

VALENTINO BOMPIANI

Figlio di un generale, nel 1929 fondò la casa editrice che porta il suo nome. Lanciò o consolidò la fama letteraria di autori come Alberto Moravia, Elio Vittorini e Umberto Eco.

Fece conoscere agli italiani, tra gli altri, Albert Camus, Thomas S. Eliot e John Steinbeck. Morì nel 1992.

LA MEMORIA DI CHI PUBBLICA LIBRI

PERCORSI AUTOBIOGRAFICI DI CHI FA  
UN MESTIERE DIFFICILMENTE DEFINIBILE

# L'EDITORE ALLO SPECCHIO

DA BARBÈRA A BOMPIANI A CALASSO: BASTAVANO  
FORSE SOLO I LORO CATALOGHI A RAPPRESENTARLI.  
EPPURE LA RICERCA DEL SENSO DEL LORO LAVORO  
LI HA SPINTI AD ADDENTRARSI IN UN'ANALISI CHE  
NON LI HA QUASI MAI TROVATI D'ACCORDO

di MARCO DE CRISTOFARO

**U**n intenso dialogo tra coscienza e memoria si instaura nelle narrazioni retrospettive dei protagonisti di uno spazio intellettuale ibrido come il campo editoriale. *Hommes doubles* per eccellenza, gli editori partecipano al bifrontismo della loro condizione sociale, divisi tra componente imprenditoriale e capitale culturale in un'economia dei beni simbolici. Essi si appropriano del carattere indefinito di quest'ultima e lo rielaborano rendendolo principio identitario, mezzo di inclusione o esclusione di altri individui dal loro spazio d'azione. L'assenza di sistemi giuridici istituzionalizzanti e una certa mobilità del mercato hanno mostrato, infatti, lungo tutto il corso della storia dell'editoria, il rischio e la difficoltà di definire la figura, ma soprat-

tutto la funzione – intesa come quell'insieme composto di fattori capace di attribuire valore a un oggetto-libro – dell'editore. Nel 2008 Pascal Durand e Anthony Glinoe osservavano che la domanda «*qu'est-ce qu'un éditeur?*» non fosse stata, fino a quel momento, presa davvero sul serio; mentre nella prefazione al loro saggio, Hubert Nyssen, fondatore di Actes Sud, non poteva fare a meno di riconoscere nell'editore «*l'une des figures les plus controversées de notre mutante époque*» (*Naissance de l'Éditeur*, Parigi-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, pp. 17, 9). In questo senso, in Italia significativo è il dialogo a distanza di Gian Carlo Ferretti con Gabriele Turi, prima, e con Cesare De Michelis, poi, risalenti rispettivamente agli inizi degli anni Novanta e al 2017. Riportati entrambi in



quella che Ferretti ha definito «una sorta di autobiografia intellettuale» (*Il marchio dell'editore*, Novara, Interlinea, 2019, p. 9), la divergenza di punti di vista fra i tre appare un'emblematica conferma dell'indefinitzza 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 riconoscere che «le cose sono più complicate di quanto Turi e De Michelis abbiano ritenuto» (ivi, p. 39).

A questa condizione di relativa incertezza si af-

fianca un atteggiamento o meglio un'attitudine altrettanto rilevante che appare contraddistinguere molti editori italiani e francesi: la propensione a scrivere di sé e soprattutto della loro professione in testi in cui sposano «un alto senso della propria attività, [...] legittimandola» (Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, Roma, Carocci editore, 2021, pp. 19-20). In altre parole, la componente stessa dell'intervento diventa criterio dirimente, *principlum individuationis* del campo d'azione, diritto di accesso al mercato nelle vesti di editore.

D'altro canto, se «*toute prise de parole implique la construction d'une image de soi*» (Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Losanna-Parigi, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9), allora nella definizione dell'editore

sarà ugualmente cruciale l'autoconsapevolezza istituita dal singolo individuo. Alle componenti esterne del commercio simbolico e alle caratteristiche operative di responsabilità e partecipazione a tutte le fasi di selezione, composizione e distribuzione 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, 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.

