

Genealogie formali nelle narrazioni degli autori-editori. Scelte stilistiche e tematiche ricorrenti nella memorialistica editoriale

Marco De Cristofaro

Université de Mons. Faculté de Traduction et d'Interprétation, Service d'études italiennes, Avenue du Champ de Mars, 17, 7000 – Mons ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92585>

Recibido: 17/11/2023 • Modificado: 19/04/2024 • Aceptado: 04/07/2024

IT Riassunto. L'articolo si propone di indagare le memorie editoriali come uno specifico genere letterario afferente all'orizzonte delle scritture del sé. Dalla seconda metà dell'Ottocento, infatti, con le *Memorie di un editore* di Gaspero Barbèra, fino ad oggi, in cui registriamo una grande diffusione di scritti autobiografici di editori-autori italiani, come Roberto Calasso, Ginevra Bompiani e Sandro Ferri, la memorialistica editoriale è stata contraddistinta da una serie di elementi formali e approcci strutturali ricorrenti. Pur nella diversità degli orizzonti creativi, il ritorno costante di determinati tratti induce ad analizzare complessivamente le opere. Il saggio analizza le scelte stilistiche e tematiche all'interno di alcuni testi autobiografici di editori ed editrici italiani dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi. L'obiettivo è quello di individuare elementi testuali che permettano di avere uno sguardo di insieme su questo specifico genere letterario, capace di contribuire con una prospettiva nuova agli studi sulla storia dell'editoria.

Parole chiave: memorialistica editoriale; autobiografia; editoria; scrittori editori.

EN Formal genealogies in the author-publisher narrative. Stylistic choices and recurring themes in editorial memoir

EN Abstract. The paper investigates 'editorial memoirs' as a specific literary genre. From the second half of the nineteenth century, in fact, with Gaspero Barbèra's *Memorie di un editore* up to the present day, which is noted for a considerable diffusion of autobiographical writings by Italian publisher-authors, such as Roberto Calasso, Ginevra Bompiani and Sandro Ferri, editorial memoir has been marked by a series of recurring formal elements and structural approaches. Despite the diversity among different creative horizons, the constant return of certain characteristic traits leads to an overall analysis of the works. The essay analyzes stylistic and thematic choices within some autobiographies by Italian publishers from the second half of the nineteenth century to the present. The goal is to identify recurring textual elements that allow for an overview of this specific literary genre, providing a different perspective to studies of publishing history.

Keywords: editorial memoirs; autobiography; publishing; editors writers.

Sommario: 1. Ancora sul mestiere dell'editore: la grande diffusione odierna delle memorie editoriali 1.1. Due tipologie di scrittura: premesse metodologiche allo studio delle memorie editoriali

2. Memoria di un editore o di un'editrice 3. Memoria di un'identità editoriale 4. Conclusioni. La memorialistica editoriale come orizzonte unico.

Come citare: De Cristofaro, Marco (2024): «Genealogie formali nelle narrazioni degli autori-editori. Scelte stilistiche e tematiche ricorrenti nella memorialistica editoriale», *Cuadernos de Filología Italiana*, 31, pp. 269-288. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92585>

1. Ancora sul mestiere dell'editore: la grande diffusione odierna delle memorie editoriali

Il 20 dicembre 2021 presso l'azienda Arti Grafiche La Moderna di Roma viene completata la stampa di un volumetto di circa 250 pagine che un mese dopo verrà distribuito con il marchio della casa editrice E/o: si tratta dell'*Editore presuntuoso* di Sandro Ferri, fondatore e proprietario della stessa E/o. Nei giorni in cui il libro di Ferri passa dalla tipografia alla distribuzione, compare sugli scaffali delle librerie per i tipi della Feltrinelli un altro volume: *La penultima illusione* di Ginevra Bompiani (2022). Qualche mese dopo, nel novembre 2022, Gian Arturo Ferrari pubblica, con il marchio della Marsilio Editori, la sua *Storia confidenziale dell'editoria italiana* (2022). I tre titoli rivelano fin da subito delle affinità, in primo luogo nel riscontro da parte della critica. Tutti e tre, infatti, occupano un posto di rilievo nelle classifiche di qualità della rivista *L'Indiscreto* che si propone, affidandosi a un «pool di "grandi lettori"», tra cui critici, librerie, riviste letterarie, editor, traduttori, giornalisti culturali e scrittori, di stilare «classifiche librerie alternative a quelle di vendita»¹. *L'editore presuntuoso* è il libro più premiato in ambito saggistico dalla classifica di qualità del febbraio 2022. Nella stessa, all'interno però della sezione narrativa, ritroviamo anche *La penultima illusione*. Il libro di Ferrari sarà presente, invece, nella classifica, ancora una volta per la sezione narrativa, pubblicata nel febbraio 2023. I tre libri si riferiscono, dunque, almeno idealmente e sulla base del riscontro pubblico, a due orizzonti differenti: il primo è un saggio, gli altri due sono scritture narrative.

