di pubblicare anche i suoi due libri successivi: *Le jour de notre mort* e *Le pitre ne rit pas*. Nadeau costruisce, in altre parole, i primi passi della propria collana intorno all'autore dell'*Univers concentrationnaire*, vedendo in lui il prolifico connubio tra una tensione etica che si traduce nella partecipazione attiva alle questioni sociali e, al contempo, una qualità artistica dovuta alla sua capacità di rappresentare fedelmente la realtà che rende universale la riflessione nata dalla contingenza.

Ciononostante, se l'*Univers concentrationnaire* ottiene un immediato successo, lo stesso non può dirsi per altre opere che rientrano a pieno titolo nel filone della letteratura concentrazionaria francese come *Les Jours de notre mort*, *L'Enfer organisé* di Eugen Kogon e *L'Espèce humaine* di Robert Antelme. È lo stesso Nadeau a sottolineare nel marzo del 1948, parlando di questi tre libri, che «les récits des déportés font [...] maigre recette» e cerca di spiegare anche le motivazioni di un simile disinteresse soprattutto verso le opere che hanno, dal suo punto di vista, un grande valore letterario e universale, come i libri di Rousset e Antelme:

Dans ces [...] livres où nos descendants viendront contempler notre visage, notre époque ne veut pas se voir. De bons apôtres s'étonnent même de l'insistance de certains à remâcher l'expérience «concentrationnaire», étant entendu qu'il n'y a pas de quoi s'étonner de voir l'homme, loup pour l'homme, dévorer son semblable quand les conditions lui en sont offertes¹⁹⁴¹.

In un dopoguerra caratterizzato dall'insofferenza e dall'indifferenza verso le testimonianze nate dai campi di concentramento, però, Nadeau avverte anche l'importanza di costruire la memoria proprio a partire dal valore letterario delle opere:

Maintenant que se dissipent les auras sentimentales et les préjugés nationalistes, que nous touchent moins le spectacle de la souffrance ou le pittoresque de l'atroce, il est temps de faire de cette expérience l'objet principal de nos méditations. Une telle invitation n'excède pas les limites d'une rubrique littéraire. Si tant de gens de détournent aujourd'hui de la lecture, c'est aussi parce qu'ils vivent une réalité cent fois plus riche et plus tragique que celle qu'expriment beaucoup de romans et d'essais récents. On raconte des histoires, on se livre à des débauches d'imagination, on fait caracoler son talent dans la prose ou les vers sans s'apercevoir que nos yeux seuls sont intéressés, que notre esprit est occupé d'autre chose qu'il trouvera, à coup sûr, dans les récits des déportés¹⁹⁴².

Per la capacità di suscitare una riflessione ad un tempo attuale e universale superiore a quella dei romanzi e dei racconti, per la forza evocativa delle immagini, per la realtà ricca e tragica che restituiscono, «les récits de déportés» rappresentano per Nadeau un passaggio obbligato per la costruzione di una memoria collettiva e vanno, pertanto, valorizzati sia come testimonianza sia in termini di valore artistico. È da questa riflessione che parte il dialogo tra la memoria individuale del critico-editore e la memoria collettiva della Shoah.

Il divario tra la testimonianza dei sopravvissuti e l'atteggiamento di indifferenza «[de] notre époque» viene ulteriormente assottigliandosi in Francia all'inizio degli anni Cinquanta, quando appare concreta la possibilità di istituire a Parigi un memoriale della Shoah. La prima pietra di

¹⁹⁴¹ M. Nadeau, *La bête a-t-elle été vaincue?*, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 749.

¹⁹⁴² Ibidem.

quest'ultimo sarà posata nel 1953 mentre l'inaugurazione avverrà nel 1956¹⁹⁴³. A livello editoriale si registra una contemporanea apertura verso il filone della memorialistica concentrazionaria: il *Diario* di Anna Frank, pubblicato la prima volta in Olanda nel 1947, viene tradotto in francese nel 1950, prima dell'uscita negli Stati Uniti nel 1952 che porterà al suo definitivo successo internazionale, con la trasposizione teatrale che vincerà il premio Pulitzer per la drammaturgia nel 1956, fungendo da cassa di risonanza mondiale per l'affermazione del libro. Ma i segnali di apertura verso la letteratura concentrazionaria in Francia sembrano sempre più frequenti e si vanno progressivamente sviluppando proprio intorno all'archetipo discorsivo rappresentato dal libro di Rousset:

La riflessione in Francia è stata elaborata in modo diverso, in maniera più *letteraria* e più *politica*, all'insegna di un individualismo e di un universalismo particolari. Tale riflessione non riguardò la letteratura della Shoah, ma la "letteratura concentrazionaria", formula che si impose rapidamente dopo la pubblicazione de *L'universo concentrazionario* di Rousset (1946) come quella di "esperienza concentrazionaria", utilizzata da Jean Cayrol nel 1953 per definire il carattere solitario, instabile e non trasmissibile. La riflessione su questo tema è stata condotta all'inizio *nella* letteratura, sostituita dalla critica del tempo: Pécoc, Blanchot, Barthes¹⁹⁴⁴.

La peculiarità della Francia risiede in questa immediata marcatura letteraria attribuita alle opere che trova un rilevante sostegno nella critica del dopoguerra, caratterizzata dalla centralità di Sartre: la letteratura, nelle memorie concentrazionarie francesi, diventa criterio prevalente e imprescindibile al giudizio finale sulle testimonianze, perché la letteratura e la critica letteraria occupano nello spazio sociale e politico francese del dopoguerra un ruolo di primo piano. Non a caso, negli stessi anni in cui Adorno elabora la sua riflessione sull'incompatibilità tra la poesia e Auschwitz, in Francia compaiono con regolarità le opere di un poeta come Jean Cayrol, che pubblica tra il 1947 e il 1950 i tre volumi di *Je vivrai l'amour des autres*. Opera poetica ben accolta su «Combat» dallo stesso Nadeau che ne esalta il carattere universale scaturito dal connubio tra valore artistico e valore documentario: «il n'est que les poètes pour plonger ainsi aux profondeurs de l'être et oser étaler aux yeux, avec innocence, ce que la plupart des hommes prennent tant de peine à dissimuler»¹⁹⁴⁵. È evidente fin da subito, tuttavia, una pluralità espressiva nella letteratura concentrazionaria:

Per Rousset la letteratura aveva un ruolo decisivo, e anche gravoso: quello di *mitizzare* l'universo nazista ritualizzandone la descrizione. Ma Antelme e Cayrol, anch'essi ex deportati politici, riconducevano la letteratura a modalità messianiche, mentre la scrittura diveniva il solo luogo in cui affermare la specie umana, purché la testimonianza fosse sostituita dall'arte. Per Antelme, il racconto della deportazione doveva fare *immaginare* l'inimmaginabile in modo che venisse *pensato e umanizzato*; in Cayrol, l'esperienza del campo, percepita attraverso Kafka, veniva *celata*, spostata nella favola di un presente *opprimente*. L'uno si esprimeva tramite il racconto della testimonianza, l'altro attraverso la finzione e la poesia¹⁹⁴⁶.

Se la letteratura è il comune e necessario metro di giudizio, è altresì ineludibile la frammentazione espressiva a cui inevitabilmente va incontro l'esperienza concentrazionaria. Frammentazione che si riflette anche nel ruolo della critica: mentre Nadeau insiste nei suoi articoli sull'importanza di costruire fin da subito una memoria della Shoah, sostenuta dal suo investimento sull'opera di Rousset,

¹⁹⁴³ Cfr. A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit.

¹⁹⁴⁴ C. Coquio, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, traduzione di Paola Vitale, in Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, UTET, Torino, 2006, vol. III, *Riflessioni, luogo e politiche della memoria*, pp. 158-159.

¹⁹⁴⁵ M. Nadeau *Jean Cayrol et «L'Amour des autres»*, Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, tome I, cit., p. 672.

¹⁹⁴⁶ C. Coquio, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, cit., p. 158.

Sartre nelle sue *Réflexions sur la question juive*¹⁹⁴⁷, pur sottolineando il silenzio che si è venuto a creare intorno allo sterminio degli ebrei all'indomani della scoperta dei campi nazisti, «non pone mai il genocidio al centro della riflessione»¹⁹⁴⁸.

L'interesse per la letteratura concentrazionaria e la pluralità che la contraddistingue è confermata alla fine degli anni Cinquanta, quando, prima che Eichmann fosse catturato a Buenos Aires e che il suo processo favorisse quella necessaria svolta mediatica che porterà all'«era del testimone»¹⁹⁴⁹, viene pubblicata, per i tipi della piccola ma consacrata casa delle Éditions de Minuit, *La Nuit* di Elie Wiesel. Si tratta di un'operazione editoriale ben pianificata. Il testo era apparso, infatti, una prima volta in Argentina in lingua yiddish e nel passaggio alla seconda versione francese era stato condotto un complesso intervento stilistico minuziosamente analizzato da Naomi Seidman che osserva come la grande differenza tra le due edizioni sia «not so much length as attention to detail, an adherence to that principle of comprehensiveness so valued by the editors and reviewers of the Polish Jewry series»¹⁹⁵⁰. In altre parole, per assumere una forma più consona al pubblico francese, il testo aveva subito notevoli tagli e attente modifiche compositive. Agli adattamenti strutturali si erano affiancati gli accorgimenti editoriali utili a presentare in modo adeguato un prodotto-libro ai suoi nuovi lettori: il testo esce nel 1958 per i tipi delle Éditions de Minuit, che assicura in quel periodo, grazie alla gestione di Jérôme Lindon, un buon apparato promozionale e una certa considerazione da parte della critica. Inoltre, Lindon è un editore deciso a fare del suo catalogo «une arme politique [...] [a]ffichant la cohérence de [ses] choix, revendiquant [son] engagement»¹⁹⁵¹. A sostegno di questa strategia di *marquage* viene il contributo, in prefazione al volume, di François Mauriac, scrittore cattolico e vincitore del premio nobel per la letteratura nel 1952. Il testo di Mauriac insiste sulla perdita della fede religiosa e sull'inspiegabilità trascendentale – lo stesso Wiesel definirà Auschwitz come «un fenomeno “trascendente la storia”»¹⁹⁵² – della Shoah, verso cui cerca di applicare i propri mezzi filosofico-religiosi di comprensione della realtà. La Shoah diventa così un fenomeno universale che coinvolge l'umanità intera e non si limita al solo orizzonte di senso ebraico. L'operazione editoriale sembra andare a buon fine: nel 1960 esce la traduzione inglese, mentre l'autore continua a scrivere libri che trovano un pubblico sempre più fedele¹⁹⁵³.

Il successo della *Nuit* partecipa al movimento di progressiva apertura che la letteratura concentrazionaria conosce in area francese tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Cinquanta. Si tratta di un momento di formazione prenatale della memoria collettiva della Shoah che ha nel processo Eichmann la sua svolta storica:

Affinché il ricordo del genocidio penetri nella sfera pubblica, è necessario che cambi la configurazione politica e che soprattutto la testimonianza, uno dei vettori essenziali della memoria, assuma un senso che trascenda l'esperienza individuale, che sia sostenuto da settori

¹⁹⁴⁷ J.-P. Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Morihien, Paris, 1946.

¹⁹⁴⁸ E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*, cit., p. 203.

¹⁹⁴⁹ Cfr. A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit.

¹⁹⁵⁰ N. Seidman, *Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage*, in «Jewish Social Studies», vol 3, n. 1, Autumn 1996, p. 5.

¹⁹⁵¹ A. Simonin, *Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire*, cit., p. 123.

¹⁹⁵² E. Traverso, *Auschwitz eg li intellettuali*, cit., p. 174.

¹⁹⁵³ Per una breve panoramica sulla ricezione mondiale di Wiesel Cfr. E. S. Fine, *The Legacy of the Night. The Literary Universe of Elie Wiesel*, State University of New York Press, Albany, 1980; e il capitolo dedicato all'autore della *Notte* da Giacomo Micheli con la relativa bibliografia in G. Micheli, *Un editore per l'ebraismo italiano. Storia ed identità della Casa Editrice Giuntina*, Tesi di Laurea magistrale, Università per Stranieri di Siena, Anno Accademico 2017-2018.

della società. Ciò avviene con il processo Eichmann che segna una vera e propria svolta in Francia, Germania, Stati Uniti, e naturalmente, in Israele¹⁹⁵⁴.

È la mediatizzazione del processo Eichmann a determinare un cambio di punto di vista rispetto ai testimoni del genocidio ebraico, che ora diventano i protagonisti della ricostruzione dello sterminio:

A Gerusalemme si perseguono due obiettivi: fornire immagini alle televisioni e poter disporre della registrazione dell'intero processo. Queste registrazioni rientrano nell'ambito di ciò che Hannah Arendt aveva denunciato come "processo spettacolo". Al di là dell'ambiguità rintracciabile in questa espressione [...] la registrazione integrale del processo rientra a pieno nella logica della spettacolarizzazione. [...] La decisione di filmare il processo va anche considerata in relazione all'emergere di un nuovo mezzo di comunicazione di massa: nel 1960, infatti, le elezioni presidenziali negli Stati Uniti, che hanno visto la vittoria di Kennedy, sono state per la prima volta incentrate sulla televisione¹⁹⁵⁵.

Il contributo decisivo della televisione nella diffusione delle immagini del processo e soprattutto delle testimonianze dei sopravvissuti apre una nuova fase anche per la letteratura concentrazionaria. Un giovane Georges Perec scrive nel 1963 un saggio dedicato a Robert Antelme in cui vede realizzarsi «la vérité de la littérature»¹⁹⁵⁶ e, pochi anni dopo, inizia a sviluppare un racconto basato sul ricordo e su un percorso introspettivo che, sulla base di una sua lettera bilancio inviata proprio a Nadeau nel 1969, era nato nel 1966¹⁹⁵⁷.

Nel 1963, inoltre, nel suo *Roman français depuis la guerre*, Nadeau dedica un intero capitolo alle opere nate dell'esperienza concentrazionaria, insistendo in particolare sui testi di David Rousset, Robert Antelme e Jean Cayrol.

Alla fine del decennio Perec porta avanti il progetto nato qualche anno prima e inizia a preparare un'opera autobiografica che confluirà in parte in *W ou le souvenir d'enfance* dove l'esperienza del conflitto, dell'occupazione nazista e uno studio del sistema totalitario riaffiorano ad un tempo sotto la duplice veste del ricordo di infanzia e del romanzo¹⁹⁵⁸. L'opera comincia a uscire a puntate sulla «Quinzaine littéraire» offrendo al lettore francese una prima rappresentazione allegorica dei campi di concentramento che presto si interromperà per assumere una forma completa e definitiva in volume solo nel 1975.

Nel 1970 esce, infine, la seconda edizione del saggio di Nadeau che canonizza ormai gli scrittori della letteratura concentrazionaria, osservando come «d'abord, on ne veut pas croire ce que racontent les rescapés; on les accuse d'exagérer et de mentir. Puis il faut bien se rendre à l'évidence»¹⁹⁵⁹. Nel passaggio dal dubbio del dopoguerra a una nuova fase contraddistinta, invece, proprio dalla testimonianza, il critico parigino riesce a descrivere il mutamento della percezione rispetto all'esperienza concentrazionaria all'interno del campo letterario, non solo francese ma europeo:

Elle [l'évidence des faits] est si incroyable et porte si ouvertement le marque du mal, que bien peu d'auteurs se sentent capables d'en faire la matière d'un discours à la hauteur de ce qu'ils ont vécu. Dix ans après, quelques-uns s'y essaient encore et ne dépassent pas le

¹⁹⁵⁴ A. Wiewiorka, *L'avvento del testimone*, in in Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso (a cura di), *Storia della Shoah*, vol. III, *Riflessioni, luogo e politiche della memoria*, cit., p. 317.

¹⁹⁵⁵ Ivi, pp. 319-320.

¹⁹⁵⁶ G. Perec, *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, Id., *L.G., une aventure des années soixante*, Le Seuil, Paris, 1992.

¹⁹⁵⁷ Cfr. P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, cit.

¹⁹⁵⁸ Ibidem.

¹⁹⁵⁹ M. Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, cit., p. 37.

témoignage. Toutefois, se révèlent d'entrée de véritables écrivains dont l'œuvre s'établit de façon impressionnante et durable: David Rousset, Robert Antelme, Jean Cayrol¹⁹⁶⁰.

Mentre Anna Frank è fin da subito un punto di riferimento editoriale, nel 1970 alcuni scrittori che hanno raccontato la loro esperienza concentrazionaria rientrano a pieno titolo nelle storie della letteratura contemporanea e vengono identificati con un canone che ha proprio nei campi nazisti i suoi riferimenti essenziali.

Con la spettacolarizzazione del processo Eichmann e la sua interpretazione filosofica che si ritrova nel libro-reportage di Hannah Arendt, pubblicato in Francia nel 1966, la canonizzazione del filone concentrazionario grazie alla costruzione di uno schema di riferimenti nelle storie della letteratura contemporanea e il riscontro da parte dei lettori con la buona accoglienza a questo tipo di opere, testimoniato dal successo di un autore come Perec, non solo ci introducono nell'«era del testimone» in Francia ma ci restituiscono l'immagine ben delineata di una memoria collettiva, in cui si sviluppa la memoria individuale di Nadeau.

Quest'ultimo partecipa alle fasi iniziali di formazione dell'immaginario comune: la pubblicazione delle opere di Rousset, le recensioni e gli articoli su autori come Antelme e Cayrol, l'inserimento di tutti e tre gli scrittori in un unico filone espressivo all'interno della sua storia della letteratura contemporanea sono gli strati mnemonici a cui si affida per ricostruire la propria postura presente. Essi rappresentano quelle svolte identitarie che hanno influenzato lo sviluppo della sua traiettoria intellettuale al pari degli interventi in difesa di Miller, o della pubblicazione di autori stranieri come Beckett e Sciascia. Ricostruire il proprio ruolo nella diffusione delle opere di Rousset e Antelme corrisponde a offrire al lettore di oggi, che non può cogliere tutte le motivazioni che avevano guidato in passato le sue scelte, un contesto e, all'interno di quel contesto, delineare la sua immagine critico-editoriale.

Rousset e Antelme diventano, in primo luogo, figura della capacità di Nadeau di “scoprire” grandi autori. Al momento della scrittura, negli anni Novanta, infatti, è ormai consolidata una memoria collettiva dell'esperienza dei campi nazisti, grazie anche alla spettacolarizzazione che dopo il processo Eichmann ha trovato un ulteriore e più vasto sviluppo con il documentario *Shoah* uscito nel 1985 e con il successivo commento al film apparso in francese con il titolo emblematico *À l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann*: «la testimonianza si era trasformata in un'età. Il divieto non era scomparso; una volta passato in Francia, aveva colpito la *fiction*»¹⁹⁶¹. Circostanze ben diverse da quelle del dopoguerra quando la letteratura concentrazionaria suscitava una certa diffidenza in un pubblico desideroso di dimenticare il genocidio più che di tramandarlo alle generazioni future. Nel contrasto tra i due momenti si insinua la memoria di Nadeau: ricordare al lettore presente come sia stato proprio lui a pubblicare Rousset e a valorizzare Antelme significa rappresentare la capacità del *passer* di andare in controtendenza rispetto alle contingenze e di puntare, invece, sugli autori destinati a durare nel tempo, sul carattere universale della letteratura. Se allora sostenere i due autori poteva sembrare una strategia rischiosa, oggi quella scelta ha ottenuto la legittimazione del tempo. Nel passaggio dal rischio iniziale al riconoscimento attuale si trova l'istituzionalizzazione di un tratto caratteristico dell'editore: l'intuizione della qualità formale. E proprio su questo aspetto Nadeau costruisce la sua tensione a rivendicare un valore universale della letteratura, non appiattito sul contingente, ma capace di estendersi oltre l'epoca in cui scaturisce: l'universale è il vero metro di giudizio del critico-editore, l'elemento che davvero lo contraddistingue e quello che guida in primo luogo la sua memoria.

Dopo un primo breve confronto sull'esperienza pre-bellica dei due scrittori, infatti, Nadeau si affida a un ricordo-saggio della propria esperienza di lettura critica dell'*Univers concentrationnaire*:

Devant Rousset s'ouvre un vaste champ d'observation. Il s'applique à l'étudier, minutieusement, dans toutes ses composantes, sous tous ses aspects, fussent-ils aberrants, dans

¹⁹⁶⁰ Ibidem.

¹⁹⁶¹ C. Coquio, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, cit., p. 155.

toute sa diversité. Il veut comprendre, saisir les lois, apparentes et cachés, qui régissent le monde dans lequel il est jeté. [...] L'ouvrage stupéfie. On croit lire une délirante fiction. Viennent à l'esprit les noms de Kafka et de Jarry. Il s'agit pourtant d'une analyse objective, rationnelle, est c'est plutôt cela qui stupéfie. Voilà, nous dit-il, ce que produit l'esprit humain quand il pousse le rationnel jusqu'à excéder ses limites. Voilà ce qui nous menace dans un monde réduit à une équation pure où l'homme est égal à zéro et la technique maîtresse absolue¹⁹⁶².

Allora come oggi al centro della riflessione del critico-editore non c'è la sola esperienza individuale di Rousset ma c'è «un vaste champ d'observation» che va compreso, perché riguarda lo spirito umano nella sua interezza, il suo comportamento quando è spinto oltre i suoi limiti, e, soprattutto, un mondo intero ridotto a un calcolo in cui l'uomo sopperisce al cospetto del progresso tecnologico. L'universalità dell'opera di Rousset supera senza dubbio le considerazioni sull'orrore del genocidio che nel dopoguerra premevano per superare, lasciandoseli alle spalle il prima possibile, gli aspetti «aberrants». Il richiamo al valore universale è confermato dalla collocazione dell'opera di Rousset all'interno dello spazio letterario: il paragone con Kafka e con Jarry, evocato anche nella sua prima recensione all'opera nel 1946, il contrasto tra l'analisi oggettiva e una delirante finzione ci restituiscono la volontà del critico-editore di affidare alla letteratura la capacità di rappresentare l'universale. L'importanza dell'opera di Rousset, confermata dall'idea che a distanza di decenni è ancora letta come un classico e che *L'Univers concentrationnaire* rappresenta l'archetipo del *Lagerdiskurs* francese¹⁹⁶³, è dovuta, sembra dire Nadeau, al fatto che è prima di tutto un'opera letteraria: la sola forma espressiva capace di raggiungere l'universale.

Lo stesso procedimento che instaura il doppio binario tra individuale e collettivo, contingente e universale investe il ricordo-saggio di Robert Antelme. Se è vero che quest'ultimo «entend raconter la simple histoire d'un déporté», è altrettanto innegabile che la sua riflessione si estende ben oltre la vicenda di un singolo uomo e arriva a soffermarsi su «un scandale métaphysique» secondo cui «le S.S. nie en celui-ci comme en lui-même cette appartenance commune à l'espèce»¹⁹⁶⁴. Il valore del libro di Antelme sta nel fatto che «le camp est le lieu même où tente de s'effectuer ce double déni de l'espèce: sous ses aspects biologiques et comme produit de l'Histoire»¹⁹⁶⁵. L'umanità intera in quanto specie, la negazione ad alcune persone dell'appartenenza stessa a quella specie a un livello biologico, l'accusa al progresso storico, collaboratore involontario e non richiesto della degenerazione nazista, sono gli aspetti che permettono all'*Espèce humaine* di rivestirsi del carattere universale riscontrato in Rousset e di candidarsi a classico della letteratura concentrazionaria:

Nous sommes dans l'univers de la contestation radicale par le S.S. de ce que morales, religions, philosophies ont édifié au cours des siècles autour de la notion d'homme. [...] le S.S. se heurte à un obstacle: la revendication tacite mais inébranlable chez le déporté d'appartenir à l'espèce honnie. Antelme la vit comme une révélation. Elle n'est ni morale, ni philosophique, ni même métaphysique, elle est d'ordre biologique: en se conservant en vie, le déporté nie la tout-puissance du S.S., tant que brille à ses yeux comme un absolu la conscience d'une solidarité avec la collectivité humaine et l'Histoire¹⁹⁶⁶.

La «collectivité humaine» e il rapporto con «l'Histoire» hanno permesso all'opera di questi autori di affermarsi all'interno di una memoria comune, francese ed europea, che si è estesa ben al di là

¹⁹⁶² M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 77.

¹⁹⁶³ A. Cavaglioni, *Sopravvissuti: Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry e altri*, in M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, E. Traverso (a cura di), *Storia della Shoah*, tomo III, *Riflessioni, luogo e politiche della memoria*, cit., p. 3.

¹⁹⁶⁴ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 78.

¹⁹⁶⁵ Ibidem.

¹⁹⁶⁶ Ibidem.

delle reazioni insofferenti del dopoguerra. Grazie alla mediatizzazione e alla definitiva affermazione di una memoria della Shoah, anche i libri di Rousset e Antelme hanno trovato pieno riconoscimento, venendo individuati come pilastri di una tradizione letteraria che ha contribuito in modo decisivo a tramandare il genocidio nazista.

Il critico-editore offre al lettore, retrospettivamente, il proprio contributo:

De ce deux grands livres complémentaires et qui se rejoignent dans le même espoir, je publie le premier. Il touche immédiatement le grand public par le prix Renaudot. J'aurais voulu donner à *L'Espèce humaine* l'audience que, créant pour l'occasion «La Cité universelle» [...] les amis d'Antelme n'ont pu lui assurer. [...] Toutefois, Dionys Mascolo me donnant à lire son manuscrit: *Autour d'un effort de mémoire. Sur un lettre de Robert Antelme*, je lui demande de me le confier¹⁹⁶⁷.

È qui l'intuizione dell'universale che viene sancita dal ricordo: la capacità di estendersi oltre le circostanze contingenti che Nadeau, come altri autori-editori, rivendicano quale tratto caratterizzante la propria figura e la propria legittimità.

Ma l'intellettuale parigino, come fa con altri autori, non appiattisce mai il ricordo a un rapporto esclusivamente professionale, lo immette bensì in un orizzonte di relazioni personali: l'amicizia, sembra dire Nadeau, che lo lega a Rousset e Antelme è tanto importante quanto la qualità delle loro opere, e, al pari del valore di queste ultime, ha contribuito alla formazione della sua identità.