### Memoria d'editore e memoria d'autore

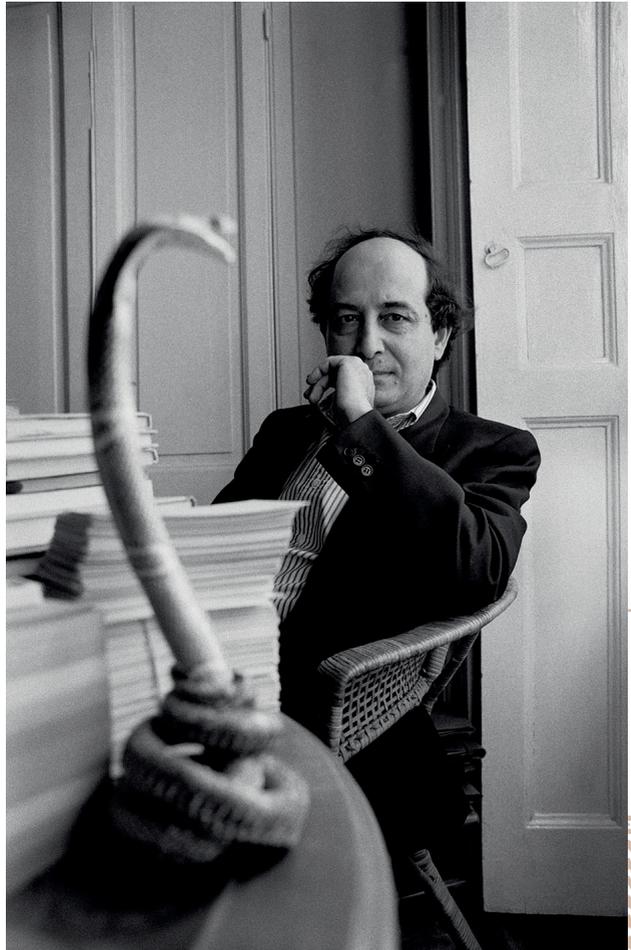
A questo punto si va a creare una prima sovrapposizione delle finalità comunicative: l'editore-autobiografo è a tutti gli effetti un editore-autore. Se consideriamo l'importanza che la ricezione gioca nello strutturare un testo letterario, è altresì cruciale rilevare quanto essa possa incidere nell'opera di un individuo che professionalmente ha fatto della ricezione uno dei cardini della propria attività, nonché uno dei processi 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 loro opera. La "memoria editoriale" non sfugge all'idea che la ricezione possa essere il punto di fuga dell'analisi, secondo la rivisitazione che lo stesso Philippe Lejeune, sulla scorta delle intuizioni di Jauss, offre del suo metodo: «*dans le Pacte, j'explique froidement que l'identité est une question de tout ou rien: une iden-*

*tité est ou n'est pas. Dans le "Pacte (bis)", j'adoucis les choses, je montre les ambiguïtés et transitions qui peuvent exister [...]: tout analyser à partir de la réception»* (*Signes de vie*, Parigi, Seuil, 2005, p. 25). La consapevolezza dell'editore del funzionamento della letteratura inevitabilmente interviene quando si tramuta lui stesso in autore e si percepisce come tale.

Gasparo Barbèra, fondatore dell'omonima casa editrice, ci restituisce un primo ed emblematico caso riconducibile alla memorialistica editoriale. Figura di spicco dell'editoria del secondo Ottocento e protagonista di quel momento di passaggio da un *ancien régime typographique* alla modernità dell'industria culturale, l'editore fiorentino riconosce alle sue *Memorie* una missione didattica: educare i figli e i nipoti all'arte tipografica. Ma già a questo primo stadio si insinuano i dubbi profondi che assillano l'autobiografo. In una lettera a Giovanni Mestica del 1875, per molti aspetti programmatica, Barbèra è assalito dall'incertezza. Indeciso sulla forma da dare ai suoi ricordi chiede consiglio all'amico: «la vita di un Editore è la storia delle sue edizioni. Eccomi subito nel dubbio di essere monotono come un catalogo. Il pensiero di riuscire uggioso mi scoraggia [...] È vero che io farò conto di narrare le cose mie ai miei nipoti senza burbanza [...] ed allora il pubblico sarà meno rigido con chi è modesto [ma] 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» (lettera del 16 aprile 1875, ora riportata in appendice a *Memorie di un editore*, Brindisi, Edizioni Trabanti, 2013, p. 354). Un cruccio da manuale della *dissociation schizophrénique* dell'autobio-

Da poco scomparso (2021) lasciando un grande vuoto nel mondo editoriale di qualità, oltre che anima della casa editrice Adelphi, è stato scrittore di straordinario successo nonostante la profondità e complessità dei suoi scritti.