Tuttavia, al di là delle considerazioni che si possono fare sul modo con cui si realizzano queste gerarchie qualitative, inevitabilmente segnate da una molteplicità di dinamiche esterne ai testi, ciò che più conta qui è osservare come tutti e tre i libri suscitino considerazioni da parte degli addetti ai lavori del mercato editoriale e sulle riviste specializzate. Si tratta di un dibattito sulla funzione editoriale e sul ruolo delle case editrici nell'universo librario contemporaneo. Ma anche di un dibattito sulla figura dell'editore e sulla sua utilità sociale in un sistema comunicativo che sembra possa fare a meno di qualsiasi attività di mediazione, soprattutto per quanto riguarda la produzione di testi letterari.

Una reazione simile avevano suscitato alcuni anni prima due libri pubblicati da Roberto Calasso dedicati allo stesso argomento: *L'impronta dell'editore* (2013) e *Come ordinare una biblioteca* (2020), entrambi pubblicati da Adelphi nella collana "Piccola Biblioteca". Anche in quel caso gli addetti ai lavori avevano aperto una riflessione sul proprio ruolo nel mercato mondializzato del libro e della cultura. Certo è che una simile risposta è giustificata da un filo conduttore ben evidente tra i vari libri. Essi si confrontano con la necessità di definire cosa siano l'editore e l'editoria: Ferri (2022: 12), richiamandosi a un suo precedente pamphlet, *I ferri dell'editore* (E/o, 2011), parla di «editori-soggetto- persone che leggono, scelgono, sostengono gli scrittori, decidono i libri da pubblicare». Ferrari (2022: 11) spiega come «l'arte di tenere insieme gli autori, le loro opere e il

¹ Cfr. la nota scritta dalla redazione della rivista *L'Indiscreto* a prefazione di ogni classifica di qualità pubblicata. Inseriamo qui il riferimento alla classifica di qualità del febbraio 2022 perché riporta sia *L'editore presuntuoso* di Ferri sia *La penultima illusione* di Bompiani e perché in questa classifica il libro di Ferri è il primo nella sezione saggistica: <https://www.indiscreto.org/classifica-di-qualita-febbraio-2022/> (ultima consultazione 09/11/2023).

pubblico si [chiami] editoria». Calasso (2013: 121) parla dell'Editore, con la E maiuscola, «nella sua peculiare fisionomia che ha cominciato a delinarsi con l'inizio del secolo [precedente] [...] 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». Allo stesso modo, tutti definiscono l'editore anche in negativo, rispetto ad altre figure del mercato o rispetto ai suoi antagonisti: Ferrari (2022: 9-11), parlando dei due gemelli fondatori, Mondadori e Rizzoli, li distingue in primo luogo dagli stampatori. Ferri (2022: 44) separa gli editori-soggetto dagli uomini di marketing. Calasso (2013: 154-155) allontana l'editore dal manager e dall'editor.

Un altro elemento costante è la presenza ricorrente nei testi di «*légendes créatrices antérieures*» (Maingueneau 2004: 136), ovvero archetipi figurali e testuali a cui questi editori-autori si affidano per legittimare non solo il loro ruolo nella società ma anche il diritto di scrivere della propria professione. Infine, in ciascuno dei testi, gli spazi di analisi del mercato editoriale si affiancano a indagini introspettive che rimandano più specificamente all'universo personale e privato degli autori: ricordi, memorie, retrospettive sulla propria esperienza umana ritornano costantemente come nodi cruciali della narrazione.

Eppure, il percorso autoriale di Ferrari, Ferri, Bompiani e Calasso nasce e si sviluppa attraverso circostanze e lungo traiettorie molto distanti tra loro. Una simile vicinanza strutturale e tematica dei testi, nonché l'approccio fortemente segnato dalla ricerca di archetipi fondativi e dall'alternanza dell'universo pubblico e privato, ci ha portato, quindi, a ricercare le genealogie che hanno permesso a esperienze editoriali e autoriali così lontane di configurarsi in uno spazio espressivo condiviso con evidenti influenze reciproche tra le varie opere che lo popolano.

Abbiamo intrapreso, pertanto, un itinerario critico attraverso quella che è stata definita in un altro articolo la «*memorialistica editoriale*» (De Cristofaro 2022). È apparso fin da subito evidente, infatti, che essa gode in Italia di una lunga tradizione risalente alla nascita dell'editoria moderna². Se una simile ricostruzione genealogica ha indotto a formulare il concetto di «*duplice coscienza autorial-editoriale*» (De Cristofaro 2022), ora, un secondo aspetto si pone all'attenzione del nostro studio: è possibile considerare queste opere come appartenenti a un unico genere letterario? Il presente saggio si propone, dunque, di comprendere quali siano gli elementi ricorrenti delle memorie editoriali. Consideriamo, infatti, gli aspetti testuali come caratteristiche formali che possano consentire un'analisi complessiva dei testi presi in esame. Indagheremo, pertanto, le tipologie testuali che per finalità comunicative, scelte stilistiche e contenutistiche si collocano in uno spazio di senso che può essere concepito come un genere o un sotto-genere letterario autonomo.