Se nei panni di editore e di critico Nadeau non può evitare di costruire un'immagine da mostrare al lettore, in quello che è a tutti gli effetti un catalogo storico, espressione ricostruita del proprio marchio, nei panni dell'autore non manca di ricercare un legame con una tradizione autobiografica in cui le figure incontrate rappresentano le svolte identitarie dell'individuo. È così che il critico-autore-editore, aiutato dall'evoluzione degli eventi che portano a una cristallizzazione di una memorialistica della Shoah, recuperando due dei protagonisti della letteratura concentrazionaria francese, ci fa vedere il percorso stratificato di formazione di una memoria dello sterminio degli ebrei in Francia e il percorso individuale della sua memoria all'interno di quel processo collettivo.

5.d.3 Ricordi di un'amicizia tra impegno etico e logiche editoriali: Leonardo Sciascia¹⁹⁶⁸

Il primo aprile 1966 appare sulla «Quinzaine littéraire» una recensione di Henri Hell, dal titolo *L'histoire d'une imposture*¹⁹⁶⁹, al libro *Le conseil d'Egypte* di Leonardo Sciascia¹⁹⁷⁰, pubblicato per i tipi dell'editore Denoël nella collana «Les Lettres nouvelles». Hell riconosce a Sciascia un duplice merito: in primo luogo, la capacità dell'autore di suscitare «la sympathie» e di farsi leggere «avec plaisir», tanto che il recensore dichiara il suo rammarico nel dover accedere al testo in traduzione e

¹⁹⁶⁷ Ibidem.

¹⁹⁶⁸ La parte di analisi dedicata a Sciascia è stata presentata una prima volta, modificata e con alcune aggiunte, in un articolo inserito all'interno degli atti del convegno internazionale dal titolo «Passeurs. La cultura italiana fuori d'Italia (1945-1989). Ricezione e immaginario» tenutosi dal 25 al 27 agosto 2021. Gli atti sono stati pubblicati per i tipi dell'Università di Buenos Aires. Abbiamo potuto ricostruire la sorte delle opere di Sciascia e la sua ricezione presso il pubblico transalpino con l'aiuto di materiale documentario inedito, ritrovato presso l'IMEC e presso altri fondi, che va ad arricchire due importanti studi sull'argomento: M. Fusco, *Per una storia della presenza di Sciascia in Francia*, in M. Simonetta (a cura di), *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, La Vita Felice Milano 1996; e G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau. Di amicizia, agenti letterari, e passioni mai spente*, in «Todomodò», II, Olschki, Firenze, 2012.

¹⁹⁶⁹ H. Hell, *L'histoire d'une imposture*, in «La Quinzaine littéraire», 2, 1 Avril 1966.

¹⁹⁷⁰ L. Sciascia, *Le conseil d'Egypte*, traduit de l'italien par Jacques de Pressac, Denoël, Paris 1966.

non in lingua originale – «On aimerait être italien pour apprécier exactement, à sa juste valeur, l’accent, le ton nouveau que Leonardo Sciascia introduit dans la littérature italienne d’aujourd’hui»; in un secondo momento, l’articolo sottolinea l’abilità dello scrittore siciliano di trattare, sotto quest’apparente disinvoltura, «de sujets graves» che, per quanto ambientati nel diciottesimo secolo, riguardano in realtà «tous les temps».

Dalla pubblicazione di quel primo titolo nella collezione curata da Nadeau e dall’uscita della recensione sulla sua rivista prenderà avvio tra l’autore italiano e l’editore francese un intenso rapporto non solo editoriale ma anche di amicizia che scaverà un solco nella memoria dell’intellettuale parigino, al punto da indurlo ad attribuire allo scrittore siciliano un posto di primo piano tra i volti delle sue «mémoires littéraires»¹⁹⁷¹.

Il critico mostra fin da subito un vasto interesse per la letteratura italiana, che troverà ampio spazio soprattutto nella «Quinzaine littéraire», con recensioni che vanno dai libri di Barzini agli studi di de Martino, da Moravia a Calvino e Pratolini, fino a Praz, Silone, Soldati e Vittorini. Alla posizione di Nadeau corrisponde una specifica condizione strutturale degli autori della penisola nel campo editoriale francese nei primi due decenni del dopoguerra. Tra il 1947 e il 1964 si registra, infatti, un incremento dei titoli italiani tradotti da diciassette a trentanove¹⁹⁷². Ma si nota anche una progressiva concentrazione su specifici autori da parte degli editori. Emblematiche in questo senso le statistiche di Gallimard e Le Seuil, case editrici dominanti nella proposta in Francia di autori italiani, con rispettivamente 126 e 71 titoli dal 1900 al 1982. Come abbiamo detto, Gallimard fa affidamento, nei primi decenni del dopoguerra, sulla mediazione di Mascolo. L’amicizia di quest’ultimo con Vittorini e una certa corrispondenza di posizioni nei rispettivi campi nazionali lo inducono a puntare proprio sullo scrittore siciliano. Le Seuil, invece, si affida alla consulenza del filosofo strutturalista François Wahl che intrattiene rapporti con Umberto Eco e Italo Calvino, entrambi impegnati in una rivisitazione della critica in senso semiologico e strutturalista e a cui lo stesso Wahl dà suggerimenti in merito alle traduzioni e all’impostazione delle opere.

È soprattutto con loro che Nadeau si confronterà al momento di pubblicare Sciascia. L’editore legge prima di tutto *Le Jour de la chouette* pubblicato nel 1962 da Flammarion e da lì dà avvio ai contatti con lo scrittore siciliano¹⁹⁷³. Il primo libro ad uscire, come abbiamo visto, per Denoël è *Le conseil d’Egypte* con una tiratura di circa 3300 copie come tutti i titoli della collana. Ma ciò che subito colpisce è l’investimento di Nadeau sull’opera di Sciascia. Solo un anno dopo quel primo titolo escono altri due libri: *A chacun son dû*¹⁹⁷⁴ e *Les Oncles de Sicile*¹⁹⁷⁵. L’editore mostra così il proprio interesse a fare di Sciascia il rappresentante della sua visione della letteratura italiana. Una strategia che ben si esplicita soprattutto in merito al secondo volume. Tradotto da Mario Fusco, importante italianista e amico di Sciascia e presentato sulla «Quinzaine» da Dominique Fernandez, altro influente agente nel campo editoriale francese per quanto riguarda la letteratura italiana di quegli anni¹⁹⁷⁶, *A chacun son dû* diventa nucleo portante della strategia di Nadeau ed emblema dell’immagine di Sciascia che l’editore vuole trasmettere al suo pubblico. A dispetto della visione critica che offrirà nel 1971, infatti, Fernandez fa dell’opera dello scrittore siciliano un’entusiastica recensione, collocando l’autore in un’illustre linea genealogica che parte da Verga e arriva fino a Vittorini,

¹⁹⁷¹ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, Paris 1990.

¹⁹⁷² A. Bokobza, *Translating literature. From romanticized representations to the dominance of a commercial logic: the publication of Italian novels in France (1982-2001)*, Ph.D. thesis, European University Institute, Florence, 2004.

¹⁹⁷³ Per una panoramica sulle traduzioni di Sciascia in Francia si veda M. Fusco, *Per una storia della presenza di Sciascia in Francia*, cit.

¹⁹⁷⁴ L. Sciascia, *A chacun son dû*, traduit de l’italien par Jacques de Pressac, Denoël, Paris 1967.

¹⁹⁷⁵ Id., *Les Oncles de Sicile*, traduit de l’italien par Mario Fusco, Denoël, Paris, 1967.

¹⁹⁷⁶ Sarà l’autore dell’articolo dedicato alla produzione letteraria della penisola uscito sull’«Encyclopædia Universalis», Cfr. D. Fernandez, *Introduction à la littérature italienne*, in «Encyclopædia Universalis», Paris, vol. 9, pp. 268-275, 1971.

passando per Pirandello, Tomasi di Lampedusa e Brancati. Ma rispetto a quella tradizione Sciascia opera, secondo il critico francese, uno scarto progressivo. Fernandez sottolinea la morale dello scrittore, che, per quanto semplice e fondata su una gerarchia di valori, non si lascia «réduire à une doctrine, au programme d'un parti»¹⁹⁷⁷. L'unicità di Sciascia risiede proprio nella sua capacità di uscire dal solco tracciato dal «masochisme sicilien», utilizzando «ses dons, non point dans l'auto-dérision, l'élégie funèbre ou la volupté d'anéantissement, mais au service de causes qui rétablissent l'homme dans l'estime de lui-même»¹⁹⁷⁸. Rispetto, dunque, all'approccio dei suoi illustri predecessori radicati «sur le mythe de l'enfance», l'autore degli *Zii di Sicilia* fonda un nuovo “mito”, «un mythe de la maturité: l'énergie au service de la raison»¹⁹⁷⁹. Rottura con la tradizione, impegno civico indipendente da ogni aderenza a un partito politico o a una fede religiosa, fiducia nella ragione in aiuto alla dignità umana e una scrittura caratterizzata da una grande leggibilità anche per un pubblico francese sono i cardini di un progetto che si concilia perfettamente con quello di Nadeau. Nel momento di cambiamento del campo editoriale Sciascia sostiene bene, dunque, la causa dell'editore parigino nella sua ricerca di riconoscibilità e nella costruzione di una strategia critico-editoriale.

Nonostante le basse tirature dei primi titoli, sempre intorno alle 3300 copie e le vendite positive ma non certo esaltanti, l'opera dello scrittore siciliano suscita un certo interesse, testimoniato già nel 1970 da una richiesta di opzione di Gallimard su *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A. D.* uscito in Italia nel 1969. In questa occasione Nadeau rivendica un proprio diritto di precedenza, facendo osservare a Florence Delage, rappresentante dell'agenzia letteraria Hoffman che gestiva i diritti dell'autore italiano, come la sua casa editrice abbia pubblicato una grande parte dell'opera di Sciascia e si appresti in quello stesso anno a far uscire *Les paroisses de Regalpetra* già in corso di traduzione¹⁹⁸⁰. Ma ancor più rilevante nella lettera indirizzata da Nadeau a Delage è il richiamo a un'esplicita dichiarazione di fedeltà di Sciascia al direttore della collana di Denoël: «Nous avons appris par une lettre de Leonardo Sciascia qu'il souhaite explicitement rester dans la Collection Lettres Nouvelles aux Éditions Denoël»¹⁹⁸¹. In effetti lo scrittore siciliano ha espresso la sua volontà di rimanere nella sua attuale collocazione editoriale a Mario Fusco, a testimonianza non solo della fiducia nel suo editore, ma anche dell'importanza dei legami personali:

non mi è mai passato per la testa di cambiare in Francia editore: e non solo perché mi piace il tipo di edizione che fa Denoël dei miei libri, la scelta dei traduttori, ecc.; ma anche perché sono sensibile ai contatti personali, e l'aver conosciuto Maurice Nadeau, Piroué, la signora che si occupa dell'ufficio stampa, è per me un fatto decisivo¹⁹⁸².

Una presa di posizione che non deve aver scoraggiato però Gallimard, e soprattutto il suo esperto di letteratura italiana, Dionys Mascolo, dal momento che, in una lettera successiva dell'agenzia Hoffman, Florence Delage scrive che dall'Italia tornano a esprimere il loro desiderio di pubblicare Sciascia con la casa editrice di rue Sebastien-Bottin. I primi di marzo, però, lo scrittore è a Parigi dove risolve molto probabilmente la questione dei suoi diritti in favore di Nadeau dato che i tre libri successivi tradotti in Francia escono nel catalogo delle “Lettres nouvelles”. Il sodalizio tra l'editore e il suo autore nei primi anni '70 non solo viene confermato ma ne esce anche consolidato. Nadeau

¹⁹⁷⁷ Id., *Sciascia et la Sicile*, in «Les Lettres nouvelles», n. 28, 15 mai 1967.

¹⁹⁷⁸ Ibidem.

¹⁹⁷⁹ Ibidem.

¹⁹⁸⁰ La ricostruzione dello stato dei diritti sull'opera di Sciascia, sulla richiesta di Gallimard e sulle rivendicazioni di Nadeau è effettuata da quest'ultimo in una lettera del 19 febbraio 1970 a Florence Delage dell'agenzia letteraria Hoffman. Cfr. Maurice Nadeau à Florence Delage, 19 février 1970, Fonds Agence Hofmann, dossier Éditions Denoël, IMEC, Abbey d'Ardenne.

¹⁹⁸¹ Ibidem.

¹⁹⁸² Leonardo Sciascia a Mario Fusco, 15 febbraio 1970, Fonds Agence Hofmann, dossier Éditions Denoël, IMEC, Abbey d'Ardenne.

pensa sempre di più a rendere Sciascia il rappresentante principale della letteratura italiana contemporanea nel suo catalogo: non solo continua la pubblicazione delle sue opere, affiancate sempre da entusiastiche recensioni sulla «Quinzaine», ma l'editore si propone anche di acquisire titoli già pubblicati presso altre case editrici come *Il giorno della civetta*. L'intellettuale parigino pensa di sottrarre il titolo a Flammarion e incontra in questa operazione il favore dello scrittore siciliano poco soddisfatto della scarsa circolazione del volume presso il pubblico francese

la sua idea di prendere *Il giorno della civetta* da Flammarion, dove giace, e rimetterlo in circolazione, insieme agli altri miei libri, nella collezione da lei diretta, mi pare buonissima, e gliene sono grato. Molto probabilmente, anche per ragioni che prescindono dalla qualità del racconto, il libro troverebbe tanti più lettori di quanti ne ha avuti da Flammarion: se non ricordo male, non si sono vendute più di 500 copie¹⁹⁸³.

Il progetto per ora non va in porto, ma sottolinea l'interesse di Sciascia per una buona diffusione in Francia dei suoi volumi e la convinzione di dover ricorrere a una buona promozione, raggiungibile, secondo lo scrittore, soltanto attraverso la cura di un direttore editoriale incaricato di seguire una collana di piccole dimensioni, ma con un gruppo di fedeli lettori.

Tuttavia, quando un altro editore tenterà di acquisire le opere dello scrittore siciliano le condizioni strutturali del mercato francese, come abbiamo visto, appariranno profondamente mutate. A fare concorrenza a Nadeau ritroviamo una nuova casa editrice dalla lunga tradizione e in possesso di grandi mezzi finanziari: la Grasset et Fasquelle, che si affida dal 1978 a Claude Durand in qualità di direttore editoriale. È proprio quest'ultimo, che ha iniziato la sua carriera in editoria come lettore presso Le Seuil, a interessarsi a Sciascia. Nella contesa tra gli editori, lo scrittore siciliano vede la sua opera suddividersi in due cataloghi: per Grasset esce *l'Affaire Moro*, mentre a Nadeau l'autore promette il *Candido* che sarà pubblicato in coedizione con Laffont.

Sciascia manifesta con forza a Erich Linder la sua volontà di affidare alle Lettres Nouvelles il libro di ascendenza volteriana intorno al quale vorrebbe costruire, su suggerimento dell'editore, un vero e proprio caso editoriale di portata franco-italiana:

Sto scrivendo un lungo racconto, che mi diverte abbastanza: un *Candide* di oggi. Vorrei, questo racconto (ma forse lei mi disapproverà), pubblicarlo prima in Francia, nelle edizioni di Maurice Nadeau; e in Italia dopo un paio di mesi. Ci tengo molto ad aiutare Nadeau in quest'impresa di reggere «Les Lettres Nouvelles» da solo. Crede che Einaudi se l'avrebbe a male?¹⁹⁸⁴

I dubbi dello scrittore siciliano sull'operazione sembrano dipanarsi alla fine dell'estate del 1977 quando sta programmando un nuovo viaggio a Parigi con l'intenzione di portare il manoscritto direttamente a Maurice Nadeau, lasciando che sia quest'ultimo a giudicare se sia effettivamente pubblicabile e, nel caso, a pianificare un'uscita contemporanea in Francia e in Italia, come l'editore aveva inizialmente suggerito:

sono quasi alla fine del mio "divertimento" non so fino a che punto volteriano. Le porterò il manoscritto quando verrò a Parigi, verso il 20 ottobre. Se le sembrerà pubblicabile, faremo in modo di farlo uscire – come lei propone – in Francia e in Italia contemporaneamente¹⁹⁸⁵.

¹⁹⁸³ Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 21 gennaio 1973 riportata in G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau. Di amicizia, agenti letterari, e passioni mai spente*, in «Todomodo», II, Olschki, Firenze, 2012, pp. 267-276.

¹⁹⁸⁴ Leonardo Sciascia a Erich Linder, 12 agosto 1977, citato da G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau*, cit., p. 271.

¹⁹⁸⁵ Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 18 settembre 1977, Librairie Faustroll, 22, rue du Delta, Paris.

In quello stesso anno, dunque, il rapporto tra Sciascia e Nadeau si consolida come conferma la nuova proposta, che riprende il primo tentativo del 1973, di acquisire *Il giorno della civetta* da Flammarion. È l'autore a dichiararsi ancora favorevole, concedendo il suo pieno assenso all'editore: «Per Flammarion, provvederà l'Agenzia Letteraria Internazionale a chiedergli che *Il giorno della civetta* passi a Lettres Nouvelles. Sono d'accordo per la pubblicazione in unico volume di *Majorana* e dei *Pugnalatori*»¹⁹⁸⁶. Ma l'idea sembra nuovamente arenarsi, dal momento che il titolo viene ristampato in quello stesso 1977 proprio da Flammarion.

Ciononostante sono anni cruciali sia per il progetto complessivo di Nadeau sia per la diffusione delle opere di Sciascia in Francia. Nel 1978, infatti, escono contemporaneamente il *Candide*, in coedizione Laffont-Les Lettres Nouvelles, e *L'Affaire Moro*, presso Grasset. È nel corso delle trattative per quest'ultimo che si verifica un vero e proprio punto di svolta. Claude Durand, responsabile dell'operazione presso Grasset, infatti, già in una lettera del 7 agosto dello stesso anno manifesta a Sciascia la sua intenzione di non volersi limitare all'*Affaire Moro* ma di voler raccogliere

dans une série de volumes, à la manière d'Œuvres Complètes, certains textes de vous [de Sciascia] inédits en France et toutes vos œuvres déjà publiées dans notre langue, afin de donner à ces dernières les chances d'une seconde carrière et d'une diffusion plus ample que celle qu'elles ont connues¹⁹⁸⁷.

A tal fine, il direttore editoriale di Grasset si informa anche su quale sia la situazione dei diritti di Sciascia e formula con l'aiuto di Jean-Noël Schifano, importante italianista e amico dell'autore siciliano, un progetto di pubblicazione dell'opera completa in sei volumi, già ben delineato il 3 novembre 1978 e che ottiene l'apprezzamento dello scrittore:

tome 1: *La corde folle* (en partie inédit), *Pirandello et la Sicile* (idem), études et articles divers.

tome 2: *Mort de l'Inquisiteur* (Lettres nouvelles), *Les Poignardeurs* (?), *Actes sur la mort de Raymond Roussel* (L'Herne), *La scomparsa di Majorana* (?), *L'affaire Moro* (Grasset);

tome 3: *Les Oncles de Sicile* (Lettres nouvelles), *La mer couleur de vin et autres nouvelles*.

tome 4: *Les paroisses de Regalpetra* (Lettres nouvelles), *Le jour de la chouette* (Flammarion), *A chacun son dû* (Lettres nouvelles), *I mafiosi* (?), *L'Onorevole* (?).

tome 5: *L'évêque, le vice-roi et les pois chiches* (Lettres nouvelles) *Le Conseil d'Égypte* (Lettres nouvelles), *Le Contexte* (Lettres nouvelles), *Todo Modo* (Lettres nouvelles), *Candido* (Lettres Nouvelles).

tome 6: *Incidenze e coincidenze* (journal semble-t-il inédit)¹⁹⁸⁸.

Ma quel piano incontra subito delle difficoltà, legate in particolar modo all'opposizione di Denoël che, non volendo rinunciare ai suoi diritti sugli scritti di Sciascia, sostiene che solo l'editore che ha già pubblicato in Francia il maggior numero di titoli dell'autore siciliano può realizzare una raccolta delle sue opere complete. Per far fronte all'ostacolo, Durand propone allo scrittore di pubblicare subito tutte le sue opere inedite e i titoli le cui copie sono terminate. La strategia dovrebbe permettergli di diventare l'editore con il maggior numero di volumi dello scrittore in catalogo. Un piano che, tuttavia, non va a buon fine e un primo volume di una collezione che raccolga le opere complete di Sciascia uscirà proprio per Denoël nel 1979. Certo è che per Nadeau appare sempre più difficile trattare un autore che ormai suscita l'interesse di diversi editori in possesso di risorse ben più cospicue

¹⁹⁸⁶ Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 25 febbraio 1977, Librairie Faustroll, 22, rue du Delta, Paris.

¹⁹⁸⁷ Claude Durand à Leonardo Sciascia, 7 août 1978, Fonds Grasset, dossier Leonardo Sciascia, IMEC, Abbey d'Ardenne.

¹⁹⁸⁸ Projet illustré par Claude Durand à Mary Kling, Nouvelle Agence Littéraire, 3 novembre 1978, Fonds Grasset, dossier Leonardo Sciascia, IMEC, Abbey d'Ardenne.

della sua casa editrice che dal 1979 è ormai indipendente¹⁹⁸⁹. Si tratta, infatti, di uno scrittore che attrae un pubblico sempre più vasto come testimoniano le prime edizioni tascabili del *Jour de la chouette* uscito nel 1978 per il “Livre de poche Hachette” e di *Candide* uscito per Le Seuil nel 1981 con una tiratura di 20.000 copie. Mentre gli anni Ottanta si caratterizzano per una dispersione delle opere di Sciascia in diversi cataloghi, ci sono ancora alcuni momenti in cui il sodalizio tra l’autore e Nadeau sembra possa ristabilirsi. In particolare una nuova collaborazione nasce quando lo scrittore siciliano chiede espressamente a Durand di pubblicare, in coedizione con l’editore francese del *Conseil d’Egypte, Noir sur noir. Journal de dix années*. L’opera uscirà nel catalogo di Nadeau dove sarà seguita da *Le théâtre de la mémoire* e *Stendhal et la Sicile*.

Ma rispetto a questi casi isolati aumentano le cessioni del piccolo editore parigino a ben più imponenti case editrici che vedono anche aumentare il volume delle vendite, come per l’edizione tascabile del *Candide* presso Le Seuil che tra il 1982 e il 1983 riesce quasi ad esaurire l’intera prima tiratura di 20.000 copie. In questo quadro la posizione di Nadeau appare marginale, frutto della nuova composizione del mercato, ma suscita ancora la vicinanza di Sciascia che si dichiara dispiaciuto quando Mary Kling, ormai sua referente presso la Nouvelle Agence Littéraire, non si rivolge al piccolo editore per le trattative intorno a *Cruciverba*, poi uscito per Fayard. Lo scrittore siciliano, però, lascia trasparire ormai una certa rassegnazione per la sorte delle sue opere. Sciascia dichiara la sua resa alle nuove logiche del mercato dove sono gli agenti letterari ad avere un ruolo egemone nel gioco di forze: «non so più nulla della sorte dei miei libri fuori d’Italia; gli agenti letterari finiscono col fare quello che credono, e dunque tanto vale non stargli dietro»¹⁹⁹⁰. Mentre negli anni Ottanta la Francia conosce una vera e propria «vogue de la littérature italienne»¹⁹⁹¹, grazie all’effetto Eco, lo scrittore siciliano ottiene il riconoscimento di vero e proprio classico della letteratura italiana, in quanto uno degli autori con più titoli pubblicati in Francia tra il 1980 e il 2000¹⁹⁹². Si attribuisce a Sciascia, inoltre, una grande forza legittimante, come dimostrano le sue prefazioni e il contributo alla promozione delle opere di Savinio e Consolo.

Quando scriverà i suoi ricordi, Nadeau guarderà alla traiettoria di un autore che è stato lui stesso a introdurre nel campo letterario francese, garantendogli una buona diffusione, la circolazione negli ambienti intellettuali e successivamente la ricezione da parte di case editrici importanti da un punto di vista sia culturale che economico. Si tratta, inoltre, di un autore che in più di un’occasione al cospetto del cambiamento del mercato ha manifestato la propria volontà di rimanere fedele al *porteur* che gli ha fatto muovere i suoi primi passi in Francia, pur non riuscendo, in virtù dei cambiamenti strutturali del mercato, a garantirgli l’esclusività che aveva inizialmente. Infine, è una traiettoria che dimostra nel dettaglio il mutare dell’editoria francese, permettendo di ricostruire il passaggio a una nuova fase in cui convivono micro case editrici fondate sulla specializzazione e i rapporti personali, e grandi gruppi editoriali, egemoni in virtù delle loro risorse economico-finanziarie in un sistema ormai mondializzato.

L’insieme complessivo delle scelte formali di Nadeau si ritrova nella “scena” narrativa dedicata al ricordo delle vicende editoriali di Leonardo Sciascia che ci trasporta, ad un tempo, nell’evoluzione dei rapporti tra i due, nello sviluppo del campo editoriale e attraverso un momento di passaggio decisivo del mercato francese.

¹⁹⁸⁹ Sempre nel 1979 sarà pubblicato infatti anche il libro intervista di Marcelle Padovani a Leonardo Sciascia che sancisce la definitiva affermazione franco-italiana dell’autore: Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano, 1979.

¹⁹⁹⁰ Leonardo Sciascia a Maurice Nadeau, 21 novembre 1987, in G. Lombardo, *Sciascia e Nadeau*, cit., p. 273.

¹⁹⁹¹ A. Bokobza, *La vogue de la littérature italienne*, in G. Sapiro (ed.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*, Nouvelle édition [en ligne], CNRS éditions, Paris, 2016, p. 218.

¹⁹⁹² Cfr. A. Bokobza, *Translating literature*, cit., p. 131.