grafia (P. Lejeune, *Signes de vie*, cit., p. 41): 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 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. Instaurato un rapporto impari tra un «*système référentiel "réel" (où l'engagement autobiographique [...] a valeur d'acte), et un système littéraire où l'écriture ne prétend plus à la transparence mais peut parfaitement mimer [...] les croyances du premier système*» (Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Parigi, Seuil, 1986, p. 22), si allarga la distanza tra le due possibilità e la propensione alla seconda svela l'artificiosità della scrittura. La monotonia della resa bibliografica, rappresentante della nuda verità fattuale, si disperde nella ricerca selettiva della narrazione che espone «prima i casi più notevoli». 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. Un cruccio creativo che fonda l'intera produzione memorialistica degli autori-editori e che ne segna profondamente le modalità espres-



sive. Con un salto di circa cento anni dal momento in cui Barbèra scrive, ritroviamo, infatti, lo stesso procedimento in altre memorie editoriali.

Nel 1988 – anno di grazia per questa tipologia di scrittura dal momento che vengono pubblicati *Il mestiere dell'editore* di Valentino Bompiani e *Frammenti di memoria* di Giulio Einaudi – il motivo dell'inaffidabilità della memoria incontra ancora l'esigenza di distinguersi dalla monotonia del catalogo. Il fondatore della casa milanese si colloca nell'orizzonte della scrittura autobiografica, accettandone i *topoi* compositivi e rivendicando l'impellibilità del suo sguardo: «questo è un libro 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 distanza di tanti anni, e a chiusura, presento anch'io la mia vita in porporina» (*Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi, 1988, p. 7).

Come Barbèra, anche Bompiani avverte la duplice difficoltà della memoria: l'inaffidabilità del ricordo a distanza di tempo e la necessità di attribuirgli una forma che non ricalchi il catalogo. Quest'ultima esigenza si rivela anche su un piano strutturale: dopo essersi collocato, a livello paratestuale, nel solco tracciato dall'autobiografia, Bompiani cerca di sovvertirlo inserendo nella prima parte del suo libro una galleria di volti, tutti trattati con il taglio ironico di un biografismo postmoderno. Influenzato dal momento in cui si trova a scrivere, l'autore-editore non rinuncia così alla sperimentazione compositiva, mostrando evidentemente il distacco tra una ricostruzione storico-documentaria e il procedimento mnemonico. Ulteriore conferma di una tendenza all'intervento autoriale in Bompiani deriva da «una certa “incoscienza storica” [...] nel raccogliere i

frammenti della sua vicenda umana e professionale». Un simile atteggiamento si traduce in una «coesistenza di tempi verbali» che «finisce per essere un espediente retorico» (Lodovica Braidà, *L'autore, l'editore e il lettore nelle memorie di Valentino Bompiani*, in Ead., a cura di, *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore “artigiano”*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, p. 41). L'elemento creativo prevale su quello documentario, lo fagocita e lo assoggetta alle sue finalità: è il prisma retrospettivo e deformante dell'autore il vero demiurgo del racconto, non gli eventi nella loro pretesa di fattualità. Lo stesso elemento ritorna in Einaudi che dichiara esplicitamente il suo rifiuto nei confronti della storia, in nome di una libertà espressiva raggiungibile solo attraverso la frammentarietà narrativa: «questo libro non vuol essere la storia della casa editrice e neppure la storia di me: sono solo frammenti di memoria» (*Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 189). Il rapporto controverso con la storia della casa editrice e con la linearità bibliografica del catalogo si estende fino agli editori-autobiografi più recenti. Roberto Calasso ne mostra l'inconciliabilità già a livello paratestuale: i passaggi della storia di Adelphi acquistano significato non nell'ottica di una «teoria dell'editoria» ma in relazione a «ciò che una certa editoria potrebbe anche essere» (cfr. *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013). In altre parole, la storia della casa editrice è solo uno sfondo, strumento utile ai fini comunicativi dell'io. Un'impostazione che diventa esplicita quando a distanza di circa un decennio l'autore-editore fiorentino si trova a riflettere sul funzionamento stesso della memoria: quest'ultima «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 scrive» (*Memè Scianca*, Milano, Adelphi, 2021, p. 15). Un'ammissione occulta dell'inaffidabilità mnemonica ritorna anche in Laura Lepetit, fondatrice de La Tartaruga, quando decide di raccontare la propria vita passata: «non sapevo da che parte cominciare perché mi pareva di non aver nulla di speciale da raccontare oltre ad avere poca memoria [...] così [...] questa è la mia vita come me la ricordo io» (*Autobiografia di una femminista distratta*, Roma, nottetempo, 2016, p. 124).