Il ricordo si costruisce sulla garanzia di veridicità offerta da una lettera in cui Nadeau, venuto a sapere dell'uscita di un nuovo romanzo dell'autore siciliano, si dichiara pronto a pubblicarlo. All'editore sembra un passaggio quasi naturale dal momento che ha pubblicato già «une douzaine d'ouvrages» di Sciascia, ma confessa anche che quest'ultimo gli ha fatto «des infidélités»¹⁹⁹³. Se i primi passaggi sembrano costruire un quadro di oggettività, i giudizi successivi mostrano lo sguardo di Nadeau sull'editoria contemporanea: Sciascia, ai suoi occhi, «semble [...] s'être laissé entraîner par un industriel jeune homme vers un éditeur aux assises moins mouvantes»¹⁹⁹⁴. L'instabilità della sua piccola impresa, priva di solide basi economiche, si scontra con la logica industriale di un nuovo entrante che ha ben altri mezzi per attrarre un autore, come lo scrittore siciliano, in quegli anni in via di canonizzazione in Francia. Il “giovane industriale” è probabilmente quel Claude Durand che, non appena si era presentata l'occasione, aveva proposto una collana di opere complete, grazie ai più consistenti mezzi della propria casa, Grasset. Ed è l'acquisizione da parte di quest'ultima dei diritti dell'autore siciliano a focalizzare l'attenzione di Nadeau che concentra nei suoi ricordi un'analisi del nuovo *status* dell'editoria, recuperando un'idea racchiusa in una lettera inviatagli da Sciascia stesso:

Sciascia répond à ma lettre. De façon laconique, comme d'ordinaire, mais cette fois sans chaleur. Je relis plusieurs fois une phrase que je crains de mal comprendre et que, par précaution, je me fais traduire. Pas de doute, j'avais bien lu: “Mon travail, c'est d'écrire des livres. Le reste est l'affaire des agents littéraires”. Clair et net, un couperet. Je n'en reviens pas¹⁹⁹⁵.

Il ruolo egemone degli agenti letterari nelle trattative si impone anche sui rapporti personali, andando a limitare le scelte operative di autori ed editori. È il cambiamento sostanziale dell'editoria degli anni Ottanta, trainata prevalentemente dai meccanismi della «promotion du livre»¹⁹⁹⁶ e dell'«hyperconcentration»¹⁹⁹⁷, che relegano la lettura a uno spazio marginale del più vasto sistema dell'intrattenimento culturale. Nadeau ricostruisce così la struttura e la polarizzazione del campo editoriale francese: il proliferare di piccole case editrici tra il 1974 e il 1988 e l'aumento di interesse per la letteratura italiana tra il 1980 e il 2000 generano la suddivisione in due poli anche nello sguardo retrospettivo dell'editore parigino, dove la sua posizione è incarnata dalla ricerca dei rapporti personali, mentre la grande distribuzione si ritrova nell'anonimia egemone degli agenti letterari.

Nel caso del piccolo editore sono i primi momenti dell'ingresso di Sciascia sul mercato francese il vero punto di riferimento:

C'est toutefois par un ouvrage plus littéraire, un récit historique, plus susceptible de parler aux Français, *Le Conseil d'Égypte*, que j'inaugure la longue suite des œuvres de Sciascia. Une quinzaine: recueils de nouvelles comme *Les Oncles de Sicile*, récits historiques (*Les Poignardeurs*), romans (*Todo modo*, *A chacun son dû*), récits philosophiques (*Candido*). Année après année, pendant plus de vingt ans, chez Denoël, puis en coédition avec Laffont, puis seul, je publie la plus grande partie de son œuvre¹⁹⁹⁸.

L'investimento dell'editore sull'autore siciliano è qui restituito come una rivendicazione di un modo di fare editoria, fondato sulla fiducia nell'opera e nel pensiero di uno scrittore e non sul sistema del libro-evento. Un'ulteriore conferma dell'atteggiamento di Nadeau arriva dall'analisi retrospettiva

¹⁹⁹³ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 452.

¹⁹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁹⁵ Ivi, p. 453.

¹⁹⁹⁶ P. Lane, *La promotion du livre*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit.

¹⁹⁹⁷ F. Piault, *De la «Rationalisation» à «l'hyperconcentration»*, in P. Fouché (ed.), *L'édition française depuis 1945*, cit.

¹⁹⁹⁸ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 453.

del successo di Sciascia, certo non esaltante, agli occhi dell'editore, ma apprezzabile per la collocazione culturale che gli è riservata in Francia:

Assurément, Sciascia ne rencontre pas chez nous le même succès que dans son pays où ses ouvrages tirent à des centaines de milliers d'exemplaires, hors de toute concession au public, à l'opposé même des recettes qui font le best-seller. La critique parisienne a tôt fait de le classer parmi les écrivains régionalistes: pensez! un Sicilien, et qui ne sait à peu près parler que de son pays! N'importe, Sciascia est satisfait de la place que je lui ai ménagée en France, il est heureux de voir que ses ouvrages sont immédiatement traduits. Grâce aux «Lettres nouvelles», grâce à «La Quinzaine littéraire», je jouis auprès de lui d'une certaine considération¹⁹⁹⁹.

Uno sguardo disinteressato verso il successo di vendite, l'indifferenza verso la critica parigina che relega Sciascia tra gli scrittori regionali, lo spazio sulle riviste culturali che permette a Nadeau di avere una certa considerazione presso l'autore sono i tratti della piccola editoria che fa fronte alle scarse risorse attraverso i mezzi consacranti del polo della produzione ristretta e dei legittimanti circuiti intellettuali²⁰⁰⁰.

Ma c'è un ulteriore aspetto che caratterizza la memoria dell'editore-autore: la corrispondenza di posizioni con lo scrittore siciliano che «incarne une conception de la vie politique, une morale sociale, sans parler d'une morale individuelle qui font de lui, outre le grand écrivain qu'il est, la conscience vivante d'un pays»²⁰⁰¹.

Per l'editore francese, in passato *instituteur*, militante politico dell'«opposition de gauche au Parti communiste»²⁰⁰², organizzatore di una difesa contro la censura dell'opera di Henry Miller, firmatario del *Manifeste de 121*, impegnato a trasmettere una propria visione sull'attualità attraverso le riviste culturali oltre i confini delle classificazioni partitiche, la vita politica e la morale di Sciascia sono uno strumento di riconoscimento, una presa di posizione nel campo editoriale e critico.

È proprio in virtù dello sviluppo della vicenda che abbiamo visto, infatti, che Nadeau potrà sostenere tre aspetti fondamentali nella costruzione della sua immagine e della sua postura: il primo è l'importanza del contatto personale con Sciascia al cospetto di un mercato in espansione; il secondo è la critica agli editori *mieux armés* e agli agenti letterari che sognano migliori rendimenti per i propri autori; l'ultimo è la rivendicazione di una morale sociale che si concili con la grandezza della scrittura. Si rivela così l'attuale, nel senso di coeva rispetto alla scrittura, presa di posizione dell'autore-editore e si mostra, infine, la memoria demiurgica del *passeur*.

5.e. Ricordi delle origini e oblio del presente: cosa recupera la memoria di un critico-autore-editore

Nel 2005 Gilles Nadeau, regista cinematografico, realizza un film documentario sul padre Maurice²⁰⁰³. Un anno dopo, lo stesso Maurice Nadeau pubblica, citando esplicitamente Elio Vittorini, *Journal en public*, una raccolta dei suoi articoli apparsi sulla «Quinzaine littéraire». A partire dal 2018, infine, la casa editrice Maurice Nadeau-Lettres Nouvelles inizia a pubblicare gli articoli che il critico-editore ha scritto nel corso della sua lunga carriera, prima per «Combat», poi per «Les Lettres

¹⁹⁹⁹ Ivi, p. 453.

²⁰⁰⁰ Cfr. P. Bourdieu, *Le règles de l'art*, cit.

²⁰⁰¹ M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., pp. 455-456.

²⁰⁰² Id., *Le chemin de la vie*, cit., p. 17.

²⁰⁰³ G. Nadeau, *Maurice Nadeau. Révolution et littérature*, 2005.

Nouvelles» e per «La Quinzaine littéraire». Il risultato di una simile operazione saranno tre volumi di circa 1500 pagine l'uno²⁰⁰⁴.

In prefazione al primo volume, Tiphaine Samoyault cerca di tracciare non solo il percorso intellettuale di Nadeau, ma anche e soprattutto le motivazioni che hanno portato a racchiudere, in un'opera tanto vasta, tutti i suoi interventi. Secondo Samoyault, una simile pubblicazione si rende necessaria per comprendere soprattutto la capacità del critico-editore parigino di muoversi all'interno della cultura francese ed europea del secondo Novecento abbracciandola nella sua interezza.

Le tre imprese rendono conto dell'investimento sulla memoria che le case editrici, in quanto istituzioni culturali, e gli editori, in quanto persone, compiono non solo per rinnovare costantemente la propria legittimità – all'interno di un rituale ricorrente che contribuisce ad alimentare il legame con una comunità di “credenti”, ovvero con i lettori di quella casa editrice – ma anche per superare e affrontare le spaccature critiche che, in determinati periodi storici, mettono in dubbio la *doxa* del campo editoriale.

Un'impostazione che lo stesso Maurice Nadeau aveva adottato nel corso della propria esperienza di critico. Come accaduto nel 1952, con la pubblicazione di *Littérature présente*, e successivamente nel 1963 e nel 1970 con le due edizioni del *Roman français depuis la guerre*, e infine con il numero speciale del 31 agosto 1996 dedicato al futuro del libro²⁰⁰⁵, Nadeau interviene a ripercorrere lo stato della critica e dell'editoria, insistendo però nel rimarcare anche la sua posizione personale all'interno di quello spazio: nel 1952 ricorda il passaggio dalla carriera didattica all'impegno in ambito politico e culturale; nel '70 canonizza alcuni percorsi letterari e riflette sulla condizione della critica dopo la spaccatura della Seconda guerra mondiale e l'evoluzione di alcuni fenomeni culturali, come l'affermazione nel mondo letterario, a livello mondiale, degli Stati Uniti, che succedono progressivamente proprio alla Francia al centro della *Republique mondiale des lettres*²⁰⁰⁶; infine, nel 1996 riflette, con i contributi dei maggiori intellettuali francesi del periodo, sul ruolo del libro all'interno dell'ormai mutato panorama dell'intrattenimento culturale, e, così facendo, si interroga sull'editoria e sulla lettura in uno spazio sociale che li vede sempre più marginalizzati.

Come era accaduto per Calasso, dunque, anche in Nadeau l'intervento attivo nel dibattito pubblico mira a valorizzare la soggettività e a investire di una maggiore affidabilità analitica lo sguardo interno del critico-editore che si confronta con una realtà costantemente ridefinita nei suoi rapporti di forza. Tuttavia, prima di procedere a un percorso comparatistico che risulterebbe senz'altro forzato, occorre soffermarsi sulle differenze tra i due autori-editori che ne hanno giustificato la scelta e che, solo in un secondo momento, hanno permesso di individuare fondamentali aspetti comuni.

In primo luogo, bisogna osservare che, quando si tratta di storia culturale – ambito di studi a cui la storia dell'editoria partecipa, tra la fine dell'Ottocento e per tutto il Novecento, in modo preponderante – è inevitabile riconoscere delle discordanze temporali²⁰⁰⁷ tra Paesi diversi e, dunque, tra i periodi storici in cui si manifestano fenomeni simili. Limitando il nostro sguardo ai periodi in cui Nadeau e Calasso iniziano a operare sul mercato editoriale, noteremo che il primo diventa direttore di collana negli anni Cinquanta presso una casa editrice che si era affermata negli anni Trenta, mentre il secondo comincia la propria carriera come consulente per una neonata casa editrice negli anni Sessanta e diventa, dopo una rapidissima ascesa, direttore editoriale di quella casa nel 1971. Ora, se consideriamo i fenomeni qualitativamente più rilevanti per l'editoria di quegli anni – il progressivo passaggio da un'editoria artigianale a una su scala industriale, la creazione dei primi

²⁰⁰⁴ M. Nadeau, *Soixante ans de journalisme littéraire*, Maurice Nadeau, Paris, tome I-III, 2018-2022.

²⁰⁰⁵ *Le livre quel avenir?*, in «La Quinzaine littéraire», 31 août 1996.

²⁰⁰⁶ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Le Seuil, Paris, 1999.

²⁰⁰⁷ Cfr. C. Charle, *La cultura senza regole. Letteratura, spettacolo e arti nell'Europa dell'Ottocento*, trad. it. Maria Pia Casalena, Viella, 2019. Nella sua introduzione Charle parla di «discordanze dei tempi e comparazione» (p. 22) riflettendo sul giusto approccio da avere rispetto alla storia culturale dell'Europa.

grandi gruppi editoriali, la sempre maggior diffusione di capitali finanziari derivanti da altri settori dell'industria e del commercio, la crescita del pubblico e conseguentemente delle tirature e delle vendite, legato agli investimenti sull'istruzione primaria, superiore e universitaria in entrambi i Paesi – potremmo osservare che la discrepanza temporale è elevata su scala nazionale: l'iperconcentrazione e la diffusione dei capitali finanziari in editoria in Francia inizia già nei primi anni Cinquanta, mentre il primo grande gruppo editoriale italiano con capitali extraeditoriali nasce tra il 1969 e il 1970 con la cordata dell'IFI²⁰⁰⁸ che acquista la maggioranza del pacchetto azionario della Fratelli Fabbri editori, dell'Etas Kompass, della Sonzogno e della Bompiani. È vero, dunque, che i due autori-editori assumono un ruolo da protagonista sul mercato editoriale a distanza di due decenni, ma è una distanza temporale dovuta alla naturale discrepanza nell'evoluzione tecnologico-finanziaria dell'editoria nei due Paesi.

Diretta conseguenza di questo primo divario temporale è l'acquisizione di un ruolo di responsabilità all'interno delle rispettive case editrici. In particolare, Nadeau, dopo aver abbandonato la direzione delle collane presso altre imprese editoriali, fonda una propria casa, mettendosi a tutti gli effetti in proprio. Calasso, dal canto suo, non abbandonerà mai la propria casa principale, diventandone presidente all'inizio degli anni Novanta, quando la maggioranza delle azioni di Adelphi sono detenute dal gruppo Fabbri-Bompiani che, ciononostante, continua a riconoscere alla casa fondata da Foà una grande indipendenza. Il punto di vista è sostanzialmente diverso e si manifesta nelle scelte testuali: Nadeau, rinunciando al supporto economico e alla stabilità finanziaria di case più grandi, decide di intraprendere la rischiosa strada dell'iniziativa individuale; Calasso, invece, forte di un'immagine consolidata agli occhi del pubblico e di un marchio editoriale affermato sul mercato, assume su di sé la responsabilità di gestire quel grande capitale simbolico-economico con una maggiore sicurezza derivante dalle risorse di cui la sua casa è in possesso.

Un'altra importante differenza, legata a una lontananza generazionale, è il modo con cui Nadeau e Calasso entrano nel panorama culturale dei rispettivi paesi. Il primo, come abbiamo visto, abbandonato l'orizzonte della carriera scolastica, si avvicina ai movimenti dell'avanguardia artistica e letteraria, e, nello stesso periodo, aderisce a partiti politici e ad altre iniziative ideologiche: questo lo porta a intraprendere in primo luogo una carriera di critico letterario e di storico della letteratura, per quanto indipendente e non legato a una scuola o a un'università. Il secondo entra nel mondo culturale attraverso l'editoria: per quanto venga da una famiglia di accademici molto riconosciuti, non è all'università che guarda per costruire una propria reputazione ma subito al mercato editoriale. Un atteggiamento che porta Calasso a essere identificato immediatamente come un editore e non come un critico: solo quando inizieranno a uscire i suoi primi lavori saggistici gli si riconoscerà un posto anche all'interno della critica letteraria che sarà, ciononostante, sempre una critica *sui generis* non certo incasellabile in quella storicistica o sociologica che invece è manifesta nei più importanti lavori di Nadeau, come *Histoire du Surréalisme*, *Le Roman français depuis la guerra* e il saggio su Michel Leiris.

Altro rilevante punto che allontana i due autori-editori è il divario tra il tempo vissuto e il tempo della scrittura. Nadeau pubblica la prima edizione delle sue memorie editoriali nel 1990 a circa quindici anni di distanza dalla fondazione della propria casa editrice: è evidente quindi che nella sua autobiografia confluiranno non soltanto il relativamente breve lasso di tempo che intercorre tra la rischiosa scelta di diventare editore in proprio e la scelta di scrivere della sua avventura, ma anche tutto il percorso critico-intellettuale, ricco e sfaccettato, che precede la nascita della casa Maurice Nadeau-Letres Nouvelles. Anzi, occorre osservare che l'autore-editore parigino si sofferma soprattutto sugli aspetti della sua ascesa culturale per arrivare poi a trattare, più brevemente, alcuni aspetti specifici della sua recente attività di editore. Calasso, invece, pubblica *Cento lettere a uno sconosciuto*, dove appare una prima sistematizzazione organica della sua attività di editore, nel 2003 e scrive un secondo intervento sulla sua storia in Adelphi nel 2006 su «Repubblica», dove ripercorre

²⁰⁰⁸ Istituto Finanziario Industriale, finanziaria del gruppo Agnelli.

la nascita dell'idea dei "libri unici"²⁰⁰⁹. All'inizio degli anni 2000 il processo di identificazione tra Calasso e Adelphi, iniziato negli anni Ottanta, è perfettamente compiuto: l'affermazione della persona e del marchio presso il pubblico è ormai assodata ed è la loro sovrapposizione ciò che confluirà maggiormente nella memoria dell'autore-editore.

Tutte queste differenze portano a un approccio alla scrittura del sé sostanzialmente diverso. Se la frammentazione appare una componente necessaria e ineludibile, in Calasso perché il suo ricordo di Adelphi si sviluppa in tempi e in volumi diversi, in Nadeau perché il nucleo del racconto è affidato volontariamente alle persone incontrate e non al sé che le incontra, le strategie stilistiche e formali denotano non solo una formazione e una posizione differenti ma anche un diverso modo di interpretare le potenzialità del genere autobiografico nei rispettivi campi nazionali. In Calasso l'elemento saggistico è solo uno strumento al servizio della narrazione: l'approccio evocativo ricco di divagazioni e aforismi, nonché metaforico, che si può ritrovare anche nei suoi libri precedenti, dà maggior valore alla creazione narrativa. In Nadeau l'elemento saggistico torna costantemente non tanto per quanto riguarda il ricordo degli eventi, quanto per l'analisi dedicata ad autori e opere: se i ricordi si arricchiscono di un elemento romanzesco, a quest'ultimo si affiancano in tutti i momenti riflessioni di carattere storico, narratologico, sociologico che indagano, ad esempio, le scelte dei surrealisti, il ruolo di Sartre nella cultura francese, lo stato dell'editoria e gli approcci di Julliard, Gallimard o degli agenti letterari nel caso Sciascia, o ancora il valore universale dei libri di Rousset e Antelme, il percorso creativo di Perec e la ricezione di Miller e Beckett in Francia. È una differenza profonda nel rapporto con la scrittura del sé.

Ma proprio come in Calasso, ed arriviamo qui alla cruciale vicinanza tra i due autori-editori, è l'aspetto autoriale aggiuntivo quello che più stupisce nelle memorie letterarie di Nadeau. Quest'ultimo si colloca nel solco di una tradizione, quella dell'autobiografia francese, molto autorevole e che si è distinta nel corso del tempo per la stratificazione delle sue possibilità espressive. Se la scelta del genere dichiara la dipendenza rispetto all'archetipo rousseauiano e alla sua evoluzione, il ricorso a una pluralità di espedienti retorici, narrativi e tematici, a una costruzione che ricerca una plurivocalità, ben orchestrata dall'unico punto di vista dell'autore, la riflessione metanarrativa sul giusto rapporto da intrattenere con la memoria individuale e con quella collettiva, la commistione con il romanzesco che sempre ritorna nel processo aneddótico, quando si allontana dalla citazione esplicita del documento, mostrano la ricerca di Nadeau di collocarsi prima di tutto all'interno del campo letterario, esattamente come accadeva in Calasso. È questo l'aspetto di maggiore originalità delle memorie autorial-editoriali: gli editori, così come gli intellettuali in generale, dai filosofi ai politici fino ad arrivare ai critici letterari, agli artisti e ai critici d'arte, che scrivono di sé, aspirano prima ancora che a una legittimazione della loro natura professionale, a una legittimità in quanto autori.

Ma un simile approccio determina una fondamentale e paradossale somiglianza tra le scelte testuali di Nadeau e di Calasso. Abbiamo visto, infatti, come il primo si concentri sulla fase della sua ascesa in quanto critico e direttore di collane, che precede la fondazione della casa, momento più recente e che, per questo, dovrebbe essere più facile da ricondurre alla memoria. Una scelta che denuncia la volontà di creare un archetipo fondativo della sua immagine attuale che, invece di mostrarsi come ora è, si mostra come era all'inizio della sua attività, ovvero nei panni di chi attua per necessità procedimenti distintivi rispetto al mondo critico-editoriale circostante. Lo stesso processo si ritrova in Calasso. Quest'ultimo non si sofferma a lungo sugli eventi più recenti di Adelphi, degli anni Novanta o Duemila, quando ricopre un ruolo di assoluta centralità e che sono più vicini all'immaginario dei suoi lettori attuali, ma risale a un'origine mitica, quando era ancora un consulente e poi direttore editoriale, più funzionale a suggerire l'idea di rottura con l'*establishment* precostituito, rispetto all'immagine coeva alla scrittura, rappresentante, invece, in un certo senso del nuovo *establishment*.

²⁰⁰⁹ R. Calasso, *Così inventammo i «libri unici»*, in «La Repubblica», 27 dicembre 2006.

La rivendicazione di un'autorevolezza autoriale si affianca, dunque, a quella della costruzione di una postura editoriale: e anche qui la vicinanza prevale sulla distanza tra i vari autori-editori. La perdita di centralità dell'editore, marginalizzato dall'iperconcentrazione dei gruppi editoriali e dall'evoluzione tecnologica e finanziaria che rendono meno percepibile dall'esterno la partecipazione dei singoli individui, è cruciale nel dibattito pubblico sulla lettura e sull'intrattenimento culturale. Essa si riflette in modo immediato nell'insistenza sui rapporti interpersonali, sui legami non solo professionali, sui progetti realizzati attraverso lo scambio tra punti di vista differenti ma reali: la centralità affidata alle persone, la volontà di sottolineare come, dietro ai grandi processi, ci siano individui biologicamente definiti è un motivo strutturale ricorrente che può assumere le fattezze dell'intuizione o quelle dell'incontro tra due attori del mercato editoriale ma che rimarrà sempre una roccaforte difensiva del sé-editoriale.

Infine, al crocevia tra queste due istanze c'è la sovrapposizione evidente tra la memoria autorial-editoriale e il catalogo storico. Così come quest'ultimo è una selezione rappresentativa del percorso di una casa editrice, la memoria autorial-editoriale è l'ethos ricostruito a distanza di tempo del suo editore. Nadeau, in quanto autore, al pari di Calasso, decide di affidarsi all'aneddoto, le date sfumano, lascia al lettore il compito di completare la sua personale contestualizzazione. Allo stesso modo, in quanto editore, si sofferma sulla sua formazione intellettuale presso i surrealisti, sulla sua valorizzazione dell'opera di Rousset e Antelme, sul rapporto con Julliard e Gallimard, sui suoi modelli letterari come Gide, sulla scoperta di autori stranieri come Gombrowicz e Sciascia, sulla difesa di un autore come Miller dalla censura.

In virtù di questa vicinanza compositiva è, dunque, ancor più rilevante riconoscere le affinità tematiche: lo scontro tra letteratura *engagée* e *désengagée* ritorna sia in Nadeau che in Calasso con una certa insistenza perché è un motivo che accompagna larga parte della storia intellettuale del Novecento e perché è un motivo su cui proprio le case editrici si sono confrontate senza esclusione di colpi; il ruolo dell'industria, rappresentato curiosamente attraverso il progressivo affermarsi degli agenti letterari, può essere trattato in modi diversi ma ritorna come punto di confronto ineludibile; infine, come costruire un marchio e un'immagine tenendo conto dei rapporti di forza sul mercato è un tema affidato da tutti gli autori-editori più alla retrospettiva che non al tempo vissuto; sia in Nadeau che in Calasso, in ogni caso, il rapporto tra esperienza e analisi sembra risolversi nel racconto profondamente a favore della prima.

Occorre, infine, osservare che la relativa brevità con cui sono state indagate le memorie editoriali di Nadeau deriva da una serie di ragioni, ad un tempo, materiali e non.

La prima è dovuta senz'altro alla lunghezza del percorso dell'intellettuale parigino nel mondo culturale francese. In considerazione delle figure incontrate, dalle avanguardie ai grandi intellettuali del dopoguerra, dalla molteplicità di autori francesi pubblicati a quelli stranieri introdotti in Francia, analizzare nel dettaglio la memoria di Nadeau secondo la metodologia individuata avrebbe richiesto centinaia di pagine: si sarebbe dovuto indagare ogni singolo caso editoriale, da Lowry a Miller, da Artaud a Gide, da Sciascia a Silone, da Gombrowicz a Beckett, approfondendo poi la ricezione nel pubblico francese di ognuno di questi autori da mettere in relazione alla ricezione delle rispettive letterature nazionali in Francia e dei discorsi critici nati intorno ad essi nel mondo francofono. È evidente che una simile operazione avrebbe richiesto uno spazio ben maggiore rispetto a quello che è stato dedicato a Nadeau nella nostra ricerca. Inoltre, se consideriamo la longevità dell'autore-editore e la molteplicità di figure incontrate durante il suo percorso avremmo dovuto indagare approfonditamente il contributo di ciascun intellettuale al panorama francese: altra operazione che avrebbe richiesto molto più spazio. Infine, occorre osservare, come abbiamo detto, che Nadeau pubblica le sue memorie poco dopo aver fondato la propria casa editrice e dedica quindi molti suoi ricordi più alla carriera di critico e direttore di collana che non di editore in proprio: questo ci ha spinto ad indagare con attenzione anche altri aspetti più legati alla critica letteraria e distanti da altre memorie editoriali francesi, come quelle di José Corti, Maurice Girodias e Robert Laffont. Abbiamo, dunque, evidenziato nelle memorie editoriali di Nadeau quegli elementi ricorrenti su cui ci è sembrato che lo stesso autore-editore volesse insistere: la riflessione sull'*engagement* e sull'indipendenza della

letteratura, l'evoluzione del campo editoriale, il rapporto con gli autori, la battaglia per una propria riconoscibilità, le scelte strategiche di critica editoriale sulle riviste e nelle collane, la difesa di un proprio spazio di intervento sono motivi che aiutano a delineare maggiormente l'immagine ricostruita retrospettivamente dall'autore-editore. Per quanto l'operazione non vuole in nessun modo presentarsi come esaustiva e invita, invece, ad approfondire successivamente i singoli aspetti, sembra possibile sostenere che abbia fatto emergere i caratteri più rappresentativi della mitobiografia di Nadeau.

Ripercorrendo il panorama che gli autori richiamati alla memoria hanno descritto quando sono stati pubblicati, il contributo che hanno dato all'immaginario francese, il sistema di rapporti in cui l'autore-editore li restituisce come rappresentativi della propria visione della letteratura e il sistema interno al testo che l'autore-editore ricostruisce attraverso il modo di raccontare il suo passato, si potrà, dunque, individuare l'evoluzione della storia editoriale e culturale francese del secondo Novecento, il processo di formazione di una storia e di una memoria collettive, il funzionamento di una memoria individuale e, infine, i meccanismi sociali e testuali che portano alla creazione definitiva di una postura autorial-editoriale.

Conclusioni. Tra il sé e il tutto

I meccanismi dell'editoria, il mercato e la sua storia sono orizzonti ben noti a un pubblico sempre più vasto: conoscere come funziona il mondo del libro non è più appannaggio dei soli addetti ai lavori, dagli autori, ai redattori, ai grafici, agli editori, passando per gli editor, per i responsabili commerciali e per gli agenti letterari, ma è diventato sempre più una prerogativa dei lettori stessi, che orbitino o meno intorno all'universo editoriale²⁰¹⁰.

A una mole così vasta di dati quantificabili, sezionabili, circoscrivibili si oppone una sorta di reflusso intimistico di ben più difficile classificazione che invece di puntare sull'incontrovertibile logica dell'oggettivo sostiene con vigorosa certezza l'ineludibile oggettività del soggettivo. Questa azione, che sfida quasi il paradosso, è quella portata avanti dagli editori stessi che al percorso delle informazioni e delle statistiche affiancano un movimento parallelo: la scelta di scrivere di sé e, così facendo, di scrivere della loro professione. Una scelta che, se oggi desta senz'altro una certa diffidenza proprio per quel senso di ridondanza che possono suscitare gli scritti che indagano terreni concettuali ben noti, era avvertita quasi come vitale agli albori dell'editoria moderna, quando lo scrivere di sé rappresentava per gli editori l'unico mezzo per delineare il proprio spazio professionale. Una scelta, inoltre, che, in un momento di cambiamento del mercato librario, come quello verificatosi

²⁰¹⁰ In Italia ad oggi esistono almeno sette master universitari dedicati all'editoria: Master in Professione editoria cartacea e digitale e master Booktelling, comunicare e vendere contenuti editoriali dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; il Master in Editoria dell'Università statale di Milano in collaborazione con la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; il Master in Editoria dell'Università di Verona; il master Professioni e Prodotti dell'Editoria dell'Università di Pavia; Masterbook dell'Università IULM di Milano; il master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna. Esistono, inoltre, numerose scuole di scrittura che offrono master e corsi inerenti, a vario titolo e in varie forme, ai mestieri del libro: il master "Il lavoro editoriale" della Scuola del libro di Roma; il master "I mestieri del libro" della scuola milanese Belleville; alcuni corsi della scuola Holden di Torino; i vari corsi della Scuola di editoria di Firenze. Esistono, poi, corsi di storia dell'editoria e laboratori editoriali in molte classi di laurea afferenti alle facoltà umanistiche di diverse università italiane. Ci sono case editrici specializzate sul mondo editoriale e bibliografico che pubblicano con costanza lavori di approfondimento, studi, indagini e informazioni sul mondo del libro: la più rappresentativa, per quanto non l'unica, in questo senso sarà senz'altro Editrice Bibliografica. La stessa vocazione si può trovare all'interno di riviste, accademiche o divulgative, specializzate sull'attività editoriale: tra le altre si possono citare «Giornale della libreria» e «PreText. Libri & periodici, del loro passato del loro futuro». L'Associazione Italiana Editori, infine, non manca di aggiornare continuamente le statistiche, di diffonderle in modo capillare e di offrire un supporto informativo costante. Una situazione simile si può ritrovare in Francia. Qui proliferano i corsi di laurea dedicati ai *métiers du livre*, sia in *license* sia nei *master*, ormai presenti in quasi tutte le università francesi: è sufficiente cercare su internet "métiers du livre à l'université" per rendersi conto di quanti siano i corsi universitari dedicati all'editoria in Francia. E anche in questo caso l'offerta non si limita al mondo universitario: «Lire Magazine littéraire» organizza periodicamente seminari e workshop che offrono panoramiche o analisi approfondite del sistema editoriale e del suo funzionamento; la BnF, allo stesso modo, realizza incontri aperti a tutti i tipi di pubblico con aggiornamenti sulla filiera libraria; ritroviamo anche in Francia associazioni pubbliche o private nonché case editrici che forniscono costantemente indagini, statistiche e studi sullo stato dell'editoria, sul suo sviluppo e sulle sue tendenze. Cfr. Cfr. "Ateliers" sur «Lire magazine littéraire», <https://www.lire.fr/collections/ateliers-ecritures> (dernier accès 14/12/2022); il "portail des métiers du livre" della BnF: <https://bnf.libguides.com/metiersdulivre> (dernier accès 14/12/2022); il sito della SNE, Syndicat national de l'édition, l'equivalente della Associazione italiana editori, che pubblica sempre aggiornamenti sul mondo del libro, <https://www.sne.fr> (dernier accès 14/12/2022).

in occasione del fenomeno dell'“iperconcentrazione”, veniva ad assumere la stessa funzione del rito: ripetere i gesti contribuisce alla trasmissione dei dogmi e così continuare a scrivere di sé consente agli editori di ribadire i principi della propria funzione quando nuove figure si apprestano ormai ad escluderli dal loro stesso campo di interesse.

Se consideriamo, tuttavia, che, molto probabilmente, gli editori che hanno scritto di sé e della loro casa editrice fin dalla nascita dell'editoria moderna hanno voluto rivolgersi a quei lettori che, in un modo o in un altro, sono informati sul mercato librario o hanno avuto un contatto diretto con la funzione dell'editore, l'esistenza di una “memorialistica editoriale” appare ancora più degna di nota.

È proprio la componente paradossale dello scarto tra una conoscenza dei meccanismi editoriali da parte dei lettori a cui questi scritti autobiografici si rivolgono e la necessità percepita dagli editori di narrarli e spiegarli che ha portato alla domanda originaria di questo studio: perché ci sono stati – e ci sono ancora – editori che, nel corso di tutta la storia dell'editoria moderna e contemporanea, hanno deciso di scrivere di sé, del loro passato e della loro casa editrice?

a. L'autore-editore: una categoria concettuale

I primi tentativi di scrivere le proprie memorie da parte degli editori, risalenti agli albori di quella che è stata individuata in diversi studi come la fase di nascita dell'editoria moderna, ci hanno permesso di indicare nel concetto di “coscienza” il punto di partenza della nostra riflessione e di formulare una categoria concettuale di riferimento: l'autore-editore. Quest'ultimo, rispetto al letterato-editore, aggiunge un ulteriore livello di indagine: il concetto di autore, infatti, trasporta con sé una complessità maggiore e instaura un rapporto dialogico con l'idea di editore, inducendo a indagare i meccanismi relativi che determinano il valore dei libri.

L'autore, per gli editori, assume una duplice forma che procede su binari paralleli: è, prima di tutto, un individuo concreto e biologico con il suo portato di necessità materiali e pratiche, come l'atto stesso di scrivere e le sue declinazioni, l'esigenza di guadagnare da ciò che scrive, di rapportarsi ad altri autori, di appartenere o meno a una scuola, a una tendenza letteraria, a un movimento; dall'altro lato, l'autore è un nome sulle copertine di libri che potrebbero arrivare a persone che non hanno mai visto l'individuo biologico, caricando così quel nome di significati ulteriori e trasformando gli elementi materiali in elementi simbolici che non saranno mai fissi e definiti ma muteranno al mutare delle circostanze e delle situazioni in cui si trovano a interagire. Circostanze che dipendono dal ruolo del lettore, a sua volta scisso nella componente di individuo naturale e di pubblico complesso, capace di influenzare il valore simbolico dell'autore e di avere, in questo modo, anche ripercussioni sulle sue scelte materiali: il successo o meno di un autore lo pone, infatti, in una posizione dominante o dominata, lo induce a cambiare strategie di scrittura o a conservare quelle fino ad allora adottate, al fine di rispondere alle esigenze del pubblico o di sottrarsi ad esse, prendendo una posizione più vicina a quella di un ristretto gruppo di specialisti o a quella di un vasto orizzonte di lettori.

La scissione autoriale è introiettata naturalmente dagli editori che si trovano ad interagire costantemente con gli scrittori. Allo stesso tempo, gli editori conoscono bene il ruolo della ricezione nella costruzione di quel valore simbolico che circonda i nomi in copertina e i titoli in catalogo. Una consapevolezza così profonda della duplice sembianza, concreta-astratta, che circonda i libri in quanto artefatti culturali, assume caratteristiche schizofreniche quando è l'editore stesso a vestire i panni dell'autore. La sua scelta di scrivere raccoglierà necessariamente tutte le istanze che subentrano nel complesso processo di pubblicazione.

Così, editori italiani ottocenteschi come Barbera e Sommaruga si sono interrogati su cosa volesse dire scrivere, cercando di decidere quale fosse la forma più adatta alla loro narrazione. L'editore fiorentino, da un lato, cerca di capire quale possa essere la struttura migliore da affidare al proprio racconto al fine di non risultare né artificiale né noioso; dall'altro, tenta di attribuire alla sua scrittura un significato simbolico, didattico-moraleggiante, che risulti utile a un pubblico più vasto della sola cerchia familiare. L'editore romano, dal canto suo, parte dal contingente, dalla necessità pratica di difendere la memoria della propria casa, si interroga a sua volta su quale debba essere l'aspetto da

dare ai suoi ricordi per approdare, infine, alla scelta consapevole di ricalcare alcune strategie utilizzate dagli autori nel suo stesso catalogo.

Editori novecenteschi, italiani e francesi, dedicano ampio spazio alle riflessioni sulla forma, sullo stile, sulle strategie da utilizzare, sulla scelta del genere letterario di riferimento. Emblematica la corrispondenza quasi totale tra gli incipit dei francesi José Maria Corti ed Erich Belfond e dell'italiano Einaudi: tutti e tre attribuiscono a terzi, amici, parenti e colleghi, la scelta di scrivere e tutti e tre si domandano quale sia la persona di cui si vuol sentire parlare, l'uomo o l'editore. Ancora più chiara la scelta di Maurice Girodias che rivendica esplicitamente la volontà di dare alle sue memorie una forma romanzesca, perché è convinto che in questo modo esse avranno un grande successo di pubblico. Più equilibrate, in questo senso, le prefazioni riflessive di Bompiani e Hubert Nyssen. La *captatio benevolentiae* del primo affianca la consapevolezza di chi ha già tentato la via dell'autore all'oculata strategia di chi vuole collocare il suo lettore ideale in uno specifico spazio condiviso di riferimento: un genere letterario attraverso cui mostrare la sua vita. Nyssen, a sua volta già autore in proprio, seziona l'atto di scrivere e costruisce anche lui un predefinito terreno interpretativo per il lettore.

Il rapporto con quest'ultimo e il rapporto con gli autori sono, dunque, processi mentali assorbiti dagli editori che, dopo essersene a lungo interessati nelle vesti di chi collabora alla creazione del valore definitivo del nome in copertina, decidono di mettere in campo attraverso le scelte autoriali il loro stesso nome. Nella trasformazione da editore ad autore-editore tutti gli elementi che fino ad allora erano stati percepiti come aspetti necessari di un autore, sia in termini concreti che simbolici, si ritrovano sulla pagina: la traiettoria dell'individuo e le sue necessità materiali, l'esperienza creativa pregressa – che abbia già scritto o che sia il primo tentativo di scrittura – il rapporto con altri scrittori e con altri autori-editori sono alla base delle caratteristiche del testo. Allo stesso modo, quell'interesse per la ricezione, per la costruzione di un pubblico fedele al proprio catalogo, quegli espedienti messi in campo affinché un lettore si interessi, da un lato, all'intera offerta culturale della casa editrice e, dall'altro, al testo autobiografico sono avvertiti dagli autori-editori che, decidendo “a chi” rivolgersi con la consapevolezza maturata in ambito professionale, stabiliscono anche “come” rivolgersi.

Gli editori si riconoscono autori, dunque, partecipando a titolo diverso e in modi differenti al sistema letterario: accettano o rifiutano le regole canoniche della suddivisione in generi letterari e del rispetto delle logiche consolidate dalla tradizione di ciascun genere; ricorrono alla citazione intertestuale e a una biblioteca ideale al fine di vedere legittimata la loro figura autoriale; riflettono sulla scrittura in modo da mostrare una consapevolezza delle proprie scelte.

Alla “coscienza autoriale” si sovrappone immediatamente la “coscienza editoriale”. Pur avendole separate, infatti, per necessità di analisi, la duplice autoconsapevolezza appare evidente fin dalla progettazione dei testi.

Nella stessa lettera in cui riflette sulle proprie scelte d'autore, Barbera non manca di sottolineare il suo scopo ultimo: rendere omaggio alla professione dell'editore e rendere un servizio a chi in futuro vi si dedicherà offrendogli un percorso attraverso la sua carriera e soprattutto consigli su quale, secondo lui, debba essere il comportamento di un editore. Sommaruga, invece, in una lettera del 1 giugno 1886 comunica a Giosuè Carducci che sta scrivendo le sue memorie mentre pensa alla possibilità di riscattare la propria immagine di editore dopo l'arresto e la fuga in Argentina per lo scandalo sorto intorno al suo giornale «Le forche caudine», schieratosi contro alcuni parlamentari di destra²⁰¹¹. Gli editori novecenteschi, d'altronde, insistono sulla necessità e sull'unicità della loro funzione sociale e professionale, attraverso un procedimento distintivo rispetto a tutti quei nuovi attori che sono subentrati sul mercato, in concomitanza con una sempre più vasta ingerenza di capitali e figure extraeditoriali.

In corrispondenza della nascita dei grandi gruppi societari, che si contraddistinguono soprattutto per la presenza massiccia di nuovi protagonisti del mondo economico-finanziario come banche,

²⁰¹¹ Lettera di Angelo Sommaruga a Giosuè Carducci, 1 giugno 1886, Carteggio Angelo Sommaruga, Archivio Giosuè Carducci, Casa Carducci, Bologna.

industriali, imprenditori del mondo dell'edilizia, della pubblicità e della comunicazione mediatica, gli editori rispondono, definendo i confini della propria attività che potrà senz'altro essere svolta da altri attori produttivi, ma che raggiungerà i suoi massimi risultati solo quando saranno "veri" editori a intervenire. Così Bompiani definisce l'«editore protagonista»: chiaramente opposto all'universo anonimo dei grandi gruppi. Einaudi dimentica, in una reticenza psicologicamente sospetta, di parlare degli anni Ottanta e si concentra sulle prime fasi, preindustriali, della sua casa. José Corti, Girodias e Belfond procedono in modo disordinato e rocambolesco tra i loro ricordi, considerando l'istinto e il fiuto come categorie storicamente e sociologicamente definibili ben più dell'orizzonte "dataistico" delle informazioni quantitative.

Il processo è prima distintivo e diventa poi identificativo. Se è evidente che non si possono considerare editori i grandi gruppi editoriali, è ugualmente difficile, come abbiamo detto riprendendo l'indecisione di Nyssen in un suo saggio a prefazione del testo critico *Naissance de l'éditeur*²⁰¹², stabilire chi sia l'editore. La difficile classificazione su chi possa essere effettivamente quest'ultimo riaffiora nei confronti tra studiosi, editori stessi e storici dell'editoria. In assenza di sistemi istituzionalizzati e standardizzati di riconoscimento, al pari di altre professioni ben più definite, i confini dell'editore sono labili, la sua figura sfumata, la capacità di dire chi sia e chi non sia un editore appare inaffidabile per il grado troppo elevato di dipendenza da propensioni soggettive.

È a questo punto che i racconti degli autori-editori esprimono il loro più alto grado di intervento e la loro più profonda volontà di stabilire confini, di dare forma a una realtà che è quella propria degli editori, di creare uno spazio di auto-riconoscimento. Barbera nomina espressamente i colleghi-editori contrapponendoli a chi non appartiene a quella stessa cerchia. Bompiani è ancora più esplicito: crea una galleria di volti di tutti gli «editori protagonisti» attribuendogli caratteristiche e iniziative diverse, ma racchiudendoli tutti sotto quell'unico marchio legittimante che è l'"essere editore". Einaudi chiama a sé modelli e contromodelli: da un lato, la vecchia guardia dei vari Bocca, Laterza e Treves, dall'altro, i nuovi antagonisti Bompiani e Mondadori. Personalità e figure molto distanti tra loro per approccio editoriale, per catalogo e per strategie, ma racchiusi all'interno del testo nell'unificante definizione di "Editori". Maurice Girodias, al momento di pubblicare la seconda edizione arricchita e in due volumi della sua *Journée sur la terre*, si dimostra ben determinato con la nuova casa editrice con cui è in trattative nel conservare uno specifico brano del suo racconto: l'episodio, per quanto lungo e prolisso, dell'incontro tra Sylvia Beach e Joyce dovrà essere inserito, perché è lì che sancisce, per il tramite dell'editrice, chi possa essere editore.

Se fumosi e inconsistenti sembrano il ruolo dell'editore e il suo spazio di competenze, quest'ultimo appare ben chiaro, o almeno così vuole apparire, grazie alla forza insistente della convinzione, nei racconti degli autori-editori. La legittimazione dell'essere editore e della necessità sociale di una simile figura non passa quindi attraverso una rassicurante definizione da vocabolario, ma attraverso il riconoscimento di altri editori da cui scaturisce l'auto-riconoscimento: è un processo finalizzato alla costruzione di un terreno comune, di uno spazio ideale in cui si viene collocati grazie all'accettazione di altri che già ne fanno parte e in cui ci si può auto-collocare riconoscendo chi sono gli altri che vi partecipano. È qui che si completa la figura concettuale dell'autore-editore: non si tratta di dire cosa sia o faccia l'editore, ma di dire cosa sia e cosa faccia l'editore per chi si proclama tale.

La legittimazione avviene su un binario duplice ma sovrapposto e contestuale. Da una parte, l'autore-editore afferma la sua possibilità di partecipare al campo letterario, in virtù di quella competenza profonda delle sue caratteristiche, sviluppata grazie alla propria professionalità. Dall'altra, l'editore-autore definisce il campo editoriale e chi vi può partecipare proprio nelle vesti di editore, in virtù di una posizione privilegiata acquisita attraverso il contributo al suo funzionamento, alla luce di una volontà sempre più pressante di stabilire la necessità sociale del suo ruolo e in considerazione del fatto che solo lui è in grado di dire chi può ricoprirlo degnamente.

²⁰¹² Cfr. Il paragrafo "b.1.2. A che servono gli editori? Autoreferenzialità e ruolo della critica", inserito nel primo capitolo del nostro studio.

a.1. L'autore-editore tra campo letterario e campo editoriale

Stabiliti i confini dei due spazi ideali in cui ambiscono a muoversi, gli autori-editori possono cercare una propria personale posizione distintiva.

Nel campo letterario quest'ultima si esplicita nelle scelte stilistiche, formali e tematiche a cui ogni autore-editore ricorre. Non si tratta più di costruire un panorama comune fondato sul riconoscimento o sulla sovversione dei canoni e del sistema letterario, si tratta piuttosto di operare all'interno di quel sistema compiendo delle scelte che rispecchino un *ethos* autoriale.

È in questo quadro che rientrano le scelte formali di Barbera. In primo luogo la decisione di affidarsi al genere autobiografico lo colloca nel filone della memorialistica morale ottocentesca: la scrittura piana e lineare riflette l'intento pedagogico-morale; il tentativo di aderenza alla storia con il costante richiamo documentario vuole presentarsi come strumento a sostegno dell'affidabilità e della veridicità del racconto e della sua utilità etica. Ma se la prefazione dichiara il netto rifiuto di adornamenti stilistici, la lettera programmatica a Giovanni Mestica, che abbiamo analizzato, smentisce l'assoluta ricerca di neutralità e l'esigenza di non risultare noioso dialoga con l'intento di ricercare una semplicità formale. Il risultato è un racconto dove, pur prevalendo la linearità della scrittura, non mancano divagazioni utili ad arricchire la narrazione. Simile l'approccio di Sommaruga che rivendica a sua volta l'assoluta neutralità dei ricordi, costruita tuttavia attraverso uno schema compositivo diverso: ai documenti si intreccia la tendenza alla *réclame* che aveva contraddistinto la sua «Cronaca Bizantina».

Curiosa la corrispondenza strutturale ancora una volta tra diversi editori francesi ed Einaudi. Corti affida già al titolo l'elemento cardine della sua scrittura: il disordine dei ricordi da cui deriva la frammentarietà e l'assoluto rifiuto di linearità del racconto. Lo stesso sistema è ripreso da Belfond che sottolinea l'inaffidabilità della memoria e la necessità di abbandonarsi a una serie di associazioni casuali tra le immagini che i ricordi suggeriscono. Entrambi in parte smentiti da un racconto che procede lungo un binario alquanto definito, svelato l'artificio nella progettazione del testo, emerge la loro stretta dipendenza dalla lunga tradizione dell'autobiografia francese. I due autori-editori rispettano lo schema memorialistico nel dettaglio: la diffidenza verso la memoria; i documenti che riaffiorano casualmente e che, invece di restituire la storia, ne restituiscono una trasfigurazione nata dal loro riutilizzo in un momento diverso rispetto a quelli in cui sono stati stilati; l'alternarsi insistente di narrazione e metanarrazione, con il prevalere di quest'ultima che commenta in ogni spazio cause e conseguenze degli eventi; la visione retrospettiva che organizza il procedere del racconto, cercando invano di rimanere nascosta; sono tutti elementi profondamente radicati nell'immaginario collettivo dell'autobiografia francese ed europea. Ad essi, infatti, si rifà lo stesso Einaudi che affida la componente strutturale del suo racconto già al titolo: *Frammenti di memoria*. La frammentarietà è un omaggio all'inaffidabilità mnemonica e un'aspirazione alla libertà espressiva: l'autore-editore, dopo aver attribuito ad altri la responsabilità del suo scrivere, procede lungo un percorso fatto di salti da una dimensione spazio-temporale all'altra. Il tempo è assoggettato al sé che lo utilizza secondo schemi propri: si alternano i ricordi d'infanzia alle prime fasi della casa editrice, le imprese più imponenti ai momenti più difficili, i passaggi decisivi dell'attività editoriale alle soglie storiche altrettanto epocali della guerra con le allusioni al fascismo e al riparo in Svizzera. In questi autori-editori si ritrova una grande fedeltà alla tradizione, la propensione a rispettarne i canoni, senza arrischiarsi in territori espressivi meno esplorati o in via di sperimentazione. Anche Girodias si richiama a una tradizione definita, per quanto diversa da quella dei suoi colleghi: il romanzo autobiografico. Nel fondatore dell'Olympia Press le due istanze, quella dell'autobiografia e quella del romanzesco, sono chiare fin dai piani programmatici: l'obiettivo ultimo e dichiarato è quello di scrivere di sé, di scrivere della sua impresa editoriale e delle sue scoperte letterarie perché sono aspetti che susciteranno, a detta dell'autore-editore, un grande riscontro nel pubblico. Per rafforzare questa convinzione, all'elemento memorialistico va affiancato quello romanzesco perché è il romanzo il genere di maggior voga negli anni Settanta in cui scrive: il risultato è un testo fondato sull'aneddotica

scandalistica in cui il ricordo mira a svelare scenari secondari di imprese editoriali note, dalla pubblicazione di *Lolita* all'operazione Henry Miller.

Più ricercati sono i tentativi di due editori che avevano già intrapreso la carriera autoriale in precedenza: Bompiani e Nyssen.

Il primo, che aveva già pubblicato opere teatrali, a differenza di Einaudi, scrive inizialmente un romanzo autobiografico, *Via privata*, e poi affida a una forma del tutto diversa la sua «vita in porporina»²⁰¹³. La struttura del *Mestiere dell'editore* si contraddistingue subito per un aspetto: una commistione ben più ampia di generi letterari e tipologie testuali. I primi elementi paratestuali proiettano il lettore nell'orizzonte del saggio, in uno di quei tanti studi che proprio negli anni Ottanta iniziano a diffondersi nel mondo accademico italiano sulla storia dell'editoria. All'incontro con la prefazione l'aspettativa del lettore è subito disattesa: la soggettività e la memoria guideranno il racconto, la selezione sarà contraddistinta dalla retrospettiva dello sguardo, la vita passata assumerà la forma che il sé presente deciderà di affidarle. Anche questa impostazione è però presto sovvertita: le biografie degli antichi «avi editoriali», le «*légendes créatrices antérieures*»²⁰¹⁴ prendono il sopravvento e rappresentano l'intera prima parte del libro. In esse però si insinua la voce introspettiva del sé: l'ironia del racconto e la caratterizzazione delle figure tradiscono la soggettivizzazione del testo e il dialogo tra il punto di vista del narratore e la realtà storica delle personalità trattate è il tramite per la costruzione di una memoria dell'editoria moderna e contemporanea. Alle biografie della prima parte del libro seguono le riflessioni saggistiche, le interviste, racconti autobiografici e aneddotici tutti raccolti sotto la rassicurante guida della prima persona del narratore che dà forma e senso agli eventi e ai ricordi. Bompiani cerca di inserirsi pienamente nella stagione letteraria degli anni Ottanta in cui si trova a scrivere e con cui intrattiene un dialogo a distanza attraverso il ricorso all'ironia, alla contaminazione degli stili e delle espressioni, al rifiuto di una distinzione tra «alto» e «basso». Al rapporto stretto con la produzione letteraria coeva affianca il suo legame altrettanto cruciale con importanti esponenti di quella temperie culturale come Umberto Eco, collaboratore e autore della sua casa editrice. Nello sforzo della sua ricerca si ritrova tutta la consapevolezza autoriale, utile a creare una propria riconoscibilità nel campo letterario.