L'editrice, come i suoi predecessori, dimostra un rapporto controverso con la linearità della storia editoriale: sebbene, infatti, riconosca come sua opera principale l'«aver costruito il catalogo della Tartaruga edizioni», l'esigenza comunicativa prevale sull'enumerazione dei titoli, arricchendosi di quel fronte anedddotico-simbolico che sembra contraddistinguere ogni opera della memorialistica editoriale. La riflessione sulla memoria e le sue implicazioni sul sé ci permettono di affrontare in modo più diretto le ragioni per cui gli editori decidono di scrivere della propria esperienza. Se tutti riconoscono come massima manifestazione dell'immagine della casa editrice l'elenco delle pubblicazioni, è chiaro che la

narrazione retrospettiva dell'editore risponderà ad altre finalità espressive. Un utile strumento di confronto in questo senso è il catalogo storico. Riflesso di una selezione retrospettiva, quest'ultimo ci restituisce a sua volta il disegno sedimentato della casa editrice nel dialogo tra titoli pubblicati e titoli dimenticati. Solo i volumi che hanno avuto la forza di affermarsi come rappresentativi di una condivisione di gusto tra l'editore e un certo pubblico riescono a riaffiorare nel catalogo storico.

Come osserva Anne Simonin, quest'ultimo è «une véritable "présentation de soi" de la maison d'édition» che «dépassé la simple mission informative d'un éventuel public» e offre «l'image qu'elle [la casa editrice] tient à donner d'elle-même» (*Le*

*catalogue de l'éditeur*, in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 81, n. 1, 2004, p. 120). Come il catalogo storico si distacca da quello cronologico per intenti comunicativi e principi formali, così la memorialistica editoriale ripudia la resa bibliografica, presentandosi come una vera e propria manifestazione del sé dell'editore-autore. Ulteriore spia del distacco tra la storia editoriale e la costruzione mnemonica si annida in quel processo di concentrazione sull'individuo che inevitabilmente si attua quando il 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 con il suo *habitus* e la sua posizione 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 triplice coesistenza di persona-editore-autore.

### Coscienza d'editore e coscienza d'autore

Dalla prospettiva dell'individuo si sviluppa così una duplice coscienza, ovvero un doppio senso di appartenenza. Da un lato, l'editore cerca di legittimare la sua funzione come necessaria forma di mediazione culturale. La riflessione sull'utilità si confronta sempre con ingerenze esterne. Dalla distinzione rispetto ai tipografi e librai della seconda metà dell'Ottocento si arriva negli anni Ottanta del Novecento alle rivendicazioni di autonomia dalle dinamiche economiche-finanziarie, per giungere poi al dibattito aperto dalle nuove tecnologie, che sembrano annullare ogni azione filtrante, generando la sovrapposizione

tra autore e fruitore, ormai indistinguibili, e rendendo superflua ogni attività intermedia, come quella editoriale. In un secondo momento, ogni editore-autore sostiene la propria specifica immagine. Ogni scelta rappresenta una posizione distinta e distintiva tra le diverse case editrici: rievocare un autore o un'opera corrisponde al tentativo di richiamare un tratto precipuo di quell'esperienza e ribadirlo a un pubblico diverso da quello a cui inizialmente la scelta era rivolta. A questa prima sfera di senso, l'editore-autore affianca la sua posizione nel campo letterario, cercando di giustificare la sua decisione di percepirsi in quanto autore. Qui è la consacrazione della propria opera nel quadro della letteratura l'obiettivo ultimo 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: a titolo esplicativo, collocarsi nell'orizzonte memorialistico o saggistico coinvolge implicazioni di natura estetica e rappresenta, a sua volta, un criterio distintivo. La consacrazione, in questo caso, segue due percorsi paralleli. Da un lato, gli autori-editori si appellano a un immaginario figurale, ovvero un insieme di protagonisti della storia dell'editoria che ne hanno determinato lo sviluppo e che hanno contribuito alla sua cristallizzazione in un orizzonte collettivo. Queste sono «*légendes créatrices antérieures*» (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, Parigi, Armand Colin, 2004, p. 136) che autorizzano, giustificano e legittimano la presa di parola e l'autodefinizione di editore-autore. Dall'altro, essi si richiamano a una "biblioteca" testuale: un «*literary repertoire*» (Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, in *Poetics Today, Polysystem Studies*, vol. 11, n. 1, 1990, p. 40) che guida, sostiene

ne e semantizza la propria strategia discorsiva. Collocate in questo sistema relazionale e alla congiunzione di queste due istanze, una testuale, l'altra figurale, le scritture autobiografiche degli editori-autori riflettono quella che potremmo definire, mutuando un concetto di Jérôme Meizoz (2007), postura autorial-editoriale. Per procedere in questa direzione non si può prescindere da una collocazione storica: le esigenze degli autori-editori mutano in relazione alle circostanze in cui la loro casa editrice agisce e il momento della scrittura condensa tutte le fasi precedenti in un unico definitivo punto di vista.

Quando Barbèra inizia a scrivere le sue memorie concentra nel suo sguardo i grandi cambiamenti che avevano coinvolto il mercato editoriale italiano nonché la strategia della sua casa. La nascita di un mercato unico, lo sviluppo delle tecnologie di stampa e l'affermazione di un sistema liberale che valorizza l'iniziativa privata hanno segnato non solo la fisionomia dell'editore, ma anche la percezione della professione. Il distacco rispetto a uno *status* editoriale precedente è rivendicato come principio identitario: la legittimazione della propria funzione sociale passa attraverso la distinzione rispetto ai precedenti esponenti di spicco del mercato della carta stampata, tipografi e librai, nonché tramite la ricerca di riconoscimento intellettuale al pari degli autori. Ricordando la pubblicazione di uno dei primi vo-



lumi della casa editrice, *Il supplizio di un italiano a Corfù* di Tommaseo, per quanto l'espedito narrativo dell'inserimento di materiale documen-

tario riporti al tempo dell'evento, Barbèra dimostra tutti i tratti della rivisitazione retrospettiva e dichiara così, «vent'anni dopo», il suo intento di esprimere «alcuni [...] pensieri intorno all'arte dell'editore» (G. Barbèra, *Memorie di un editore*, cit., p. 82). A questo scopo, tratteggia alcune funzioni che rientrano tra le sue fondamentali prerogative. L'ambizione a pubblicare «opere belle ed utili» si sposa con il beneficio «che al letterato giovi l'istigazione dell'accorto editore». La selezione e la ricerca di opere e autori conformi al progetto editoriale assume le forme di una libera iniziativa che ben si distacca dal sistema assistenziale e di commissioni su cui si fondava precedentemente il mercato. Alla selezione si affianca la cura per la composizione materiale dei libri che con la collezione “Diamante” assumeva tratti caratteristici, soprattutto in relazione all'ampia risposta da parte del pubblico: «certamente più d'una volta mi avvidi che con questi miei volumettini facevo concorrenza ai venditori di oggetti da regalo. Infatti si facevano e si fanno legare riccamente, talora semplicemente in carta-pecora con una modesta filettatura d'oro, e gli amatori di libri si deliziavano in quei piccoli oggetti da non averne idea» (ivi, p. 90). Le due aree, selettiva-progettuale e compositiva-materiale, nella narrazione si proiettavano, infine, verso il pubblico, ultimo passaggio che l'editore doveva affrontare per sostenere la propria necessità sociale. L'esigenza materiale della vendita dei volumi incontra la volontà di rivolgersi a un lettore che condivida in un certo senso il progetto: «quello di che l'Italia ha bisogno [...] è che si facciano libri di cui manca; [...] adopereremo lo scarso nostro ingegno [...] a far in modo che si accresca l'operosità tra i let-

terati giovani [...] e viva di vita non tistica, ma gagliarda il commercio librario» (ivi, p. 84). Una triplice attività di mediazione giustifica l'esistenza di una figura unica capace di controllare le diverse fasi produttive. Mentre si arroga il diritto di partecipare attivamente a tutta la filiera libraria, Barbèra ingloba al suo interno 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 Barbèra procede per coppie dicotomiche: al Molini, emblema di un precedente sistema, rappresentato come troppo preso da «occupazioni letterarie» per «attendere alla parte mercantile», oppone il Pomba, lo Stella, il Passigli, l'Antonelli, numi tutelari di quella «professione di Editore [che] doveva essere in sul nascere in Italia». Restituisce così il senso del passaggio, ma ancor di più un archetipo fondativo: i suoi riferimenti sono i protagonisti di un commercio che descrive come nuovo in Italia, autonomo da quello precedente. La stessa componente figurale è evidente nella galleria di medaglioni editoriali di Bompiani. *L'incipit* sul Pomba, che sembra riecheggiare il Barbèra, dimostra la sensibilità agli studi sull'editoria e conferma il carattere archetipico dell'imprenditore torinese. Dal Pomba discende un percorso attraverso personaggi e luoghi che appartengono alla geografia ideale dell'editoria italiana: ritroviamo la Firenze di Le Monnier e dello stesso Barbèra, la Milano dei vari Treves e Sonzogno, la Bologna degli Zanichelli. Il tragitto

Garzone presso il libraio torinese Giuseppe Pomba e poi collaboratore del fiorentino Felice Le Monnier, nel 1854 fondò la casa editrice Barbèra, Bianchi e comp. poi sciolta nel 1860 per diventare Casa Editrice Barbèra.