Un percorso simile interessa la scrittura di Hubert Nyssen. Inizialmente è la forma diaristica a essere scelta come più appropriata alla narrazione in *L'éditeur et son double*. Successivamente è una scrittura del sé strettamente intrecciata alla forma saggistica a guidare la sua produzione creativa che approda, infine, al romanzo autobiografico con *La Sagesse de l'Éditeur*: forme diverse che testimoniano la ricerca incessante dell'autore-editore di una propria voce espressiva, fondata su un dialogo tra sperimentazione, aggiornamento costante sullo stato del campo letterario e sull'evoluzione degli espedienti autobiografici. Nyssen, dunque, mostra un rapporto stretto con le tendenze letterarie più aggiornate e in particolare con la componente memorialistica che in Francia, dopo la stagione esistenzialista, conosce un ulteriore impulso legittimante e, negli anni Settanta e Ottanta, vede una diffusione capillare di nuovi espedienti espressivi. Se il principio originario – la diffidenza verso la memoria, la scrittura di un io che si autorappresenta, il recupero introspettivo degli eventi, la ricerca di una credibilità – sembra essere conservato e si rinnova anzi senza modificarsi, i mezzi a disposizione degli autori per raggiungere la scrittura del sé appaiono ormai molteplici e diversi.

Accanto alle scelte stilistico-formali, il modo in cui gli autori-editori raccontano la storia delle loro case editrici riflette il tentativo di offrire ai propri lettori un'immagine ricostruita della propria esperienza editoriale. Qui predomina il ricorso alla selezione come mezzo compositivo: nell'impossibilità di una resa bibliografica completa e soddisfacente dell'intera storia di un'impresa editoriale, gli autori-editori individuano dei momenti topici, insistono su svolte sostanziali, riesumano libri e autori nelle vesti di manifestazioni evidenti del valore del marchio. Se la storia di una casa editrice, scritta da uno studioso, può corrispondere al catalogo cronologico di quella casa, la memoria di una casa editrice scritta dal suo editore corrisponderà senz'altro al suo catalogo storico, alle sue

²⁰¹³ V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, cit., p. 7.

²⁰¹⁴ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 136.

personali preferenze e inclinazioni, nonché a quell'idea e a quella visione che pensa di aver attribuito a quell'elenco progressivo di nomi e titoli.

La "Collezione diamante" di Barbera e la pubblicazione della *Vergine delle rocce* di D'Annunzio da parte di Sommaruga non rappresentano certo l'intero percorso delle due case editrici ma ne sono gli alfieri più rappresentativi agli occhi dei loro editori che rinnovano così nel presente della scrittura il patto di fedeltà che avevano stretto con il lettore nel momento in cui gli eventi editoriali si erano verificati: il lettore che ritroverà nella narrazione di Barbera il racconto dell'operazione "Diamante" potrà attribuire a quest'ultima il ruolo di massima espressione del marchio dell'editore fiorentino; così come il lettore che ritrova lo scontro tra Sommaruga e D'Annunzio sulla giusta presentazione della *Vergine delle Rocce* riconoscerà nel caso editoriale la massima espressione dell'istinto di partecipazione dell'editore.

Così la reticenza di Einaudi sugli anni Ottanta e il ritorno costante agli anni Cinquanta, il silenzio di Bompiani sul *Mein Kampf* e l'insistenza sull'*Americana* di Vittorini, lo spazio dedicato ai surrealisti da Corti e a Henry Miller da Girodias non esprimeranno mai la totalità e la complessità delle case editrici, ma saranno piuttosto quelle che abbiamo definito "emblematiche simbologie", capaci di resistere alla carica obnubilante del tempo e di riaffiorare sulla superficie dell'immagine presente che l'editore vuole dare di sé.

Alle scelte stilistico-formali e ai nodi narrativi si affiancano, infine, i mezzi attraverso cui sono narrati i casi editoriali: i due filoni compongono un mosaico ben definito di atteggiamenti, predisposizioni, attitudini che, da un lato, riflettono l'*habitus* introiettato di ogni autore-editore, dall'altro, ne rappresentano la presa di posizione in uno spazio sociale. Abbiamo attribuito all'insieme variegato e caleidoscopico di queste caratteristiche il nome di "postura autorial-editoriale", volto a rappresentare il modo multi-prospettico che inevitabilmente contraddistingue una figura ibrida e complessa come l'autore-editore.

a.2. L'autore-editore-autobiografo e la memorialistica editoriale

La grande varietà di soluzioni compositive che abbiamo visto adottare dai diversi autori-editori ci ha posto di fronte a uno dei problemi principali della nostra analisi: è possibile considerare l'insieme composito di queste scritture come un unico genere letterario?

L'indagine degli aspetti strutturali ha evidenziato come, di fatto, sia necessario tracciare una differenziazione tra due diverse tipologie di scrittura all'interno del vasto panorama considerato. Nella prima tipologia, che abbiamo chiamato "memoria di un editore o di un'editrice", la dipendenza più stretta rispetto alla tradizione autobiografica aveva portato l'autore-editore a insistere sugli aspetti soggettivi, introspettivi e di autoanalisi: la *Memoria di un editore* di Barbera non manca di soffermarsi sulle sue origini e sulla sua formazione iniziale; così come i *Frammenti di memoria* einaudiani, che rifiutano un'indagine estesa del soggetto, non mancano di soffermarsi sull'infanzia e sul rapporto con la famiglia; un editore di scolastica come Bordas dedica una lunga analisi sociologica, probabilmente influenzato dai procedimenti adottati negli stessi anni da Annie Ernaux, alle proprie origini, soffermandosi sulla provenienza dei nonni, dei genitori, sul loro lavoro e, successivamente, sulla sua formazione scolastica e professionale. Certo è che nel quadro complessivo della narrazione la storia individuale si viene presto a sovrapporre alla storia editoriale: diventa manifesto e in alcuni casi è motivo scatenante del racconto il bisogno di chiarire se sia possibile una scissione tra l'individuo e l'editore. Un bisogno che si traduce presto in rassegnazione quando si mostrano chiaramente l'inscindibilità delle due entità e l'esigenza di mantenerle legate perché l'una dà senso all'altra: Einaudi ammetterà che è proprio l'editore che ha reso l'uomo degno di interesse; Girodias vuole mostrare gli aspetti più scabrosi di un'industria culturale che ha conosciuto in prima persona e che pertanto può narrare; Bordas non potrà fare a meno di concludere che lui non è altro che un editore. Il sé è il vero punto nevralgico, l'elemento che non solo avvia la narrazione ma le dà forza e le permette di procedere. Tuttavia, quel sé, ammettono gli autori-editori, non esisterebbe se non fosse stato per l'aver scelto di "essere editori". Il risultato di una simile sovrapposizione è il ricorso alla

narrazione mnemonica: l'editore senza l'individuo avrebbe probabilmente virato verso il saggio, si sarebbe sovrapposto allo studioso, agli aneddoti avrebbe preferito il dato, alla riflessione introspettiva la statistica; l'individuo, dal canto suo, avrebbe riservato più spazio a orizzonti extra-professionali, ai legami affettivi più lontani dal mondo editoriale: l'individuo così come è al momento della scrittura è, dunque, conseguenza del fatto di essere stato editore. La scrittura del sé appare agli autori-editori della prima tipologia di scrittura che abbiamo individuato, "la memoria di un editore o di un'editrice", come la forma più congeniale a raccontare al contempo la propria identità e la propria professionalità.

Abbiamo definito la seconda tipologia di scrittura "memoria di un'identità editoriale". La scelta è stata giustificata prima di tutto dal diverso approccio compositivo che un determinato gruppo di autori-editori ha dato ai loro testi. Rispetto alla prima tipologia di scrittura, infatti, la differenza è segnata già a livello paratestuale: l'accenno alle memorie e alla soggettività che nel primo caso si legava al ruolo dell'editore – basti pensare, ad esempio, ad alcuni titoli e ai sottotitoli *Memorie di un editore* di Barbera, *Frammenti di memoria* di Einaudi, *Endetté comme une mule ou La passion d'éditer* di Belfond, *L'édition est une aventure. Mémoire* di Bordas – qui è più affievolito o addirittura scompare completamente, lasciando che sia solo la caratterizzazione editoriale a dominare i primi elementi del libro con cui il lettore entra in contatto. In questo caso, si può ricordare come Bompiani parli di *Mestiere dell'editore* e Nyssen della *Sagesse de l'éditeur* o dell'*Éditeur et son double*. A una simile impostazione programmatica segue una struttura a sua volta ben lontana dall'approccio adottato nelle "memorie di un editore o di un'editrice": il saggio occupa più spazio rispetto all'altra tipologia di scrittura, subentrano anche altri generi letterari come la biografia, gli apparati documentari sono più estesi e hanno un ruolo ancora più rilevante. Ma ciò che sembra stupire è il ritorno costante del sé come organizzatore della materia: il giudizio sugli eventi e sui casi editoriali si appoggia inevitabilmente a un'aneddotica soggettiva, i frammenti dei ricordi danno più senso alle storie passate delle analisi stesse, le caratterizzazioni di personaggi nonché di case editrici e in generale dello stato del mercato editoriale sono condotte tutte attraverso uno sguardo in prima persona che arricchisce ogni elemento di un ulteriore piano individuale e privato. Oltre a precisare nella prefazione, infatti, che sarà lui stesso al centro del racconto, Bompiani correda ogni riflessione e ogni analisi del suo personale sguardo soggettivo: a titolo di esempio si può vedere come il rientro dalla guerra sia un ricordo che nasce dalla sua prospettiva e descrive l'arrivo in casa editrice di tutti i grandi consulenti, pronti a ricostruire ciò che era stato distrutto.

Anche Marco Cassini crea una scissione tra generi letterari che poi risolve immediatamente all'interno del testo. Il titolo tradisce una tensione memorialistica con la propensione alla forma di *Diario*. Ma se il carattere diaristico è conservato apparentemente nella struttura organizzata per date, la narrazione svela poi la retrospettiva come sguardo demiurgico: gli eventi non sono narrati contestualmente al momento in cui si avverano, ma sono recuperati dalla memoria. L'analisi segue poi orizzonti differenti: si susseguono dati, statistiche, riflessioni che poco sembrano aver a che fare con la memoria. Ma quest'ultima si nasconde soltanto dietro quella pretesa superficie di oggettività per ritornare in tutte le caratterizzazioni dei ricordi: la conoscenza degli autori americani, la scoperta di voler essere editore una sera nella sede della casa editrice e/o e il racconto del caso Carver sono sistematizzati da una memoria che sta costruendo un'immagine dell'editore e della sua attività editoriale e certo si allontanano dalle pretese di neutralità del saggio.

Più che la struttura in sé, dunque, è la sua organizzazione programmatica che mostra la dipendenza dall'orizzonte autobiografico anche di questa seconda tipologia di scrittura. Le scelte autoriali qui rivelano la capacità di spaziare in un universo memorialistico che si presenta ampio e variegato in termini di strumenti espressivi, ma appare a sua volta capace di fagocitare ogni forma creativa quando è il sé a muovere la narrazione. L'autobiografia ingloba il saggio, la biografia, la lettera, il documento, il testo informativo mettendoli al servizio del suo fine ultimo: costruire un'identità riconoscibile al lettore attraverso il racconto. Se questi autori-editori si distanziano maggiormente dal canonico orizzonte autobiografico rispetto ad altri, un simile atteggiamento sembra dovuto a quell'espansione di strumenti compositivi che l'orizzonte autobiografico consente, come aveva osservato Lejeune negli anni Ottanta vedendo le molteplici declinazioni che stava assumendo la scrittura del sé. Si ritrova così

una propensione a utilizzare la vasta gamma di strumenti che la memorialistica offre, come, prima fra tutti, la commistione di generi letterari, che non a uno spostamento verso un altro terreno interpretativo afferente alla forma del saggio.

Il rapporto con l'autobiografia, la riflessione sulla dimensione autoriale e l'interrogarsi sul legame tra lo spazio privato-individuale e lo spazio dell'editore diventano, pertanto, le prerogative imprescindibili per entrambe le tipologie di scrittura e giustificano, al contempo, l'analisi congiunta e complessiva di questo insieme di testi all'interno di un'unica categoria concettuale che abbiamo definito "memorialistica editoriale".

Il rapporto con il lettore facilita quest'ultimo passaggio. L'avvicinarsi o il distanziarsi dalla norma autobiografica non precludono al lettore, infatti, di attivare uno specifico modello interpretativo: è il quadro ermeneutico in cui il lettore è collocato dagli autori-editori che ci permette di considerare la memorialistica editoriale come un unico orizzonte di senso. Gli autori-editori – che a diverso titolo si interrogano sulla narrazione del sé e della prima persona, che si domandano quale sia l'oggetto del racconto, l'individuo o l'editore, che ammettono l'inaffidabilità della memoria, che spiegano gli eventi specificando il punto di vista, che illustrano le proprie scelte stilistico-tematiche – intervengono non solo a chiarire lo spazio interpretativo ma anche a definire i confini della loro narrazione: emblematico e a titolo esemplificativo, non certo esaustivo, sono i casi di Marco Cassini con il suo *Diario* e Sandro Ferri con *L'editore presuntuoso*. Entrambi si rivolgono a una "biblioteca" della memorialistica editoriale: gli scritti autobiografici di Bompiani a quelli di Einaudi, la vasta produzione del Calasso autore-editore, gli scritti di un'editrice come Sylvia Beach a cui anche Maurice Girodias guarda; il richiamo a questi modelli, se da una parte rappresenta un'autolegittimazione in quanto editori, dall'altra svolge soprattutto il ruolo di segnare un confine creativo e interpretativo, quello della memorialistica editoriale, e di indicare chi ne sono i principali protagonisti, non solo autori-editori, ma autori-editori-autobiografi.

b. Una metodologia stratificata

L'analisi di una memoria editoriale ha richiesto la considerazione contemporanea di tutte le istanze che interessano entrambe le entità coinvolte. Abbiamo visto, infatti, come non si possa eludere nello studio stilistico, formale e tematico dall'osservare la traiettoria dell'individuo sia in quanto autore sia in quanto editore. Inoltre, lo sviluppo della casa editrice all'interno dell'evoluzione del campo editoriale determina le scelte formali al pari del rapporto con l'evoluzione del genere autobiografico nel campo letterario italiano e francese. Infine, la relazione di ciascuna di queste istanze con un panorama della memorialistica editoriale che si è auto-definito nel tempo collabora alla struttura e alla composizione finale dei testi.

Ma ciò che tutti questi elementi hanno evidenziato è il carattere cumulativo che li determina: ognuno dei casi o eventi editoriali che riesce a riaffiorare sulla superficie del racconto retrospettivo ha un significato nel presente in virtù del suo percorso passato. Seguire i casi editoriali nella loro evoluzione ha rappresentato, dunque, un problema metodologico fondamentale che ci ha portato a indagare ogni ricordo di un evento passato attraverso una suddivisione in quattro fasi.

Abbiamo notato che per arrivare alla narrazione definitiva di un evento editoriale da parte dell'autore-editore occorre analizzare l'effetto di «cumulatività del campo»²⁰¹⁵. Il primo riferimento è a uno stadio del campo precedente all'evento stesso: tutto l'insieme di caratteristiche preesistenti del mercato e le posizioni delle case editrici che già vi operavano. Il secondo si rivolge, invece, all'evento editoriale in sé: le ragioni che portano alla nascita di una nuova casa editrice, alla pubblicazione di un libro o di un autore, alla scelta di una specifica letteratura straniera. Il terzo momento è caratterizzato dalla ricezione dell'evento: le reazioni della critica attraverso recensioni o scambi tra intellettuali, le reazioni del pubblico in termini di vendita, di crescita di tirature o di rapide riedizioni e ristampe di un libro. Il quarto e ultimo momento è quello della scrittura, dove tutto si

²⁰¹⁵ Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 320.

condensa: i filtri sono le fasi precedenti che hanno cristallizzato specifiche soglie storiche che, a loro volta, determinano i passaggi narrativi. La metamorfosi da casi editoriali a nuclei narrativi segue questo percorso progressivo e ne è direttamente influenzata. Nel loro racconto dei fatti è difficile ravvisare lo sforzo di uno storico che tenta di collocarsi all'altezza dell'evento attraverso un tentativo di imparzialità: è più facile vedere il peso della ricezione di quell'evento che si impone come categoria interpretativa dominante per arrivare, infine, cristallizzato nella memoria collettiva del pubblico e individuale dell'autore-editore e trovare spazio così nella narrazione di quest'ultimo.

c. Calasso e Nadeau: casi emblematici della memorialistica editoriale

È stato osservato come l'editoria francese e quella italiana siano contraddistinte da una certa vicinanza concettuale e organizzativa, quasi una somiglianza congenita. Una vicinanza che i due mondi editoriali non sembrano condividere con il panorama anglosassone. Possiamo indicare in questo aspetto l'origine della scelta di trattare un autore-editore italiano e uno francese.

Il passo successivo doveva consistere nell'individuare due figure che fossero in qualche modo emblematiche e rappresentative della memorialistica editoriale dei due Paesi, ovvero due figure le cui narrazioni ci permettessero di andare a toccare tutti gli aspetti che è possibile ritrovare nelle memorie editoriali. Da questa esigenza discendeva la volontà di dedicarsi all'editoria contemporanea, dove, come abbiamo visto, a fronte di un incremento di studi, ricerche e analisi sulla storia dell'editoria e sul mercato editoriale nonché sul ruolo dell'editore nella società, era possibile ravvisare una crescita esponenziale degli scritti autobiografici di autori-editori.

In virtù di un simile quadro, la scelta del nostro studio è ricaduta su Roberto Calasso che a partire dagli anni Ottanta dà avvio a un processo di identificazione con la sua casa editrice, facendo in modo che agli occhi del pubblico si realizzasse una vera e propria sovrapposizione tra l'immagine di Adelphi e l'immagine di Calasso stesso. In area francese, invece, abbiamo scelto di soffermarci su Maurice Nadeau, che ha contribuito a fondo alla storia culturale ed editoriale della Francia del secondo Novecento e ha fondato l'omonima casa editrice nella seconda metà degli anni Settanta.

L'individuazione di questi due casi può apparire in un primo momento arbitraria se si guarda alle date specifiche dell'impegno dei due intellettuali in editoria. Ma se consideriamo l'inevitabile discordanza dei tempi nella comparazione tra due culture che, per quanto vicine, seguono comunque una propria storia, rispetto al rischio di arbitrarità prevalgono le corrispondenze.

Quando Nadeau intraprende la sua carriera di editore siamo nella prima fase delle concentrazioni editoriali e all'epoca dell'ingresso di capitali extra-editoriali in editoria. Nell'evoluzione del suo percorso, l'intellettuale parigino assume la direzione di altre collane passando da una casa editrice all'altra per arrivare alla fine degli anni Settanta a fondare la propria casa. In quel momento, il mercato francese è diviso in due grandi filoni: da un lato, l'epoca delle concentrazioni editoriali ha ormai raggiunto il suo pieno compimento e la forza dei grandi gruppi è ormai consolidata, grazie anche al sostegno finanziario di enti economici extra-editoriali come banche o assicurazioni; dall'altro, proliferano medie, piccole e micro case editrici nate sotto l'impulso degli esuli editoriali dei grandi gruppi che hanno deciso di non cedere alla dispersione – fenomeno inevitabile in società finanziarie dove l'editoria ricopre solo un ruolo marginale nel complesso delle attività industriali svolte – e di mettersi in proprio grazie anche al sostegno statale, che si rafforza con la legge sul prezzo unico del libro del 1981. Infine, quando Nadeau scriverà le sue *mémoires* nel 1990 questi due fenomeni paralleli e complementari sono ormai accentuati, cristallizzati e radicati in un orizzonte che è pronto ad essere ricostruito dall'autore-editore.

Calasso, d'altro canto, classe 1941, inizia a collaborare con Adelphi fin dalla sua fondazione all'inizio degli anni Sessanta. I primi incarichi del consulente fiorentino sono marginali, mentre la sua posizione si viene consolidando alla fine del decennio a partire da quando partecipa attivamente all'impresa Nietzsche, incaricandosi della traduzione di *Ecce Homo* per la "Biblioteca Adelphi". La

prima grande svolta nella sua carriera avviene nel 1971 quando assume la carica di direttore editoriale della casa milanese. Da quel momento, Calasso ha un'importanza sempre maggiore nel nucleo degli adelphiani diventando il principale referente per gli altri editori, per gli agenti letterari e per gli autori, che si rivolgono spesso direttamente a lui per la gestione dei diritti in Italia o all'estero. In quegli stessi anni Calasso cerca di concentrare su di sé anche l'immagine di Adelphi: prende pubblicamente le difese della casa contro gli attacchi provenienti da altri intellettuali o da giornalisti, rivendica le proprie strategie editoriali, si occupa direttamente delle trattative per sottrarre i diritti su alcuni autori ad altri editori. In quel periodo, l'editoria italiana sta vivendo un primo fondamentale scivolamento verso un'organizzazione industriale della produzione. Non sono ancora evidenti tutti i risvolti di questo cambiamento, dal momento che molte imprese editoriali conservano un'organizzazione piuttosto artigianale, ma si possono ravvisare i segni di un cambiamento: nel 1969 nasce il primo gruppo editoriale italiano, il gruppo Fabbri di cui fanno parte anche Bompiani ed Etas Kompass. Al gruppo partecipano capitali extra-editoriali provenienti dal mondo dell'industria. Presto alle crisi di importanti case come Einaudi, Feltrinelli e il Saggiatore si risponde con espedienti finanziari come l'acquisizione del marchio, la cessione dei diritti su alcune collane, la liquidazione del catalogo. Come nel caso di Nadeau e l'editoria francese negli anni Cinquanta, dunque, ci troviamo qui, quando Calasso dà un impulso decisivo alla sua carriera, al cospetto di un processo di industrializzazione della produzione editoriale e di fronte all'ingresso sempre più cospicuo di capitali extra-editoriali. Quando l'intellettuale fiorentino sembra ormai aver raggiunto un grande riconoscimento, con il successo degli anni Ottanta e la posizione di presidente delle edizioni Adelphi all'inizio degli anni Novanta, ritroviamo quella scissione che avevamo visto in Francia: il processo di industrializzazione è andato avanti causando la concentrazione di una vasta parte del mercato nelle mani di pochi gruppi editoriali, mentre sul fronte opposto, nascono a cavallo tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta nuove case editrici di piccole e medie dimensioni pronte a contrapporre al monopolio dei gruppi una forte specializzazione in determinati settori. Quando Calasso è ormai un editore affermato e rappresenta pubblicamente l'immagine di Adelphi, si è cristallizzata, dunque, una suddivisione tra grandi gruppi a carattere industriale, spesso controllati da capitali extra-editoriali, dove l'editoria è una fonte di differenziazione di un fatturato che dipende più da altre iniziative commerciali ed economiche, e nuovi editori che fanno della specializzazione la loro arma principale. È evidente che una simile contrapposizione non riflette la molteplicità e la varietà di offerte che si possono ritrovare sia all'interno dei gruppi sia nei cataloghi di piccole case editrici: la generalizzazione proietta una percezione e non l'effettiva proposta editoriale che è, necessariamente, molto stratificata, in termini di qualità e di pubblico di riferimento, in imprese che coprono una grande fetta del mercato del libro in Italia e in Francia e che quindi possono garantire sia opere per un lettore *highbrow* sia opere per una più larga platea di lettori meno esigenti.

Nel momento in cui Calasso deciderà di affidare a una raccolta di volumi compiuti le proprie memorie letterarie, che vanno dal 2013, anno in cui pubblica *L'impronta dell'editore* che recupera contributi già editi e ne aggiunge altri inediti, al 2021 anno di pubblicazione di *Bobi e Memè Scianca*, la percezione di questa suddivisione si è ormai radicata nel mercato. Sono aumentate le piccole case editrici che puntano sulla specializzazione e che, con il contributo promozionale dei nuovi media, riescono a raggiungere in modo molto efficiente un vasto pubblico. Allo stesso tempo i gruppi editoriali hanno portato avanti un'opera sempre più intensa di concentrazione di cui il caso più evidente è l'acquisizione nel 2015 di Rcs Libri da parte del gruppo Mondadori. Il panorama editoriale che si presenta a Nadeau al momento di scrivere le sue memorie non si discosta molto, dunque, da quello che si ritrova di fronte Calasso quando si appresta a scrivere il suo racconto retrospettivo della storia di sé e di Adelphi.

Ma se le discordanze temporali sono risolte dalle inevitabili divergenze delle storie culturali, maggior interesse desta la vicinanza tra le due traiettorie autoriali.

Nadeau, infatti, pur cominciando a collaborare con importanti riviste già negli anni Trenta, scrive il suo primo e più importante saggio nel 1945 all'indomani della Seconda guerra mondiale: *Histoire du Surréalisme*. Il libro riscontra un grande successo prima di tutto nella comunità intellettuale che

reagisce in modo contrastante: alcuni surrealisti, Breton in testa, non ne accettano il principio di fondo, altri lo assumeranno presto a motivo che li ha indotti ad avvicinarsi al movimento, altri ancora vi vedranno un contributo imprescindibile a tutti gli studi successivi sul surrealismo. Il riscontro della critica si affianca a quello del pubblico confermato soprattutto dalle numerose ristampe che riceverà il volume. A quel primo libro, seguono diverse opere saggistiche dedicate a Michel Leiris, a Gustave Flaubert e al romanzo francese contemporaneo a cui affianca volumi in cui raccoglie molti dei suoi articoli apparsi in giornali e riviste. Al momento di scrivere le sue memorie, Nadeau è di fatto un autore riconosciuto e affermato.