è anche cronologico e dalla fondazione della “professione” arriva alle sue più recenti declinazioni, con la figura centrale di Mondadori. Le attribuzioni e la costruzione delle biografie, che si distanziano da un’ascendenza del tutto documentaria, rivalutando la componente anedddotico-creativa, dimostrano tutta la portata dell’intervento autoriale, intento a fondare dei riferimenti ideali più che a ricostruire la storia dei personaggi. È senz’altro significativo l’accento sull’individuo e la sua singolarità. In un momento di “iperconcentrazione” (cfr. Pascal Fouché, *L’édition française depuis 1945*, Parigi, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998), quando la figura del singolo editore appare ormai relegata a un passato mitico e la gestione delle case editrici risponde alle esigenze quantitative del mercato finanziario, l’accento sull’individuo rappresenta un tentativo di legittimare la professione rispetto alle forme che sta assumendo: esiste, dice ancora Bompiani parlando di Pomba, un «uomo normale, ragionevole, che avrebbe potuto diventare un buon professionista o un commerciante accorto con più facili guadagni» che preferisce, però, «cavarsi gli occhi su una bozza di stampa» e diventare editore. L’individuo diviene emblema della componente artigianale che l’editoria aveva in gran parte abbandonato. In un contesto in cui l’attività di mediazione editoriale sta perdendo progressivamente prestigio, costruire un panorama archetipico di numi tutelari mira a difendere i confini di uno spazio di intervento. Lo stesso procedimento è



applicato da Einaudi. Anche in quest’ultimo, gli editori rappresentano i confini di uno spazio. La reticenza a raccontare le fasi più recenti della casa editrice, inoltre, dimostra la contrapposizione tra il presente e il passato di una professione. Bompiani e Mondadori non sono solo i maestri dell’editore torinese, ma sono garanti della sua professionalità. Un atteggiamento che si ritrova nelle memorie editoriali più recenti. Marco Cassini inserisce i suoi riferimenti archetipici già nel paratesto: nella guida per riconoscere i «santi» del fondatore di minimum

fax, gli editori del Novecento si susseguono con i loro scritti. Da Diana Athill a Sylvia Beach, da Bompiani a Einaudi fino a Feltrinelli, Gobetti e Laterza, gli editori e le editrici disegnano un panorama di riferimento: alla disgregazione della filiera libraria con l'ingresso di attori provenienti da diversi ambienti produttivi e di tecnologie che rendono apparentemente superflua l'attività di mediazione, l'editore romano risponde richiamandosi alle figure che hanno contribuito allo sviluppo dell'editoria e che hanno sempre rivendicato la sua importanza culturale. Anche in Calasso questo aspetto è esplicito e segue una significativa costruzione dicotomica che si era già vista in Barbèra. La contrapposizione fra "manager editoriali" ed "editori" oltre a descrivere uno stato del campo, dove «sempre più numerosi sono i primi», «molto pochi» i secondi (R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., p. 154), indica il principio di inclusione o esclusione. Nel classico sistema allusivo dell'autore-editore fiorentino figure del passato si stagliano dallo sfondo di un magma indefinito e assumono tratti ben riconoscibili: ritroviamo, tra gli altri, i molto apprezzati Kurt Wolff e Gallimard, e poi Foà, Suhrkamp e lo stesso Einaudi. I manager, invece, sono condannati all'anonimato della storia: «non è mai accaduto finora [...] che al nome di un manager fosse collegato qualche evento memorabile nell'editoria». Un processo che non chiarisce evidentemente chi sono gli editori, ma legittima coloro che hanno contribuito in modo sostanziale alla mediazione editoriale. Stabilito lo spazio di esistenza, legittimata la professione contro le ingerenze di figure esterne, le posizioni si scindono. Barbèra, pur apprezzando il Pomba e l'editoria milanese, mostra nelle sue scelte la natura di commerciante borghese. La difesa dei classici italiani è