Un identico percorso – si potrebbe dire ancora più ascendente – si ritrova in Calasso. Il suo primo libro, un romanzo, esce nel 1974, ma il vero percorso d'autore comincia nel 1983 con la pubblicazione della *Rovina di Kash*, recensito entusiasticamente da Calvino: volume iniziale di una lunga serie che rappresenta nelle intenzioni dell'autore un unico percorso creativo. Alla *Rovina di Kash* segue nel 1988 il libro di maggior successo dello scrittore fiorentino: *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Arrivato secondo al premio Strega e a lungo nelle classifiche dei titoli più venduti per il 1989, l'opera rappresenta la svolta autoriale di Calasso che proseguirà poi una carriera molto prolifica e di grande successo grazie a una costante crescita dei lettori. Quando si appresterà a dare la forma di libro alle sue memorie editoriali, anche Calasso, dunque, sarà un autore ampiamente affermato e riconosciuto.

Questi due aspetti – il successo nella carriera editoriale e in quella autoriale – li rendono, dunque, due autori-editori emblematici: da un lato, perché hanno maturato una consapevolezza editoriale che permette di partecipare alla legittimazione della figura dell'editore e allo stesso tempo consente di individuare quali siano gli eventi editoriali del loro passato che più tornano utili a costruire un'immagine di sé e della casa editrice nel presente; dall'altro, perché la profonda coscienza autoriale, maturata nel tempo, garantisce una certa padronanza dei mezzi, delle forme e degli stili dei diversi generi letterari, nonché una conoscenza delle potenzialità della scrittura che conferisce una maggiore libertà e capacità nell'utilizzare tutti gli strumenti letterari a loro disposizione. Sono, pertanto, due figure che ci permettono di analizzare nel dettaglio tutti gli aspetti che coinvolgono la memorialistica editoriale.

Certo è che la vicinanza in quanto autori-editori non li rende altrettanto vicini in termini di posizioni autorial-editoriali.

Calasso affronta le proprie memorie con lo stesso approccio che abbiamo ritrovato nelle altre sue opere, dalla *Rovina di Kash* alle *Allucinazioni americane*, nei suoi interventi critici a prefazione o postfazione dei volumi adelphiani nonché nei suoi articoli apparsi su giornali e riviste. Si tratta di una visione irrazionalistica, anti-storicistica, anti-sociologica, anti-ideologica, refrattaria alle considerazioni politiche nel campo letterario e idiosincratice verso qualsiasi forma di discorso accademico che si traduce nel ricorso alla frammentazione, alla metafora, al rifiuto della trattazione lineare e della categorizzazione fissa per generi letterari: una scrittura analogica ed evocativa che alla ricostruzione storica del passato editoriale preferisce uno spazio di riferimenti ideali fondato su formule che trovano il loro significato esclusivamente all'interno del testo. La storia di Adelphi, i documenti, i personaggi incontrati, gli autori e i libri sono strumenti, referenti materiali che presto perdono la loro consistenza per diventare elementi utili alla narrazione che ci restituisce tutta la posizione di Calasso autore-editore: ai dati e alle statistiche si preferiranno gli aneddoti e le percezioni soggettive; al linguaggio neutro e imparziale si sostituisce la soggettivizzazione degli eventi e l'anamorfose di figure reali in personaggi ideali; sul tempo lineare prevale una temporalità frammentaria e altalenante che si focalizza in punti nevralgici di carattere simbolico per scattare poi anacronisticamente da un momento all'altro del passato senza soluzione di continuità; a una visione storico-sociologico-naturale si oppone una rivalutazione del religioso che diventa anche il filtro per interpretare il catalogo di Adelphi e mostrare il sé individuale che sta narrando. È una costruzione polifasica che apprezza la divagazione, che accenna ai fatti per parlare sempre di qualcos'altro. Vi è un dialogo, inoltre, con la percezione della casa editrice che il pubblico ha maturato progressivamente: un'impresa culturale avvertita prima come uno spazio per lettori raffinati ed esigenti, poi, all'inizio degli anni Duemila, come un'offerta che si sta stratificando per andare

incontro a più larghe fasce di pubblico: rispetto a questo processo di cambiamento, inevitabile in ogni casa editrice di successo, Calasso insiste sul ritorno alle origini, su quelle attitudini sovversive che avevano contraddistinto la nascita di Adelphi, su quel processo distintivo e provocatorio che nel presente si viene inevitabilmente perdendo ma che ha rappresentato il pilastro portante della casa nei suoi primi decenni di attività. Tutto questo si ritrova nell'intellettuale fiorentino che non manca mai di far emergere un'identità letteraria, a cui affianca nella metamorfosi da autore ad autore-editore-autobiografo l'identità editoriale adelphiana, da lui stesso costruita, e perfettamente sovrapponibile a quella autoriale.

Di tutt'altro tipo è l'impronta di Maurice Nadeau. Se è vero che anche quest'ultimo ricerca un'autonomia della letteratura e dell'editoria da ingerenze politiche, l'editore parigino non manca mai di sottolineare l'importanza di un impegno etico oltre che formale. Così la sua pregressa carriera di critico si lega all'originaria militanza politica poi abbandonata, ma ancora di più al suo impegno in diverse cause che hanno coinvolto la società e il mondo intellettuale francese del secondo Novecento. La difesa della letteratura ricorda immediatamente il suo intervento contro la censura applicata alle opere di Miller, o l'insofferenza verso le opere di propaganda sovietica a cui contrappone la ricercatezza stilistica dell'imprescindibile modello flaubertiano. L'impegno etico si ritrova in quella vicinanza a Sciascia, a Ignazio Silone, agli scrittori della letteratura concentrazionaria di cui esalta il valore universale insieme al valore formale. Ma la sua carriera di critico letterario e di storico si ritrovano a un primo incontro con le sue memorie: c'è un tentativo più insistente nella resa del contesto, uno sforzo a ricostruire sociologicamente la sua identità, alla luce della formazione ricevuta, dell'influenza materna, dei percorsi professionali e umani, in cui si riscontra tutta l'influenza della letteratura autobiografica francese degli anni Ottanta dominata da una figura come Annie Ernaux e dal suo libro *La place*.

Ma a questo approccio storico-sociologico l'autore-editore non manca di intrecciare tutta la sua consapevolezza del mezzo letterario di cui si sta servendo: ricorre a quella che Lejeune ha definito «autobiographie critique»²⁰¹⁶, affrontando la fallibilità della memoria con una riflessione introspettiva sul sé che passa attraverso i documenti per approdare a una forma aneddotica, fondata su dialoghi ricostruiti, in cui gli eventi si trasfigurano in un ricordo tutto introiettato da chi ne sta parlando. Anche Nadeau, dunque, per quanto la struttura appaia più lineare, predilige il ricorso alla frammentazione, ispirato a un progetto mai andato in porto di Perec, che ricalca esplicitamente le persone incontrate, a cui si dà la responsabilità di portare avanti la narrazione. Dietro quelle figure e dietro il modo in cui vengono recuperate si annida la voce sempre più insistente dell'autore-editore che trasfigura la storia in un'aneddotica utile alla sua immagine presente: il sé demiurgico ammette in alcuni tratti esplicitamente la sua presenza e, risolto l'eccessivo protagonismo in una delega della responsabilità della narrazione alle personalità incontrate, può assumere con la consapevolezza retrospettiva la sua postura autorial-editoriale.

Nadeau e Calasso sono, dunque, nel momento in cui si trovano a scrivere le loro memorie editoriali figure molto distanti, per formazione, attitudini, esperienza personale e professionale, scelte d'autore e di editore. Entrambi rappresentano, pertanto, casi emblematici non tanto perché consentono una comparazione franco-italiana delle memorie editoriali, che appare una superflua forzatura, ma perché la complessità di caratteri a cui ricorrono e che offre la loro scrittura ci permette di delineare un quadro completo da cui partire per studiare la "memorialistica editoriale".

d. Prospettive e sguardi sull'editoria

C'è un elemento di raccordo tra i vari testi che abbiamo preso in considerazione, che si può cogliere soltanto se si tiene bene a mente il panorama degli studi sull'editoria, ed è il rapporto con la storia. Da quando, a partire dagli anni Settanta e Ottanta, i critici, gli studiosi e gli intellettuali hanno avviato una serie di ricerche che mettevano in relazione la letteratura con i meccanismi del mercato editoriale,

²⁰¹⁶ P. Lejeune, *L'ère du soupçon*, Id. (ed.), *Le récit d'enfance en question*, cit.

è apparso fin da subito naturale concentrarsi sugli aspetti storici che immediatamente si sono legati ad elementi filologici.

Questo perché ricostruire la temperie culturale in cui i testi uscivano ci permetteva di comprendere le ragioni che avevano portato all'affermazione di determinati libri mentre altri erano stati subito dimenticati. Inoltre, un simile approccio ci offriva la possibilità di capire il potere del marchio, e di vedere quale casa editrice aveva meglio favorito il successo di un libro, che era stato rifiutato da un'altra casa o che in un catalogo diverso non aveva riscontrato la risposta che avrebbe poi ricevuto²⁰¹⁷. Avere accesso alle informazioni relative alle pubblicazioni e ottenere dati inerenti la capacità di affermazione del marchio rivalutavano, altresì, il ruolo delle collane nei sistemi editoriali dove esse hanno un peso cruciale come quello italiano e quello francese. Un tale interesse diffuso è testimoniato dai titoli degli studi su questo aspetto imprenditoriale, ideologico, commerciale e programmatico dell'editoria: all'inizio si parla sempre di "storia" dell'editoria che sia moderna o contemporanea; si registra poi una specifica attenzione per le figure dei singoli, consulenti, collaboratori e letterati-editori intorno al loro contributo di mediazione a testimonianza che la realizzazione di un libro è un'operazione plurale e nei sistemi dove la divisione del lavoro editoriale è stata accentuata, come appunto quello italiano e quello francese, i consulenti hanno un ruolo di primaria importanza nell'impostazione programmatica di una casa editrice; agli studi su singole figure si sono affiancati quelli su singole case editrici che sono diventate un filtro per interpretare la storia globale: nei saggi che affrontano la storia delle case editrici il vero nucleo è il rapporto di quell'impresa con la storia nazionale, europea o mondiale.

Con questo sguardo grandangolare sul contesto storico che, in linea con il processo di distanziamento promosso da Franco Moretti²⁰¹⁸, considera i libri come parti di un tutto, prodotti culturali per spiegare processi collettivi e globali, spesso senza approfondire le caratteristiche interne ai testi, procede in parallelo l'interesse specifico per la storia delle edizioni, sulla scorta di una consolidata e ben strutturata tradizione filologica, ovvero finalizzata alla ricostruzione della corretta edizione di un testo e a osservare le differenti fasi e versioni che quello stesso testo ha attraversato. In questo caso, dunque, sono proprio i testi al centro delle analisi: i loro percorsi, le fasi di passaggio da una redazione all'altra, le modifiche attuate dagli autori e il loro confronto con quelle attuate da editori o redattori, le questioni ancora più complesse legate agli interventi sulla traduzione da parte non solo dei traduttori ma anche di altri collaboratori delle case editrici. In altre parole, la costruzione materiale dei testi definitivi ha trovato nella storia delle edizioni un proficuo campo di indagine volto, a differenza di quello puramente storico, ad offrire al lettore una molteplicità di strumenti e spunti per riflettere sulle ragioni dietro la forma definitiva del libro che ha tra le mani. Anche in questo secondo caso i titoli sono particolarmente rappresentativi dei fini delle ricerche: si parla di ultime o penultime, a seconda delle circostanze, volontà dell'autore, dell'editore e del redattore cercando così di decostruire chi ha partecipato alla creazione del valore di quell'oggetto culturale che è il volume pubblicato.

Tra questi due filoni ci è sembrato che non ci fosse altro che uno spazio marginale per gli individui-editori: nel primo caso, il loro nome è spesso assimilato al marchio omonimo, svolge la funzione di rappresentante legale per riconoscere le azioni di un gruppo in cui opera al pari di tutti gli altri, e, infatti, le loro figure sono spesso affiancate per responsabilità, peso e importanza a quelle dei consulenti, contro cui perdono in termini di legittimità perché questi ultimi sono ricoperti del valore consacrante dell'essere letterati-editori; nel secondo caso, ancora una volta editori e consulenti sono sullo stesso piano e i loro interventi nella realizzazione dei testi finali contribuiscono in egual misura, anzi in molte indagini il peso dei consulenti è tenuto in maggior considerazione nella definizione del valore di un'opera.

²⁰¹⁷ Casi di questo tipo sono molteplici, per una sintetica e breve panoramica si può consultare: G. C. Ferretti, *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 ad oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

²⁰¹⁸ F. Moretti, *Distant reading*, Verso, Londra-New York, 2013.

La presa di coscienza e la scelta di scrivere degli editori risponde quindi a un'esigenza profonda, che fa confluire in uno stesso punto la necessità di legittimazione di una funzione nebulosa e indefinita e il riconoscimento di una forma espressiva, la scrittura del sé, individuata come l'unica in grado di rappresentare la vita e l'unica realmente capace di raccontare l'identità.

Osservando la collusione di queste due istanze ci siamo accorti che tutte le considerazioni nate dalla visione storica, dagli studi filologici e da altre ricerche di carattere sociologico, narratologico e filosofico entravano in queste narrazioni che invece di raccontarci semplicemente fatti storici di un passato, o la gestazione di un testo, o il rapporto di quest'ultimo con uno spazio circostante, ci raccontavano la complessa nascita e costruzione di un'identità che è ad un tempo individuale-privata e culturale-collettiva. E questo ci è apparso, infine, lo scopo ultimo di ogni categoria di intellettuali, dagli editori agli artisti, dai registi ai filosofi, nonché di particolari forme professionali come i politici, che ricorrono al racconto mnemonico per dirci chi sono stati ma soprattutto chi sono ora e in cosa consiste la loro professione.

Il nostro studio, pertanto, non è una storia dell'editoria, ma un'indagine critica su come si forma una visione dell'editoria, che certo non corrisponderà all'idea di ricostruzione storica ma sarà realizzabile solo in un viaggio materiale-simbolico tra i percorsi autobiografici dei suoi protagonisti: gli editori-autori.

Bibliografia

Roberto Calasso

Memorie editoriali

- Calasso R., *Bobi*, Adelphi, Milano, 2021
Id., *Come ordinare una biblioteca*, Adelphi, Milano, 2020
Id., *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano, 2013
Id., *Memè Scianca*, Adelphi, Milano, 2021

Altri testi

- Calasso R., *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milano, 2003
Id., *I quarantanove gradini*, Adelphi, Milano, 1991
Id., *Il cacciatore celeste*, Adelphi, Milano, 2016
Id., *Il libro di tutti i libri*, Adelphi, Milano, 2019
Id., *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano, 2006
Id., *K*, Adelphi, Milano, 2002
Id., *Ka*, Adelphi, Milano, 1996
Id., *L'ardore*, Adelphi, Milano, 2010
Id., *L'impuro folle*, Adelphi, Milano, 1974
Id., *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano, 2008
Id., *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano, 2001
Id., *La rovina di Kash*, Adelphi, Milano, 1983
Id., *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano, 1988
Id., *L'innominabile attuale*, Adelphi, Milano, 2017

Cataloghi

- Adelphiana 1971*, Adelphi, Milano, 1971
Adelphiana. Pubblicazione permanente, n. 1, Adelphi, Milano, 2002
Adelphiana. Pubblicazione permanente, n. 2, Adelphi, Milano, 2003
Adelphiana. Pubblicazione permanente, n. 3, Adelphi, Milano, 2004
Adelphiana. Pubblicazione permanente, n. 4, Adelphi, Milano, 2005
Adelphiana 1963-2013, Adelphi, Milano, 2013

Studi su Calasso, Adelphi e altri collaboratori della casa editrice

- Filologia editoriale, Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francesco Rico*, in «Ecdotica», n. 10, p. 179-203, 2013
Banfi A., *Nietzsche, Colli, Foà: l'azzardo di un'edizione critica e di una nuova casa editrice*, in Paolo Soddu (a cura di), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Olschki, Firenze, 2015
Barbella O., *Il successo targato Adelphi*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *L'Italia di oggi. I luoghi raccontati*, in «Tirature 2001», n. 1, 2001
Battocletti C., *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*, La nave di Teseo, Milano, 2017
Berardinelli A., *Roberto Calasso e gli dèi*, in Id., *Cactus. Meditazioni, satire e scherzi*, Castelvecchi, Roma, 2018

Bricchi M., *Adelphi, o l'editore ineffabile*, in «Le parole e le cose», 13 maggio 2013

Calvino I., *Roberto Calasso*, La rovina di Kasch, in Id., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1016-1022

Campioni G., *La passione rabbiosa per la verità. Lettere a Giorgio Colli*, in «Belfagor», vol. 42, n. 3, 1987, pp. 313-334.

Cantimori D., *Conversando di Storia*, Laterza, Bari, 1967

Cecchetti V., *Roberto Calasso*, Cadmo, Firenze, 2006

Colli G., *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1980

Campioni G., *Leggere Nietzsche. Alle origini dell'edizione critica Colli-Montinari*, ETS, Pisa, 1992

Cumbo B., *L'opera in corso di Roberto Calasso*, Aracne, Aprilia (LT), 2015

Curreri L., *Il fascino della differenza nell'identità (in crisi) dello scrittore, del critico, dell'intellettuale. Bazlen, Debenedetti, Benjamin nella narrativa italiana*, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, pp. 159-169

Del Giudice D., *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 1983

Ferrando A., *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1947-1994)*, Carocci, Roma, 2023

Fiorani L., *Deconstructing Mythology: A reading of "Le nozze di Cadmo e Armonia"*, Ph.D. Thesis, UCL, A.A. 2009/2010, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/18522/1/18522.pdf>

Giusti C., *Luciano Foà: l'editore invisibile*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Milano, A. A. 2009/2010

Guerriero S., *Adelphi al paragone*, in «Belfagor», vol. 57, n. 3, 2002, pp. 346-358

La Ferla M., *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo, 1994

Riboli V., *Roberto Bazlen editore nascosto*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma, 2013

Sbrojavacca E., *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Feltrinelli, Milano, 2021

Tavazzi V.G.A., *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e 'Lo stadio di Wimbledon' di Del Giudice*, in «Studi (e testi) italiani», 17, 2006, pp. 271-283

Zanganeh L. A., *Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217*, in «The Paris Review», 102, 2012, p. 109-142.

Testi di altri collaboratori della casa editrice

Bazlen R., *Scritti. Il capitano di lungo corso, note senza testo, lettere editoriali, lettera a Montale*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano, 1984

Colli G., *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1974

Id., *La ragione errabonda*, Adelphi, Milano, 1982

Id., *La sapienza greca*, voll. 3, Adelphi, Milano, 1977-1980

Id., *Per una enciclopedia di autori classici*, Adelphi, Milano, 1983

Maurice Nadeau

Memorie editoriali

Nadeau M., *Grâces leur soient rendues* [1990], Albin Michel, Paris, 2013

Altri testi

Nadeau M., *Gustave Flaubert, écrivain*, Denoël, Paris, 1969

Id., *Histoire du Surréalisme*, Le Seuil, Paris, 1945

Id., *Le Chemin de la vie, entretiens avec Laure Adler*, Verdier, Paris, 2011

Id., *Le roman français depuis la guerre* [1963], Gallimard, Paris, 1970

Id., *Littérature présente*, Corrêa, Paris, 1952

Id., *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Julliard, Paris, 1963
Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, t.1, *Les années «Combat»*, Maurice Nadeau, Paris, 2018
Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, t.2, *Les années «Lettres Nouvelles»*, Maurice Nadeau, Paris, 2020
Id., *Soixante ans de journalisme littéraire*, t.1, *Les années «La Quinzaine littéraire»*, Maurice Nadeau, Paris, 2022

Cataloghi

Catalogue Historique 1945-1975, Maurice-Nadeau, Paris, 2011, <https://www.maurice-nadeau.net/catalogue-historique.pdf>
Catalogue Général 1976 à nos jours, Maurice-Nadeau, Paris, 2022, <https://www.maurice-nadeau.net/catalogue-2015.pdf>

Studi su Nadeau e le case editrici con cui ha collaborato

Czarny N., *Nadeau Maurice*, «Encyclopædia Universalis» [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-nadeau/>
Joubert A., *Postface*, in M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Maurice-Nadeau, Paris, 2016
Jour J., *Robert Denoël, un destin*, Dualpha, Paris, 2006
Lamy J.-C., *René Julliard*, Julliard, Paris, 1992
Lombardo G., *Sciascia e Nadeau. Di amicizia, agenti letterari, e passioni mai spente*, in «Todomodo», II, Olschki, Firenze, 2012
Nadeau G., *Maurice Nadeau. Révolution et littérature*, film, 2005
Poulet R., *Robert Denoël ou L'édition à qui perd gagne*, Éditions nationales, Liège, 1981
Prugnot J., *Maurice Nadeau*, «Le Matron. Dictionnaire biographique», 10 octobre 2010, <https://maitron.fr/spip.php?article89683>
Robert P.-E. (ed.), *Céline et les éditions Denoël 1932-1948*, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 1991
Samoyault T., *Préface*, in M. Nadeau, *Soixante ans de journalisme littéraire*, t.1, *Les années «Combat»*, Maurice Nadeau, Paris, 2018
Staman A. L., *Assassinat d'un éditeur à la Libération: Robert Denoël (1902-1945)*, trad. de l'américain par Jean-François Delorme, E-dite, Paris, 2005
Tramuta M.-J., *Le destin du passeur. Lectures italiennes 1991-2008*, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Paris, 2008

Altre memorie editoriali

Barbera G., *Memorie di un editore*, Trabant, Brindisi, 2013
Beach S., *Shakespeare and Company*, Mercure de France, Paris, 1962
Bétourné O., *La vie comme un livre: Mémoires d'un éditeur engagé*, Éditions Philippe Rey, Paris, 2020
Bompiani G., *La penultima illusione*, Bompiani, Milano, 2022
Bompiani V., *Il mestiere dell'editore*, Longanesi, Milano, 1988
Id., *Via privata*, Mondadori, Milano, 1973
Bordas P., *L'édition est une aventure. Mémoires*, Édition de Fallois, Paris, 1997
Buchet E., *Les auteurs de ma vie ou ma vie d'éditeur*, Buchet-Chastel, Paris, 1969
Corti J., *Souvenirs désordonnés*, Corti, Paris, 2010
Cassini M., *Refusi. Diario di un editore incorreggibile*, Laterza, Roma-Bari, 2008
Einaudi G., *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano, 1988
Sandro F., *I ferri dell'editore*, e/o, Roma, 2011

Id., *L'editore presuntuoso*, e/o, Roma, 2022
 Girodias M., *Une journée sur la terre*, Éditions la Difference, Paris, voll. 2, 1990
 Gobetti P., *L'editore ideale. Frammenti autobiografici con iconografia*, a cura di Franco Antonicelli, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1966
 Klaus W., *Die Freiheit des Verlegers. Erinnerungen, Festreden, Seitenhiebe*, Wagenbach, Berlin, 2010
 Laffont R., *Éditeur*, Robert Laffont, Paris, 1974
 Lepetit L., *Autobiografia di una femminista distratta*, Nottetempo, Milano, 2016
 Losfeld É., *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer*, Belfond, Paris, 1991
 Mauriès P., *Le vertige*, Gallimard, Paris, 1999
 Nyssen H., *L'Éditeur et son double*, Actes Sud, Arles, voll. 3, 1988, 1990, 1996
 Id., *La Sagesse de l'éditeur*, L'œil neuf éditions, Paris, 2006
 Rosset B., *My Life in Publishing and How I Fought Censorship*, Or Books, New York, 2017
 Sommaruga A., *Cronaca bizantina [1881 - 1885]. Note e ricordi*, Mondadori, Milano, 1941
 Wolff K., *Autoren Bücher Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Wagenbach, Berlin, 2004

Teoria e critica dell'autobiografia e della scrittura del sé

Battistini A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna, 1990
 Cambi F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2007
 D'Alessandro S., *L'artista allo specchio. Percorsi autobiografici nel Novecento inglese*, Liguori, Napoli, 2007
 D'Intino F., *L'autobiografia moderna. Storia Forme Problemi*, Bulzoni, Roma, 1998
 Didier B., *Le journal intime*, PUF, Paris, 1976
 Dings R. – Newen A., *Constructing the Past: the Relevance of the Narrative Self in Modulating Episodic Memory*, in «Rev.Phil.Psych», 2021, <https://doi.org/10.1007/s13164-021-00581-2>.
 Ernaux A., *Le rôle spécifique de la littérature dans cette évolution: irruption du sociologique en littérature, et évolution de l'écriture de soi dans la littérature française*, dialogue entre Annie Ernaux et Nelly Wolf, journée d'étude "Écrire sa vie, raconter la société. L'autobiographie au risque de la sociologie", Bibliothèque nationale de France (BnF), 2 octobre 2021
 Gatta M., *La scrittura einaudiana e la memoria editoriale. A venti anni dalla morte di Giulio Einaudi*, in «la Biblioteca di Via Senato», n. 9, Settembre 2019
 Gilmore L., *Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority*, in K. Ashley, L. Gilmore, G. Peters, *Autobiography & Postmodernism*, The University of Massachusetts Press, Boston, 1994
 Guglielminetti M., *Biografia ed autobiografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 5, *Le questioni*, Einaudi, Torino, 1986
 Gusdorf G., *Condizioni e limiti dell'autobiografia*, in B. Anglani (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Graphis, Bari, 1996
 Id., *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, Paris, 1990
 Id., *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Odile Jacob, Paris, 1990
 Lejeune P., *L'Autobiographie*, PUF, Paris, 1979
 Id., *L'Autobiographie en France*, Le Seuil, Paris, 1980
 Id., *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, POL, Paris, 1991
 Id., *Les Brouillons de soi*, Le Seuil, Paris, 1998
 Id., *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1975
 Id., *Moi aussi*, Le Seuil, Paris, 1986
 Id., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Le Seuil, Paris, 2015
 Lejeune P. – Bogaert C., *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Textuel, Paris, 2006
 Mallet M.-L., *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Galilée, Paris, 1999