espressione di quella componente didattica particolarmente forte nell'editoria fiorentina del secondo Ottocento. Bompiani, dal canto suo, rivendica, nel procedimento aneddótico, l'operazione *Americana* e la ripresa energica delle attività nel dopoguerra. Laddove il richiamo a Gobetti, a Gramsci e all'impegno civile diventa per Einaudi caratteristica precipua della sua casa editrice. Sul fronte opposto, a distanza di circa venticinque anni dalla scrittura dei *Frammenti di memoria* einaudiani, ma certo ad essi non indifferente, Calasso crea un parallelismo tra la letteratura assoluta, rappresentazione di una forma di letteratura "pura" e antiideologica, ed editoria "assoluta", anch'essa refrattaria all'impegno politico. Particolarmente significativo il caso di Lepetit. La fondatrice de La Tartaruga attraversa più stadi nella sua rivendicazione. A un piano più superficiale l'impegno femminista precede quello editoriale. Quest'ultimo subentra in un secondo momento, contribuendo a sua volta a stabilire uno spazio comune con riferimenti archetipici, come accaduto per gli altri editori. Infine, la ricostruzione del catalogo non solo la distingue dai suoi colleghi, ma individua anche uno spazio distintivo all'interno della stessa editoria femminista. Il dissidio con Carla Lonzi ci restituisce la complessità di questa area e le specificità delle singole case. Al dogmatismo di Lonzi Lepetit contrappone una ricerca più aperta alla narrativa e ad autrici varie, «non solo [...] quelle che appartenevano al gruppo» di Rivolta Femminile. Una costruzione che dimostra l'importanza di indagare i singoli casi in uno spazio, come quello dell'editoria femminista, che non si presenta affatto come un blocco monolitico e unanime.

Alla coscienza editoriale, gli editori-autori affiancano la ricerca di una propria posizione autoriale

Figlio dell'economista e poi presidente della Repubblica Luigi, nel 1933, a 21 anni, fondò la casa editrice che porta il suo nome, fissandone la sede a Torino nel palazzo che fu sede del settimanale *L'Ordine Nuovo* di Antonio Gramsci.



che determina le scelte stilistiche. La pretesa di chiarezza e semplicità di Barbèra nonché la sua decisione di inserirsi nel solco della tradizione autobiografica riflette sì l'ambizione didattica delle sue memorie e della sua idea di editoria, ma mostra il rapporto controverso con la dimensione romanzesca. La difficile relazione con la monotonia del catalogo è risolta con il richiamo ai modelli letterari. Il Tommaseo, autore caro all'editore fiorentino, diventa simbolo di un'onestà intellettuale che ben rispecchia le velleità della scrittura barbèriana. Ma ancor di più la discendenza da un filone che va da Cellini ad Alfieri fino ad arrivare al Pellico dimostra la consapevolezza di Barbèra

in quanto autore. La volontà di collocarsi in un genere letterario è ancora una volta esplicita nella lettera a Mestica: «conosce altro editore che abbia fatto un lavoro simile a quello che mi proporrei ora di fare?». 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. L'autoconsapevolezza autoriale è presente anche in Bompiani ed Einaudi. Il primo, che aveva già una passata esperienza di scrittura, ricorre ugualmente ai *topoi* dell'autobiografia cercando in qualche modo di

sovertirli. L'esplicito richiamo memorialistico della prefazione è sovvertito da una commistione di generi, che vanno dalla biografia alla saggistica, denunciando una maggiore ricerca, figlia a sua volta della stagione postmoderna in cui si sviluppa. Einaudi, dal canto suo, è tutto orientato verso una selezionata retrospettiva: all'indomani del periodo più oscuro della sua vicenda editoriale, l'editore torinese cerca il riscatto nella forma diaristica. Lontano dallo sperimentalismo di Bompiani, Einaudi si lega maggiormente alla tradizione del frammentismo autobiografico e della ricerca ostentata di verità. Ma in entrambi i casi la partecipazione autoriale è evidente a tutti i livelli: su un piano paratestuale il ricorso agli intertitoli, i riferimenti bibliografici, la presenza di prefazioni o postfazioni denunciano l'impostazione di una chiave di lettura. Sul piano testuale, il costante ritorno a un intervento metanarrativo manifesta la ricerca da parte dell'autore-editore di un dialogo con il suo lettore, a cui tenta di conferire tutte le coordinate per un'interpretazione orientata. Anche nelle memorie editoriali del nuovo millennio la componente autoriale è particolarmente rilevante. Cassini e Lepetit inseriscono in fondo ai propri volumi un accurato indice delle fonti, dove il rapporto con le altre opere è elevato a partecipazione diretta alle intenzioni dell'autore. 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 suo rapporto con la realtà sociale e lavorativa, come *Il lavoro culturale* e *La vita agra* di Bianciardi o come *Libro e libertà* di Canfora. Lepetit, invece, dà un'impronta quasi integralmente femminista all'indice anali-

tico delle fonti, a sostegno di quella dichiarazione di intenti che dal titolo arriva fino all'inserzione citazionistica. L'ampio spettro di testi richiamati da Lepetit sono espressione di un impegno politico 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 intertestuale 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 aveva perseguito: 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, ciononostante, quell'ambizione democratica e popolare di diffusione della cultura, perseguita dalla Tartaruga. Anche nei racconti editoriali di Calasso la componente autoriale si impone in modo rilevante. La raccolta retrospettiva di interventi già pubblicati e testi inediti denuncia la volontà dell'autore-editore di trasmettere una chiave interpretativa ben precisa che trova fin dal paratesto la sua espressione programmatica. Il risvolto, firmato dallo stesso Calasso, è lo spazio esemplare in cui si congiungono coscienza autoriale ed editoriale. I due elementi che confluiscono nell'*Impronta dell'editore* sono la storia di Adelphi, «quale [Calasso ha] vissuto per cinquant'anni» e «un profilo non di teoria dell'editoria, ma di ciò che una certa editoria potrebbe anche essere: una *forma*». Il racconto au-

tobiografico, dunque, evidente nella concentrazione sul vissuto del soggetto, è il prisma organizzativo dell'opera. Il rifiuto della trattazione sistematica, la «teoria dell'editoria», rimanda all'accezione calasiana della letteratura assoluta. Fuor di metafora, se quest'ultima rappresenta la massima espressione dell'autonomia del linguaggio contro le sovrastrutture ideologiche, più che uno studio storico, nella memoria editoriale si troverà la massima espressione dell'autonomia dell'editoria, come conferma della sua necessità.

### **Perché studiare la memorialistica editoriale**

Nell'indefinitezza della professione di editore e nel controverso processo di sedimentazione della memoria risiedono le ragioni fondamentali di uno studio della memorialistica editoriale. L'esigenza di legittimazione incontra gli inevitabili atti autoriali. L'editore-autore che cerca di consacrare il proprio ruolo sociale non è immune dal sistema di funzionamento della produzione letteraria. Cerca di far coincidere le due prospettive in un unico punto di fuga che sia, ad un tempo, espressione del marchio e volontà comunicativa. Ma l'inevitabile rapporto contraddittorio che la memoria instaura con un passato distante mostra il distacco tra la narrazione e la storia delle singole case editrici o degli editori. Per quanto si susseguano le professioni di veridicità, supportate peraltro dall'utilizzo spesso massiccio di materiali documentari e di fonti archivistiche, la verità appare subito contraddetta. Dal momento che per tutti gli autori-editori il catalogo è sufficiente a narrare la storia di una casa editrice, già di per sé la scrittura delle memorie editoriali acquista un senso ulteriore. Inoltre, il

rapporto con la creatività della scrittura e con le sue potenzialità comunicative influenza la selezione degli eventi nonché il modo in cui vengono richiamati. Infine, l'effetto di cumulatività del campo fa sì che le prospettive cambino a seconda del momento in cui si narrano i fatti. Non ricostruendo la storia e soprattutto non volendo ricostruirla, l'editore-autore si affida a un immaginario e a una memoria collettiva, sedimentatasi nel lettore. Il richiamo a determinati autori più che ad altri acquista significato in relazione al mercato: le figure rappresentative o no di un marchio diventano i canali verso la legittimazione della funzione sociale dell'editore anche a distanza di anni dalla loro prima comparsa. Oltre a suggerire alcune fondamentali fasi storiche da ricostruire, come necessario elemento di raccordo e di confronto, le memorie degli editori o delle editrici identificano percorsi attraverso l'immaginario del pubblico, invitano a riflettere sul modo e sulle ragioni che hanno portato un testo o un autore a configurarsi in emblemi di un marchio oppure a essere dimenticati. Il confronto tra le due strade illumina le traiettorie che lo sguardo degli autori-editori percorre. Questo tipo di narrazioni ci guida, dunque, non solo nel confronto tra storia e memoria, ma anche in uno spazio di legittimazione, in un'indagine del rapporto tra pubblico, rappresentato dal lettore, e privato, rappresentato dall'io che scrive. La memoria editoriale permette di indagare, in altre parole, il controverso connubio tra il reale e una sua rappresentazione discorsiva, tra il passato storico e la sua concrezione in un immaginario contemporaneamente individuale e collettivo.

**Marco De Cristofaro**