- Mariani A. M., *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma, 2012
- Pelgreffi I., *Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos*, in «Lo sguardo - rivista di filosofia», n. 11, 2013, pp. 229-298
- Moca M., *L'autorappresentazione dell'artista tra immagini, parole e simboli: Ebdòmero di Giorgio de Chirico*, in «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», n. 25, *Figure dell'artista*, a cura di E. Morra e G. Raccis, giugno 2021
- Polger W – W. Zhao (ed.), *The natural method: Essays on mind, ethics and self in honor of Owen Flanagan*, MIT press, Cambridge, 2020
- Prebble S. C. – Addis D. R. – Tippett L. J., *Autobiographical memory and sense of self*, in «Psychological Bulletin», n. 139, 2013
- Ricœur P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris, 2000
- Id., *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, Paris, 1990
- Tassi I., *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, il Mulino, Bologna, 2008
- Id., *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari, 2007

Sociologia della letteratura

- Le champ littéraire*, in «Actes de la recherche en sociales», n. 89, septembre 1990
- Théorie du champ*, in «Actes de la recherche en sociales», n. 200, mai 2013
- Sociologie du style littéraire*, in «CONTEXTES», n. 18, 2016
- Abbott A., *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1988
- Amossy R. (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1999
- Id., *L'argumentation dans le discours*, Nathan, Paris, 2000
- Angenot M. – Robin R., *L'inscription du discours social dans le texte littéraire*, in «Sociocriticism», n. 1, 1985, p. 53-82.
- Aron R., *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, Paris, 1976
- Baldini A. – Biagi D. – De Lucia S. – Fantappiè I. – Sisto M., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata, 2018
- Benaglia C., *Engagement de la forme. Une sociolecture des œuvres de Carlo Emilio Gadda et Claude Simon*, Garnier, Paris, 2020
- Bokobza A., *Translating literature. From romanticized representations to the dominance of a commercial logic: the publication of Italian novels in France (1982-2002)*, Ph.D. thesis, European University Institute, Florence, 2004
- Boschetti A., *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», n. 55, 2007, pp. 42-85
- Id., *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Marsilio, Venezia, 2003
- Id. (ed.), *L'espace culturel transnational*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2010
- Id., *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales*, in Chartier R. – Martin H.-J. (ed.), *Histoire de l'édition française*, tome IV, Promodis, Paris, 1986, p. 481-527.
- Bourdieu P., *Homo academicus*, trad. it. di A. De Feo, Dedalo, Bari, 2013
- Id., *Il critico, o il punto di vista dell'autore*, trad. it. di A. Baldini, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», n. 55, 2007, pp. 26-31
- Id., *La culture est en danger*, Id., *Contrefeux 2, Raison d'agir*, Paris, 2001
- Id., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di G. Viale, il Mulino, Bologna, 1983
- Id., *La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques*, in «Actes de la Recherche en Science Sociales», n. 13, 1977
- Id., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, Il Saggiatore, Milano, 2005

- Id., *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 145, décembre 2002, pp. 3-8
- Id., *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Le Seuil, Paris, 1994
- Id., *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 126-127, 1999, pp. 3-28
- Casanova P., *Consécration et accumulation de capital littéraire*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 144, septembre 2002, pp. 7-20
- Id., *La République mondiale des Lettres*, Le Seuil, Paris, 1999
- Charle Ch., *La cultura senza regole. Letteratura, spettacolo e arti nell'Europa dell'Ottocento*, trad. it. di M. P. Casalena, Viella, Roma, 2019
- Id., *Naissance des intellectuels*, Éditions de Minuit, Paris, 1990
- Id., *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Le Seuil, Paris, 1996
- Id., *Le temps des hommes doubles*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n. 1, 1992, pp. 73-85
- English J., *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Harvard University Press, Cambridge, 2008
- Escarpit R., *Sociologie de la littérature*, PUF, Paris, 1984
- Even-Zohar I., *Polysystem Theory*, In «Poetics Today», vol. 1, n. 1/2, Special Issue: *Literature, Interpretation, Communication*, Autumn 1979, pp. 287-310
- Kupert-Tsur N. (ed.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998), Université de Caen Basse-Normandie & Université de Tel-Aviv, Presses universitaires de Caen, 2000
- Maingueneau D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004
- Paolucci G., *Introduzione a Bourdieu*, Laterza, Roma-Bari, 2011
- Meizoz J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkin érudition, Genève, 2007
- Sapiro G. (ed.), *Dictionnaire International Bourdieu*, CNRS, Paris, 2020
- Id., *La guerre des écrivains*, Fayard, Paris, 1999
- Id., *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Le Seuil, Paris, 2011
- Id., *La sociologie de la littérature*, La Découverte, Paris, 2014
- Id., *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, CNRS, Paris, 2008
- Serry H., *Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 144, septembre 2002, pp. 70-79
- Sisto M., *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», n. 55, 2007, pp. 86-109
- Viala A., *Effets de champ, effets de prisme*, in «Littérature», n. 70, 1988, p. 64-71
- Id., *Naissance de l'écrivain*, Éditions de Minuit, Paris, 1984
- Id., *Posture*, dans Anthony Glinoe - Denis Saint Amand (ed.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>

Storia dell'editoria ed ecdotica

- AA. VV., *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, 2009
- Achilli F., *Fare grafica editoriale. Progettare il libro: storia, teorie, tecniche e processi*, Editrice Bibliografica, Milano, 2020
- Agostino F. et al., *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Edizioni Santa Caterina, Pavia, 2014

- Baldini A., *La Torino dell'industria culturale*, in Luzzatto S. – Pedullà G. (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, *Dal Romanticismo a oggi*, Einaudi, Torino, 2012
- Barbier F., *L'Empire du livre. Le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine (1815-1914)*, Cerf, Paris, 1995
- Brioschi F. (a cura di), *Gli Anni '60: intellettuali e editoria*, Atti di Convegno. Milano 7 e 8 maggio 1984, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1987
- Bouvaist J.-M. – J.-G. Bouin, *Du printemps des éditeurs à l'âge de raison: les nouveaux éditeurs en France: 1974-1988*, Sofedis, Paris, 1989
- Cadioli A., *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore e lettore*, Il Saggiatore, Milano, 2012
- Id., *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Il Saggiatore, Milano, 2017
- Cadioli A. – Peresson G., *Le forme del libro. Schede di cultura editoriale*, Liguori, Napoli, 2007
- Cadioli A. – Vignini G., *Storia dell'editoria italiana dall'Unità a oggi. Un profilo introduttivo*, Editrice Bibliografica, Milano, 2012
- Casper S.E. – Groves J. D. – Nissenbaum S. W. – Winship M., *The Industrial Book, 1840-1880*, in *A History of the Book in America*, Edited by David D. Hall, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2014
- Cesana R., *Sui cataloghi editoriali e altri saggi*, Biblohaus, Macerata, 2015
- Chartier R. (ed.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 1995
- Chartier R. – Martin H.-J. (ed.), *Histoire de l'édition française*, voll. 4, Fayard/Cercle de la Librairie, Paris, 1991
- Codognotto P., *Editoria femminista in Italia*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma, 1997
- Colonetti A. – Andrea R. – Gianfranco T. – Sergio V. (a cura di), *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Grafis, Bologna, 1989
- Conti M., *Il libro scolastico in Italia. Dalla ricostruzione all'era digitale*, Editrice Bibliografica, Milano, 2019
- Cartal É., *La réception de la littérature italienne en France des années 1980 à 2002*, Mémoire de Master 2 en «Sciences humaines et sociales», Université de Grenoble, Année universitaire, 2009-2010
- Dionisotti C., *Aldo Manuzio umanista*, in «Lettere Italiane», vol. 12, n. 14, 1960, pp. 375-400, <http://www.jstor.org/stable/26248050>
- Dubini P., *Voltare pagina. Le trasformazioni del libro e dell'editoria*, Pearson, Milano, 2013
- Durand P. – Glinoeur A., *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2008
- Ferretti G.-C., *Il marchio dell'editore*, Interlinea, Novara, 2019
- Id., *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 ad oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2012
- Id., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004
- Ferretti G.C. – Iannuzzi G., *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Minimum fax, Roma, 2014
- Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (a cura di), *L'agente letterario da Erich Linder a oggi*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2004
- Fouché P. (ed.), *L'édition française depuis 1945*, Cercle de la Librairie, Paris, 1998
- Id., *L'Édition française sous l'Occupation 1940-1944*, Bibliothèque L.-F. Céline de l'université Paris 7, Paris, 1987
- Italia P., *Editing Novecento*, Salerno, Roma, 2013
- Id., *Le penultime volontà dell'autore. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento*, in «Ecdotica», n. 3, 2006, pp. 175-186
- Lindon J., *La FNAC et le livres. intervention dans le cadre de la Rencontre Perspectives du livre et de la distribution*, Éditions de Minuit, Paris, 1978

- Mammoli M., *La grande concentrazione. Breve storia dei maggiori gruppi editoriali italiani*, Unicopli, Milano, 2017
- Manguel A., *Una storia della lettura*, trad. it. di G. Guadalupi, Feltrinelli, Milano, 2009
- Mistretta E., *L'editoria. Un'industria dell'artigianato*, il Mulino, Bologna, 2003
- Netz R., *Histoire de la censure dans l'édition*, PUF, Paris, 1997
- Perozzo V., *Scrivere per vivere. Romanzi e romanzieri nell'Italia di fine Ottocento*, Unicopli, Milano, 2019
- Piazzoni I., *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma, 2021
- Ponte di Pino O., *I mestieri del libro. Dall'autore al lettore*, Tea, Milano, 2008
- Ragone G., *Un secolo di libri: storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Einaudi, Torino, 1999
- Ribero A. – Vigliani F. (a cura di), *100 titoli. Guida ragionata al femminismo degli anni Settanta*, Luciana Tufani, Ferrara, 1998
- Roncaglia G., *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari, 2010
- Rusu M., «Una corrispondenza già da molt'anni interrotta»: Giambattista Venturi cliente degli editori Molini di Firenze, in «La Bibliofilia», vol. 120, n. 3, 2018, pp. 459-476
- Schiffrin A., *L'édition sans éditeurs*, La Fabrique, Paris, 1999
- Soddu P. (a cura di), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Olschki, Firenze, 2015
- Spera L., *Due modelli editoriali a confronto: Einaudi e Bompiani*, in E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma, 2004
- Spinazzola V., *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma, 1992
- Tranfaglia N. – Vittoria A., *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari, 2007
- Turi G. (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1998
- Vigini G., *L'Italia del libro*, Editrice Bibliografica, Milano, 1990

Monografie e studi su case editrici, editori e professionisti del mondo editoriale

- Accame V. (a cura di), *Valentino Bompiani. Idee per la cultura*, Electa, Milano, 1989
- Assouline P., *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Le Seuil, Paris, 1985
- Biagi D., *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Avagliano, Roma, 2007
- Bidussa D. et al., *Giulio Bollati. Lo studioso, l'editore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000
- Boringhieri G., *Per un umanesimo scientifico. Storia di libri, di mio padre e di noi*, Einaudi, Torino, 2010
- Bothorel J., *Bernard Grasset. Vie et passions d'un éditeur*, Grasset, Paris, 1989
- Braida L. (a cura di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2003
- Cadioli A., *Esame di una collana universale*, in «Belfagor», vol. 45, n. 4, 1990, pp. 467-480
- Id., *Sono un esploratore, mi piace navigare nel tempo. Breve storia del Saggiatore dal 1958 a oggi*, Il Saggiatore, Milano, 1993
- Cervini M., *La Prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972)*, Unicopli, Milano, 2015
- Cesana R., «Libri necessari». *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Unicopli, Milano, 2010
- Decleva E., *Arnoldo Mondadori*, Utet, Torino, 1993
- Deguy M., *Le Comité: confessions d'un lecteur de grande maison*, Seyssel, Champ Vallon, 1988
- Dimitrijević V., *Personne déplacée*, Entretiens avec Jean-Louis Kuffer, Pierre-Marcel Favre, Lausanna, 1986
- Feltrinelli C., *Senior Service*, Feltrinelli, Milano, 1999
- Ferretti G.C., *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce, 2011
- Id., *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino, 2017

- Id., *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino, 1992
- Id., *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Il Saggiatore, Milano, 1999
- Id. (a cura di), *Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio*, Unicopli, Milano, 2012
- Id., *Un editore imprevedibile. Livio Garzanti*, Interlinea, Milano, 2020
- Id., *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2009
- Fillaudeau B. – Tonnac J.-P. (ed.), *José Corti: 50 ans d'édition*, introduction de Christian Bourgois, Union générale d'éditions, Paris, 1988
- Firpo L., *Vita di Giuseppe Pomba. Libraio Tipografo Editore*, UTET, Torino, 1976
- Francescutti A., *Italo Calvino. L'avventura di un editore*, in «Studi Novecenteschi», vol. 23, n. 51, Accademia Editoriale, 1996, pp. 75–106
- Garrigou M., *Robert Morel éditeur*, Arts et Formes, Toulouse, 1996
- Grandi A., *Giangiaco Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2012
- Haymann E., *Albin Michel, le roman d'un éditeur*, Albin Michel, Paris, 1993
- Kearney O., *The Paris Olympia Press*, Liverpool University Press, Liverpool, 2007
- Laurent F. – Mousli B. (ed.), *Les éditions du Sagittaire, 1919-1979*, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 2003
- Mangoni L., *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999
- Marazzi M., *Erich Linder*, in «Belfagor», vol. 57, n. 1, 2002, pp. 43-53
- Munari T., *L'Einaudi in Europa*, Einaudi, Torino, 2016
- Nigro S.S. (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, Sellerio, Palermo, 2019
- Piazzoni I., *Valentino Bompiani. Un editore tra fascismo e dopoguerra*, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2007
- Sebbag G., *Les Éditions surréalistes: 1926-1968*, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 1993
- Simonin A., *Les Éditions de Minuit 1942-1955: le devoir d'insoumission*, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, 1994
- Id., *Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de minuit*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 81, 2004, Sciences Po University Press, Paris, pp. 119-129, <https://www.jstor.org/stable/3771984>
- Squarciapino G., *Roma Bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Einaudi, Torino, 1950
- Turi G., *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, il Mulino, Bologna, 1990
- Vadrucci F., *Quando la penna esplose di vita. La collana Franchi Narratori-Feltrinelli 1970-1983*, Oblique Studio, Roma, 2010

Cataloghi cronologici e cataloghi storici

- Catalogo generale Bollati Boringhieri 1957-1992*, a cura di Enrico Lanfranchi, Bollati Boringhieri, Torino, 1992
- Catalogo generale Bompiani 1929-1979*, Bompiani, Milano, 1980
- Catalogo generale delle edizioni Einaudi dalla fondazione della Casa editrice al 1 gennaio 1956*, Presentazione di Giulio Einaudi, Einaudi, Torino, 1956
- Catalogo generale Feltrinelli 1955-1975*, Feltrinelli, Milano, 1975
- Catalogo generale Il Saggiatore 1958-1978*, con una inchiesta su Editoria e società, a cura di Vittorio Spinazzola, Il Saggiatore, Milano, 1979
- Catalogo storico Feltrinelli 1955-1995*, con uno scritto di Inge e Carlo Feltrinelli, Feltrinelli, Milano, 1995

Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore 1912-1983, a cura di Patrizia Moggi Rabulla e Mauro Zerbini, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1985

Christian Bourgois 1966-1986, Bourgois, Paris, 1986

Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983, Einaudi, Torino, 1983

Giangiaco Feltrinelli editore. Catalogo storico 1955-1995, Feltrinelli, Milano, 1995

Gallimard. 80 ans de la vie d'un éditeur 1911-1991, Gallimard, Paris, 1991

Description raisonnée d'une jolie collection de livres. Le Promeneur. Vingt Ans d'édition, Des Cendres & Le Promeneur, Paris, 2009

Feltrinelli 1955/2005. 50 anni di storia culturale attraverso le immagini, Feltrinelli, Milano, 2006

José Corti 1938-1988, 50 ans d'édition, Union générale d'éditions, Paris, 1988, ("10/18")

La Scapigliatura e Angelo Sommaruga. Dalla bohème milanese alla Roma bizantina, catalogo della mostra a cura di Annie-Paule Quinsac, Giuseppe Farinelli, Matteo Noja, Milano, 26 giugno – 22 novembre 2009

Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1998, Einaudi, Torino, 1999

Le edizioni Einaudi. 1933-2018, Einaudi, Torino, 2018

Les Éditions du Seuil: 70 ans d'histoire, catalogue de l'exposition présentée du 7 novembre 2008 au 4 février 2008 au Centre Pompidou et du 19 février au 29 mars 2008 à la Bibliothèque francophone et multimédia de Limoges, IMEC-Le Seuil, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe/Paris, 2008

Robert Laffont 1941-1991. Cinquante ans d'édition, cinquante ans de passion, Laffont, Paris, 1991

Scrittura e libertà. Il Saggiatore 1958-1998. Catalogo generale, a cura di Alberto Cadioli, Giulio Giorello e Alessandro Nova, Il Saggiatore, Milano, 1997

Sur le Seuil 1935-1979, Le Seuil, Paris, 1979

Carteggi, documenti editoriali e interviste

Audiberti J. – Paulhan J., *Lettres 1933-1965*, Gallimard, Paris, 1993

Bompiani V., *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Bompiani, Milano, 1988

Calvino I., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Einaudi, Torino, 1991

Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano, 2001

Cases C., *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di Michele Sisto, Aragno, Torino, 2013

Céline L.-F., *Lettres à la NRF 1931-1961*, Édition établie par Pascal Fouché, Gallimard, Paris, 1991

Cesari S., *Colloquio con Giulio Einaudi*, Einaudi, Torino, 1991

Debenedetti G., *Preludi: le note editoriali alla Biblioteca delle Silerchie*, Sellerio, Palermo, 2012

De Michelis C., *Editori vicini e lontani*, Italo Svevo, Roma, 2016

Id., *Tra le carte di un editore*, Marsilio, Venezia, 2011

Feltrinelli G., *Cos'è un editore?*, Henry Beyle, Milano, 2015

Gigli Marchetti A., *"Volare con i piedi per terra": intervista a Stefano Mauri, amministratore delegato della Longanesi*, in «La Fabbrica del libro», n. 2, 2002

Linder E., *Autori, editori, librai, lettori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2003

Manganelli G., *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, Adelphi, Milano, 2016

Mondadori A., *Lettere di una vita. 1922-1975*, a cura e con un saggio introduttivo di Gian Carlo Ferretti, Mondadori, Milano, 1996

Munari T. (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Einaudi, Torino 2011

Id. (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Einaudi, Torino, 2013

Paulhan J., *Choix de lettres*, t. II, 1937-1945, *Traité des jours sombres*, Édition critique établie par Bernard L., Gallimard, Paris, 1995

Pavese C. – de Martino E., *La collana viola: lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 1991

- Pomba G. – Vieusseux G. – Tenca C., *Scritti sul commercio librario in Italia*, a cura di M. I. Palazzolo, Archivio Guido Izzi, Roma, 1986
- Ponchioli D., *La parabola dello Sputnik: diario, 1956-1958*, a cura di Tommaso Munari, Edizioni della Normale, Pisa, 2017
- Id., *Lettere editoriali. 1951-1978*, a cura di Tommaso Munari, Einaudi, Torino, 2021
- Stella A. F., *Pensieri d'un vecchio stampatore-libraio*, a cura di Maria Iolanda Palazzolo, Archivio Guido Izzi, Roma, 1987
- Verga G. – Capuana L., *Carteggio Verga – Capuana*, a cura di Gino Raya, Edizione dell'Ateneo, Roma, 1984
- Vittorini E., *Gli anni del Politecnico: lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino, 1977
- Id., *I libri, la città, il mondo, Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino, 1985
- Id., *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Einaudi, Torino, 2006

Altre opere autobiografiche

- Antelme R., *L'espèce humaine*, Éditions de la Cité universelle, Paris, 1947
- Artaud A., *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, trad. it. di C. Rugafiori e H.J. Maxwell, Adelphi, Milano, 1966
- Bernhard T., *Autobiografia. L'origine - La cantina - Il respiro - Il freddo - Un bambino*, trad. it. di L. Reitani, Adelphi, Milano, 2011
- Bourdieu P., *Esquisse pour une auto-analyse, Raisons d'agir*, Paris, 2004
- Burney C., *Cella di isolamento*, trad. it. di F. Bovoli, Adelphi, Milano, 1968
- Canetti E., *La lingua salvata. Storie di una giovinezza*, trad. it. di A. Pandolfi e R. Colorni, Adelphi, Milano, 1980
- Croce B., *Contributo alla critica di me stesso*, Adelphi, Milano, 1989
- Derrida J., *L'animal donc je suis*, Galilée, Paris, 2006
- Dimitrijević V., *La vita è un pallone rotondo*, trad. it. di M. Bevilacqua, Adelphi, Milano, 2000
- Doubrovsky S., *Fils*, Galilée, Paris, 1977
- Ernaux A., *La place*, Gallimard, Paris, 1983
- Id., *Les années*, Gallimard, Paris, 2008
- Ferrero E., *I migliori anni della nostra vita*, Feltrinelli, Milano, 2005
- Flaubert G., *Écrits de Jeunesse. Mémoires d'un Fou*, Rencontre, Lausanne, 1964
- Edmund G., *Padre e figlio*, trad. it. di B. Fonzi, Adelphi, Milano, 1965
- Le Clézio J. M. G., *Voyage à Rodrigues*, Gallimard, Paris, 1986
- Naville P., *Mémoires imparfaites*, La Découverte, Paris, 1987
- Nietzsche F., *La mia vita. Scritti autobiografici 1856-1869*, trad. it. di M. Carpitella, Adelphi, Milano, 1977
- Pavese C., *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1952
- Perec G., *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975
- Rousseau J.-J., *Les Confessions*, Id., *Œuvres complètes*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1959
- Rousset D., *L'univers concentrationnaire*, Éditions du Pavois, Paris, 1946
- Sartre J.P., *Les mots*, Gallimard, Paris, 1964
- Schreber D. P., *Memorie di un malato di nervi*, trad. it. di F. Scardanelli e S. de Waal, Adelphi, Milano, 1974
- Vittorini E., *Diario in pubblico*, Mondadori, Milano, 1957
- Zylberstein J.-C., *Souvenirs d'un chasseur de trésors littéraires*, Allary éditions, Paris, 2018

Bibliografia critica generale

- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhusen, Einaudi, Torino, 1956
- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. S. Janovic, Einaudi, Torino, 1979
- Bazzocchi M. A. (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino, 2021
- Belpoliti M., *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010
- Benichou P., *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830): essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laique dans la France moderne*, Jos Corti, Paris, 1973
- Id., *Le Temps des prophetes: doctrines de l'ge romantique*, Gallimard, Paris, 1977
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilit tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino, 2014
- Id., *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino, 1997
- Beradinelli A., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007
- Id., *La forma del saggio. Definizione e attualit di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002
- Barthes R., *Œuvres complètes*, dition établie et présentée par E. Marty, voll. 5, Le Seuil, Paris, 2002
- Bre G. – Morot-Sir ., *Littérature française*, tome IX, *Du surréalisme à l'empire de la critique*, Artaud, Paris, 1984
- Boschetti A., *Sartre et « Les Temps modernes »*, ditions de Minuit, Paris, 1985
- Cadioli A., *La ricezione*, Laterza, Roma-Bari, 1998
- Cortellessa A. (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma, Roma, 2014
- Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014
- Foucault M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966
- Genette G., *Figures III*, Le Seuil, Paris, 1972
- Id., *Introduction  l'architexte*, Le Seuil, Paris, 1979
- Id., *Soglie: i dintorni del testo*, trad. it. di C. M. Cederna, Einaudi, Torino, 1989
- Jameson F., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di G. Manganelli, Fazi, Roma, 2015
- Jauss H.-R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, trad. it. di B. Argenton, voll. 2, il Mulino, Bologna, 1987-1988
- Laurent T. J., *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XX^e-XXI^e siècle)*, L'Harmattan, Paris, 2015
- Magris C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino, 2009
- Matt L., *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Aprilia (LT), 2014
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011
- Moretti F., *Distant reading*, Verso, Londra-New York, 2013
- Id., *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino, 2017
- Moricheau-Airaud B., *Proprit stylistiques de l'auto-sociobiographie: l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux*, in «CONTEXTES» [En ligne], n. 18, 2016
- Piégay-Gros N., *Introduction à l'intertextualité*, Nathan/VUEF, Paris, 2002
- Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, ditions de Minuit, Paris, 1963
- Scaefffer J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Le Seuil, Paris, 1989
- Servoise-Vicherat S., *L'engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et Italie au milieu et à la fin du vingtième siècle*, thèse de doctorat, Universit Rennes 2, 2007
- Simonetta M. (a cura di), *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, La Vita Felice, Milano, 1996
- Spinazzola V., *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano, 2010
- Thibaudet A., *Histoire de la littérature française de 1789  nos jours*, Stock, Paris, 1969
- Weinrich H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M. P. La Valva e P. Rubini, il Mulino, Bologna, 2004
- Zanotti P., *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2011

Zinato (a cura di) E., *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma, 2020

Afribo A. – Zinato E. (a cura di), *Modernità letteraria*, Carocci, Roma, 2017

Altre opere considerate

Adorno Th. W., *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis e G. Manzoni, Einaudi, Torino, 1979

Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998

Anglès A., *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue française*, Gallimard, Paris, 1978-1986

Id., *Circumnavigations. Littérature, voyages, politique 1943-1983*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1986

Anonimo Russo, *La via di un pellegrino*, Adelphi, Milano, 1972

Appadurai A., *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2004

Aragon L., *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Mercure de France, Paris, 1994

Asor Rosa A. (a cura di), *Letteratura italiana*, voll. 16, Einaudi, Torino, 1982

Barilli R. – Guglielmi A. (a cura di), *Gruppo 63: Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1976

Belpoliti M., *Diario dell'occhio*, Le Lettere, Firenze, 2008

Berman M., *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Verso, Londra-New York, 2010

Bloy L., *Dagli Ebrei la salvezza*, Adelphi, Milano, 1994

Burnier M. A., *Les existentialists et la politique*, Gallimard, Paris, 1966

Calvino I., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995

Cattaruzza M. – Flores M. – Levis Sullam S. – Traverso E. (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, voll. 5, UTET, Torino, 2006

Caute D., *Les Intellectuels français et le communisme*, Robert Laffont, Paris, 1979

Chartier R., *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, Paris, 1996.

Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi - L.A. Ciapponi, Antenore, Padova, 1964

Conrad S., *Verso il mondo moderno*, trad. it. di A. La Rocca, Einaudi, Torino, 2022

Cuenot A., *Pierre Naville. Biographie d'un révolutionnaire marxiste*, L'Harmattan, Paris, 2017

De Boisdeffre P., *Histoire de la littérature de langue française des années trente aux années quatre-vingt*, Perrin, Paris, 1985

De Beauvoir S., *Memorie di una ragazza per bene*, trad. it. di B. Fonzi, Einaudi, Torino, 1960

Falcinelli R., *Critica portatile al Visual Design. Da Gutenberg ai social network*, Einaudi, Torino, 2014

Fine E. S., *The Legacy of the Night. The Literary Universe of Elie Wiesel*, State University of New York Press, Albany, 1980

Frandini P., *Il libro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Manni, Lecce, 2001

Frobenius L., *Storia della civiltà africana*, Einaudi, Torino, 1950

Garzanti L., *La fiera navigante*, Garzanti, Milano, 1995

Id., *L'amore freddo*, Bompiani, Milano, 1980

Id., *Una città come Bisanzio*, Longanesi, Milano, 1985

Gombrowicz W., *Ferdydurke*, trad. it. di I. Salvatori e M. Mari, Il Saggiatore, Milano, 2021

Groddeck G., *Il libro dell'ES. Lettere di psicanalisi a un'amica*, trad. it. di L. Schwars, Adelphi, Milano, 1966

Ignazio di Loyola, *Il racconto del Pellegrino. Autobiografia di sant'Ignazio di Loyola*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano, 1966

Jung C. G., *Studi psichiatrici*, in Id., *Opere*, vol. 1, Boringhieri, Torino, 1970

- Kandel E., *In Search of Memory. The Emergence of a New Science of Mind*, W W Norton & Co Inc, New York, 2007
- Kraus K., *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano, 1972
- Id., *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Adelphi, Milano, 1980
- Le Clézio J. M. G., *Désert*, Gallimard, Paris, 1980
- Id., *Le chercheur d'or*, Gallimard, Paris, 1985
- Lyotard J.-F., *Tombeau de l'intellectuel*, Galilée, Paris, 1984
- Mecacci L., *La Ghirlanda fiorentina e la morte di Giovanni Gentile*, Adelphi, Milano, 2014
- Micheli G., *Un editore per l'ebraismo italiano. Storia ed identità della Casa Editrice Giuntina*, Tesi di Laurea magistrale, Università per Stranieri di Siena, Anno Accademico 2017-2018
- Mondadori A., *Canto d'ira e d'amore per l'Ungheria*, Edizioni di Camaiore, Verona, 1959
- Id., *Quasi una vicenda*, Mondadori, Milano, 1957
- Naville P., *La Révolution et les intellectuels. Mieux et moins bien*, Gallimard, Paris, 1927
- Nietzsche F., *Ecce homo*, trad. it. di R. Calasso, Adelphi, Milano, 1969
- Pedio R., *Enzo Mari designer*, Dedalo, Bari, 1980
- Schiel M. P., *La nube purpurea*, Adelphi, Milano, 1967
- Scholem G., *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, trad. it. di A. Fabris, Adelphi, Milano, 1998
- Id., *I segreti della creazione*, trad. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano, 2003
- Id., *L'idea messianica nell'ebraismo*, a cura di R. Donadoni e E. Zevi, Adelphi, Milano, 2008
- Id., *La figura mistica della divinità*, trad. it. di S. Campanini, Adelphi, Milano, 2010
- Siti W., *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano, 2021
- Stein G., *Autobiografia di tutti*, a cura di Fernanda Pivano, La Tartaruga, Milano, 1976
- Stirner M., *L'unico e la sua proprietà*, trad. it. di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 1979
- Taubes J., *Escatologia occidentale*, Quodlibet, Macerata, 2019
- Thuret F., *J'aurais voulu être éditeur*, Albin Michel, Paris 2010
- Traverso E., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2004
- Volpe S., *“Lo stadio di Wimbledon”: per una teoria dell'adattamento*, in «Studi Novecenteschi», 2, 2013, pp. 367-376
- Wieviorka A., *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano, 1999
- Woolf V., *Le tre ghinee*, trad. it. di A. Bottini, La Tartaruga, Milano, 1975

Articoli di giornale

- Adelphi. Editoria dall'altra parte*, a cura di Oblique, Oblique, Roma, 2016
- Ajello N., *La crociata*, in «La Repubblica», 28 dicembre 1988
- Arbasino A., *Adelphi due specialità*, in «Il Corriere della Sera», 2 giugno 1968
- Battista P., *Bollati contro Zolla: fa dell'anima un supermarket*, in «La Stampa», 15 maggio 1992
- Baudino M., *Adelphi, quanti “antipatizzanti”. E Calasso passa al contrattacco*, in «La Stampa», 23 maggio 1992
- Id., *Calasso scomunicato a sinistra*, in «La Stampa», 31 agosto 1993
- Id., *Calasso e Zolla corruttori di giovani*, in «La Stampa», 18 maggio 1993
- Id., *Editori contro per una Viola*, in «La Stampa», 19 ottobre 1992
- Bo C., *Adelphiana*, in «Il Corriere della Sera», 26 agosto 1971
- Botta G., *Repetti e Cesari: “Stile libero: i nostri vent'anni da cannibali”*, in «La Repubblica», 9 maggio 2016
- Calcagno G., *È stato l'anno di Kundera, con il libro in ripresa (+5%)*, in «La Stampa», 19 aprile 1986
- Ceronetti G., *Adelphi: chi ha paura della banda gnostica*, in «La Stampa», 14 febbraio 1997

Id., *Mitteleuropa, dopo il boom di convegno intervengono Calasso e Cases*, in «La Stampa», 20 aprile 1985

Chiaberge R., *“Viviamo ancora nell’era di Zeus”*, in «Il Corriere della Sera», 7 ottobre 1988

del Buono O., *Maigret cambia casa*, in «La Stampa», 28 dicembre 1991

Di Stefano P., *Scrittore geniale o immondo: chi ha paura di Léon Bloy?*, in «Il Corriere della Sera», 29 luglio 1994

Dorfles G., *Quando l’intellettuale aiuta il genio altrui*, in «Il Corriere della Sera», 28 marzo 1984

Erbani F., *Sulle macerie della sinistra*, in «La Repubblica», 2 agosto 1994

Foà L., *I manoscritti ci sommergono*, in «Tuttolibri» della «Stampa», 28 giugno 1980

Frullini A., *Il contratto per la vendita dell’Einaudi verrà firmato la prossima settimana*, in «La Repubblica», 3 aprile 1987

Filippini E., *Questa barca tra i marosi*, in «La Repubblica», 5 ottobre 1984

Guerrieri O., *Il «boom» del libro raffinato*, in «Tuttolibri» della «Stampa», 28 maggio 1977

Id., *Prodigio editoriale*, in «La Stampa», 13 febbraio 1977

Kelly K., *Scan this book!*, in «The New York Times Magazine», 14 May 2006

Mantovani V., *Metti insieme Escher e Bach avrai successo*, in «La Stampa», 13 aprile 1985

Mauri P., *E Croce fa le valigie*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1988

Medail C., *A ciascuno il suo ritaglio di cultura*, in «Il Corriere della Sera», 7 novembre 1980

Mondo L., *La tentazione di un tiranno*, in «La Stampa», 8 ottobre 1971

Id., *Libro come avventura*, in «La Stampa», 7 aprile 1976

Id., *L’ultima rotta di Odisseo*, in «La Stampa», 25 gennaio 1974

Montale E., *Ricordo di Roberto Bazlen*, in «Il Corriere della Sera», 2 agosto 1965

Munari B., *Perché dev’essere un piccolo manifesto*, in «Millelibri», n. 1, 1987

Nascimbeni G., *Un romanzo per risolvere l’enigma del non-scrivere*, in «Il Corriere della Sera», 1 giugno 1983

Neirotti M., *Adelphi, fratelli di destra?*, in «La Stampa», 31 luglio 1994

Neri M., *I gialli di Maigret nello scrigno Adelphi*, in «La Stampa», 4 agosto 1991

Paolini A., *Ecco i venti milionari*, in «Il Corriere della Sera», 13 gennaio 1974

Paracchini G. L., *Una scommessa sulla cultura*, in «Il Corriere della Sera», 3 novembre 1988

Piovene G., *Come un uomo si salva in cella di isolamento*, in «La Stampa», 9 giugno 1968

Id., *Previde nel 1901 le Ss e l’atomica*, in «La Stampa», 23 luglio 1967

Porzio D., *E l’Italia marcia sul Meno, con più titoli, più copie, più lettori*, in «Il Corriere della Sera», 1 ottobre 1989

Quinzio S., *La banda gnostica*, in «La Stampa», 6 ottobre 1983

Riva V., *Reliquie dello Struzzo*, in «Il Corriere della Sera», 3 luglio 1988

Rosselli A., *Scrittore di nascosto*, in «L’Unità», 2 aprile 1969

Serri M., *Adelphi, fine di un’epoca?*, in «La Stampa», 22 marzo 1996

Siciliano E., *Gli editori leggono Adelphi*, in «La Stampa», 20 settembre 1972

Zampa G., *I cristalli di Kraus*, in «Il Corriere della Sera», 8 ottobre 1972

Zincone G., *Un santo eremita che era mago e profeta*, in «Il Corriere della Sera», 2 aprile 1967

Zolla E., *Le due metà di Artaud*, in «Il Corriere della Sera», 2 marzo 1966

Archivi e Fondazioni

Archivio casa Carducci, Bologna

Lettera di Angelo Sommaruga a Giosué Carducci, 1 giugno 1886, Carteggio Angelo Sommaruga,

Archivio Giulio Einaudi editore, Archivio di Stato di Torino, Torino

Lettera di Roberto Bazlen a Bruno Fonzi, 19 marzo 1951, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen
Lettera di Bruno Fonzi a Roberto Bazlen, 27 marzo 1951, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen
Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 27 marzo 1954, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen
Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 22 novembre 1957, Fondo Collaboratori italiani, Incartamento Bazlen
Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 19 dicembre 1959, Fondo Collaboratori italiani, Incartamento Bazlen
Lettera di Roberto Bazlen a Luciano Foà, 20 novembre 1960, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Bazlen
Lettera di Cesare Cases a Guido Davico Bonino, 7 aprile 1967, Fondo Collaboratori Italiani, Incartamento Cases

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano

Archivio Giorgio Colli

Carteggio Colli-Montinari

Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 18 aprile 1962, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 aprile 1962, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 aprile 1962, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 3 maggio 1962, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 20 agosto 1962, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 25 settembre 1962, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 11 maggio 1963, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 3 ottobre 1963, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 11 novembre 1963, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 18 marzo 1964, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 7 aprile 1964, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 19 aprile 1964, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 1 maggio 1964, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 20 maggio 1964, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 14 ottobre 1964, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34 fasc. 185.002
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 27 ottobre 1964, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 185.002

Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 29 maggio 1965, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 12 ottobre 1965, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001.
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 1 dicembre 1965, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 21 dicembre 1965, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 26 febbraio 1966, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 15 novembre 1966, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 27 novembre 1966, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 34, fasc. 186.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 12 marzo 1967, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 25 giugno 1967, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 20 settembre 1967, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001
Lettera di Giorgio Colli a Mazzino Montinari, 5 ottobre 1967, Archivio Giorgio Colli, Carteggio Colli-Montinari, b. 35, fasc. 187.001

Corrispondenza

Lettera di Giulio Einaudi a Giorgio Colli, 8 novembre 1957, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Einaudi editore, b. 28 fasc. 058
Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 17 luglio 1958, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Einaudi editore, b. 28 fasc. 058
Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 10 novembre 1958, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Einaudi editore, b. 28 fasc. 058
Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 6 luglio 1961, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Luciano Foà, b. 29 fasc. 063
Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 30 aprile 1962, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Foà Luciano, b. 29 fasc. 063
Lettera di Luciano Foà a Giorgio Colli, 13 agosto 1962, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Luciano Foà, b. 29, fasc. 063
Lettera di Paolo Boringhieri a Giorgio Colli, s.d. ma riconducibile al 12 ottobre 1964, Archivio Giorgio Colli, Corrispondenza, Boringhieri Paolo, b. 27 fasc. 24

Archivio Il Saggiatore

Lettera di Giacomo Debenedetti ad Alberto Mondadori, 13 ottobre 1964, Archivio Il Saggiatore, Sezione Corrispondenza, Fascicolo Giacomo Debenedetti
Lettera di Giacomo Debenedetti ad Alberto Mondadori, 3 novembre 1964, Archivio Il Saggiatore, Sezione Corrispondenza, Fascicolo Giacomo Debenedetti

Archivio Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder

Lettera di Roberto Bazlen a Erich Linder, 5 gennaio 1965, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Corrispondenza, Bazlen Roberto, b. 27 fasc. 33
Lettera di Adelphi Edizioni a Agenzia Letteraria Internazionale, 28 settembre 1972, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder, 1972, Adelphi Edizioni s.p.a., b. 28 fasc. 9

Lettera di Erich Linder a Luciano Foà, 15 gennaio 1977, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Corrispondenza, 1977, Adelphi edizioni s.p.a., b. 39 fasc. 11

Fondo Luciano Foà

Progetto per la creazione di una nuova collana dal titolo provvisorio di “Nuova Libreria”, Fondo Luciano Foà, Cartella 6, Fascicolo 64

Lettera di Luciano Foà a Giulio Einaudi, 13 giugno 1961, Fondo Luciano Foà, Cartella 6 fasc. 64

Lettera di Giorgio Colli a Luciano Foà, 17 novembre 1961, Fondo Luciano Foà, cartella 2, fasc. 12

Lettera di Giulio Einaudi a Luciano Foà, 5 dicembre 1963, Fondo Luciano Foà, Cartella 6 fasc. 64

Lettera di Cesare Cases a Luciano Foà, 15 gennaio 1972, Fondo Luciano Foà, cartella 8 fasc. 111

Lettera di Norberto Bobbio a Luciano Foà, 2 novembre 1976, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 115

Lettera di Antonella Fossati a Luciano Foà, 5 maggio 1988, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 124

Lettera di Georges Simenon a Luciano Foà, 7 ottobre 1986, Fondo Luciano Foà, Cartella 3 fasc. 45

Lettera di Mario Andreose a Luciano Foà, 11 ottobre 1988, Fondo Luciano Foà, Cartella 8 fasc. 124

Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano

Verbale della riunione di redazione del 12 novembre 1970 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. “Riunioni di redazione, verbali 1970”

Verbale della riunione di redazione dell’11 febbraio 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. “Riunioni di redazione, verbali 1971”

Verbale della riunione di redazione del 4 marzo 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. “Riunioni di redazione, verbali 1971”

Verbale della riunione di redazione dell’11 marzo 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. “Riunioni di redazione, verbali 1971”

Verbale della riunione di redazione del 29 aprile 1971 in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Redazione - riunioni, verbali*, fasc. “Riunioni di redazione, verbali 1971”

Lettera di Gian Piero Brega a Giorgio Manganelli, 5 agosto 1971, in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Corrispondenza*, fasc. “Giorgio Manganelli”

Lettera di Cin Calabi a Giorgio Manganelli, 25 gennaio 1972, in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Corrispondenza*, fasc. “Giorgio Manganelli”

Lettera di Cin Calabi a Giorgio Manganelli, 11 febbraio 1972, in Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, *Corrispondenza*, fasc. “Giorgio Manganelli”

Fondo Sommaruga, Biblioteca di via Senato, Milano

Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Abbey d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe

Fonds Agence Hoffman

Leonardo Sciascia à Mario Fusco, 15 février 1970, Fonds Agence Hofmann, dossier Éditions Denoël
Maurice Nadeau à Florence Delage, 19 février 1970, Fonds Agence Hofmann, dossier Éditions Denoël

Fonds Dionys Mascolo

Luciano Foà à Dionys Mascolo, 3 août 1962, Fonds Dionys Mascolo, Dossier “Projet d'une revue internationale intitulée Le Cours des choses”

Dionys Mascolo à Claude et Gaston Gallimard, 20 juin 1961, Fonds Dionys Mascolo, dossier de correspondance avec les Éditions Gallimard

Maurice Blanchot à Elio Vittorini, 11 mars 1963, Fonds Dionys Mascolo, dossier Projet de la revue internationale «Le cours des choses»

Dionys Mascolo à Elio Vittorini, 5 juli 1963, Fonds Dionys Mascolo, dossier Projet de la revue internationale «Le cours des choses»

Fonds Grasset

Claude Durand à Leonardo Sciascia, 7 août 1978, Fonds Grasset, dossier Leonardo Sciascia
Projet illustré par Claude Durand à Mary Kling, Nouvelle Agence Littéraire, 3 novembre 1978, Fonds Grasset, dossier Leonardo Sciascia

Fonds Maurice Girodias

Maurice Girodias à Laurette, 11 juin 1976, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie
Maurice Girodias à Laurette, 23 octobre 1976, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie
Maurice Girodias à Hélène Bouvard, 7 décembre 1976, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie
Maurice Girodias à Samuel Beckett, 17 septembre 1986, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie
Maurice Girodias à Éditions de la Différence, 2 mars 1990, Fonds Maurice Girodias, Dossier Correspondance de préparation à l'autobiographie

Fonds Max-Pol Fouchet

Maurice Nadeau à Max-Pol Fouchet, 12 janvier 1945, Fonds Max-Pol Fouchet, dossier Nadeau
Maurice Nadeau à Max-Pol Fouchet, 26 Mars 1949, Fonds Max-Pol Fouchet, dossier Nadeau

Fonds Pascal Pia

Maurice Nadeau à Pascal Pia, 27 août 1955, Fonds Pascal Pia, dossier Nadeau

Sitografia

Archivio online «Il Corriere della Sera», <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>

Archivio online «La Repubblica», <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2022>

Archivio online «La Stampa», <http://www.archiviolaStampa.it>

Archivio online «New York Times», <https://www.nytimes.com>

Rai Cultura, <https://www.raicultura.it>

Tundra, <https://weblicht.sfs.uni-tuebingen.de/Tundra/help>

UDPipe, <https://ufal.mff.cuni.cz/udpipe>

Titre

«MEMORIALISTICA EDITORIALE». TEORIA E CRITICA DELLE OPERE AUTOBIOGRAFICHE DI EDITORI-AUTORI MODERNI E CONTEMPORANEI

Mots clefs

Écriture de soi – Histoire de l'édition – Sociologie de la littérature – Calasso – Nadeau

Résumé en français

La thèse analyse la mémoire éditoriale en tant qu'exemple spécifique de «l'écriture de soi». Le propos est d'étudier les autobiographies des éditeurs comme une forme particulière des systèmes littéraires italien et français.

Dans ce but, le projet s'inscrit dans la lignée des études critiques littéraires sur les écritures de soi. La recherche s'est concentrée sur l'œuvre et les écrits des « éditeurs littéraires », en reprenant la définition d'Alberto Cadioli qui les décrit comme : « des éditeurs [...] qui, à leur tour sont devenus écrivains [...] et ont eux-mêmes exercé une fonction culturelle et littéraire et fondant et en dirigeant des maisons d'éditions ». En conséquence le corpus de textes retenu est caractéristique de cette « mémoire éditoriale », le but étant d'élargir le panorama déjà vaste des approches analytiques de l'écriture de soi, en se fondant sur l'hypothèse que l'étude de cette « mémoire » est en mesure d'offrir un point de vue nouveau sur l'histoire éditoriale.

La méthodologie envisage, donc, l'étude de trois domaines selon une approche croisée: la théorie littéraire de l'écriture de soi, l'histoire de l'édition et la sociologie de la littérature.

L'éditeur est un passeur complexe et hybride qui participe à toutes les phases de la publication d'un texte et de la fabrication d'un livre, prenant part ainsi au processus de création de la valeur d'une œuvre. Il est, d'ailleurs, une figure fondamentale pour l'imaginaire des auteurs, car, à travers ses choix distinctifs, il détermine les modalités de réception d'un texte. En écrivant sur lui-même, il remplit une double fonction, à la fois d'auteur et éditoriale, créant un lien entre sa propre identité individuelle, sa fonction d'écrivain et sa conscience professionnelle.

Dans le premier chapitre, le développement socio-historique de la « mémoire éditoriale » du XIX^e siècle à aujourd'hui a été suivi. Les autobiographies des éditeurs italiens et français ont été analysées en se basant sur l'idée de conscience : celle-ci se manifeste non seulement en termes de connaissance du marché du livre qui s'explicite dans le catalogue d'une maison d'édition, mais aussi en termes de choix d'auteur qui donnent une forme précise aux textes. Ainsi, le concept d'éditeur-auteur a été formulé, c'est-à-dire celui qui écrit une œuvre à de fins littéraires dans laquelle il parle, en même temps, de sa vie, de la fonction d'éditeur et de l'histoire de sa maison d'édition.

A côté de la notion de conscience auctorial-éditoriale on a également analysé l'idée de mémoire. Pour un éditeur-auteur, la mémoire suit un double parcours et concerne aussi bien sa relation avec le champ éditorial que celle avec le champ littéraire. À la lumière de cette approche, il faut considérer l'importance de ce que Bourdieu a défini « cumulativité du champ »: la mémoire éditoriale se forme à travers quatre étapes différents qui permettent l'émergence d'une autoreprésentation de l'éditeur-auteur. La première étape concerne l'état du champ précédent à l'événement éditorial, par exemple, l'état du marché du livre avant la fondation d'une maison d'édition ou avant la publication d'un livre. La deuxième étape consiste à étudier le cas éditorial, en examinant les raisons qui ont conduit à la publication d'une œuvre. La troisième étape porte sur la réception d'un titre ou d'un auteur dans le champ éditorial national. Enfin, la quatrième étape examine la phase de l'écriture et comment toutes les étapes précédentes se concrétisent dans le texte.

Compte tenu du caractère de la recherche, il faut analyser des sources archivistiques correspondant à deux macro-typologies. D'une part, les dossiers éditoriaux permettent de reconstruire les politiques

éditoriales, d'autre part, les dossiers de préparation du texte donnent l'occasion de comprendre les choix stylistiques d'un auteur.

Il s'agit, donc, de définir ce qu'est la « mémoire éditoriale », de comprendre pourquoi un éditeur écrit sur lui-même et d'analyser le rapport entre autobiographie et choix éditoriaux.

Dans la « mémoire » d'un éditeur on retrouve, enfin, une posture auctoriale-éditoriale où se croisent positions stylistiques et éditoriales afin de restituer une image de soi qui offre déjà les principes de son interprétation.

Nous avons choisi de nous concentrer sur deux cas emblématiques qui nous permettent d'étudier tous les aspects impliqués dans une mémoire éditoriale. Par conséquent, nous avons étudié de manière détaillée Roberto Calasso, en ce qui concerne l'édition italienne, et Maurice Nadeau, en ce qui concerne l'édition française. Étant donné qu'ils ont tous deux obtenu une grande reconnaissance en tant qu'éditeurs et auteurs, ils représentent des figures qui permettent d'approfondir toutes les questions liées à l'écriture de soi des éditeurs. Nous avons observé comment leurs stratégies stylistiques influencent la narration de leurs histoires professionnelles ainsi que la représentation de leurs maisons d'édition et de la fonction d'éditeur.

Grâce à une méthode croisée et à une étude approfondie de ces deux figures emblématiques, donc, on a réussi à délimiter un champ d'enquête spécifique qui peut contribuer aux futures recherches sur l'histoire de l'édition, sur la réception et l'histoire culturelle ainsi que sur les autobiographies des intellectuels qui représentent un accès différent à l'histoire de la pensée.

Résumé en anglais

The research examines publishers' autobiographies as a specific literary genre within the Italian and French literary fields. It aims to determine whether these texts can be considered as an independent corpus of the large autobiographical genre.

The methodology employed adopts a cross-disciplinary approach, encompassing three domains: literary theory about autobiography, publishing history and sociology of literature.

Publishers are complex and hybrid intermediary who play a role in all stages of text publication and book production, contributing to the creation of a work's value. They also hold a significant position in the imagination of authors, as their distinct choices shape the reception of a text. By writing about themselves, publishers fulfil a dual function: as authors and editors, establishing a relationship between their individual identity, their role as writer and their professional consciousness.

The exploration of this dual function led us to the formulation of the concept of the publisher-author in the first chapter, allowing for an investigation into conscience and memory. The study examined how publishers with an authorial role document their past and the history of their publishing houses. Given the nature of the research, archival sources falling into two macro-typologies were analysed. Editorial files provided insights into editorial strategies, while text preparation files shed light on the stylistic choices of authors. Furthermore, the study aimed to understand why publishers write about themselves and the relationship between autobiography and the history of the publishing houses.

Additionally, the concept of an auctorial-editorial posture was considered to define not only the editorial position but also the stylistic choices of each publisher.

Following an overall study on the evolution, formal and thematic characteristics of publishers' autobiographies, and the underlying principle that distinguish this genre as a unique field of investigation, the thesis focused on two emblematic and representative cases.

Roberto Calasso and Maurice Nadeau were selected as the two author-publishers for analysis. This choice was arbitrary but purposeful, as both intellectuals held significant value as publishers and authors, exerting a profound influence on the literary and publishing landscape of the second half of the 20th century. Their extensive body of work provided the opportunity to analyse various aspects the research aimed to identify. Through their detailed examination, the genre's characteristics, peculiarities, and their connection to the historical-social context could be elucidated.

The outcome of this in-depth investigation, centered around these two specific cases, reflects on memory in relation to its creative and artistic form. By observing the choice of intellectuals from diverse fields, such as philosophy, art, cinema, theatre, to use self-writing for private introspection and self-analysis of their public function, these creative works can be seen as a complement, rather than an alternative, to historical interpretation and understanding of the past. Consequently, publishers' autobiography should be studied comprehensively, much like the autobiographies of other intellectual categories, as they provide not only insights into the history of thought but also serve as a gateway to the creative processes shaping that thought.