1.1. Due tipologie di scrittura: premesse metodologiche allo studio delle memorie editoriali

È evidente che la definizione di genere letterario avviene *post festum* e che non sono individuabili aprioristicamente dei meccanismi di identificazione generica interni al testo. 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. Tra l'altro, collocare la memorialistica editoriale all'interno dell'orizzonte critico dell'autobiografia, significa coinvolgerla nella complessa battaglia di definizione di uno spazio già di per sé costretto a una ricerca di legittimità e di collocazione. Si pone, prima di tutto, il problema di un'impasse autobiografica: «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» (Tassi 2008: 8-9).

² La periodizzazione che colloca la nascita dell'editoria moderna nella seconda metà dell'Ottocento è universalmente attestata e condivisa da molte indagini fondamentali del settore che saranno di costante riferimento nel corso del nostro studio, per esempio, tra le altre: Chartier / Martin (1990), Turi (1997), Ragone (1999), Tranfaglia / Vittoria (2000), Cadioli / Vigni (2012), Cadioli (2012), Pischredda (2022), Piazzoni (2023).

Una difficoltà risultante da una serie di questioni irrisolte che ha coinvolto uno dei primi e maggiori tentativi critici di effettuare una classificazione dell'autobiografia. Quasi per provocazione o per divertimento, infatti, alla teorizzazione di Lejeune, uno dei pionieri in questo campo, ha fatto seguito la nascita dell'*autofiction*, forma coniata da Serge Doubrovsky proprio in risposta al *Pacte autobiographique*³. Essa pone in discussione la teorizzazione del «patto» (Lejeune 1975), 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, Lejeune avverte l'esigenza di cambiare la prospettiva d'analisi delle opere. In *Moi aussi* (Lejeune 1986) e *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* (Lejeune 2005), il critico francese sposta la propria riflessione sul rapporto che si instaura tra l'autore e il lettore, concentrandosi su due punti fondamentali.

Il primo individua 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» (Lejeune 2005: 22). L'editore utilizza il primo sistema, quello reale professionale, come mezzo per intervenire nel secondo sistema, quello letterario. Nella sua scrittura e nella sua metamorfosi in editore-autore, quest'ultimo traspone, dunque, i principi del primo sistema nel secondo.

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 conoscenza sia dell'individuo – 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.

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 (1979), Schaeffer (1989) e Maingueneau (2004), che ogni genere è un fatto storico, 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. 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

³ La reazione di Doubrovsky con il suo libro *Fils* del 1977, due anni dopo *Le pacte autobiographique* di Lejeune, è riportata da quest'ultimo nel suo saggio successivo *Moi aussi* (1986). 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.

editoriale e quella autoriale, nelle diverse opere a seconda della posizione dell'autore-editore e delle circostanze sociali in cui scrive. In linea generale, si distinguono due tendenze. Alcuni autori-editori, come Gaspero Barbera, Giulio Einaudi, Laura Lepetit e Ginevra Bompiani, ripercorrono la loro vicenda personale e introspettiva in quanto individui per i quali il ruolo editoriale ha avuto un grande peso nella formazione dell'identità. Definiamo questa tipologia di scrittura «memoria di un editore» o «memoria di un'editrice». Altri autori-editori, come Angelo Sommaruga, Valentino Bompiani, Sandro Ferri, Roberto Calasso e Marco Cassini, decidono, invece, di ricostruire prima di tutto l'immagine della propria casa editrice e del ruolo dell'editore, basandosi, come appoggio secondario e garante di affidabilità, sulla loro esperienza personale e umana. Definiamo questa seconda tipologia di scrittura «memoria di un'identità editoriale».

Sono due atteggiamenti che rispondono evidentemente a esigenze diverse. Il fine del primo approccio consiste nel 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. Ciononostante, spesso le due tipologie si trovano interconnesse all'interno dello stesso testo o all'interno di testi diversi che compongono però la produzione di un unico autore-editore. Nell'*Editore presuntuoso* Sandro Ferri distingue chiaramente, anche da un punto di vista tipografico, le due dimensioni: i capitoli intitolati "I fatti" si presentano scritti in corsivo e riportano ricordi di esperienze passate, restituendo una narrazione specifica della memoria; tutti gli altri capitoli, invece, dove il carattere utilizzato è in tondo, cercano di investire maggiormente sull'orizzonte riflessivo e saggistico. D'altro canto, se si pensa alle opere di Valentino Bompiani riconosciamo in *Via privata* (1973) un'impostazione più tendente alla prima tipologia di scrittura, mentre rispetto al *Mestiere dell'editore* (1988), ci troviamo all'interno dell'orizzonte della «memoria di un'identità editoriale». Una convivenza simile si può ritrovare nel progetto a più fasi di Calasso, in cui *L'impronta dell'editore* sembra riportarci più strettamente alla «memoria di un'identità editoriale», mentre *Memè Scianca* (2021) rinvia alla «memoria di un editore»⁴. Occorre osservare, pertanto, che l'asse che si viene definendo tra le due tipologie di scrittura si afferma come decisivo per le scelte stilistiche, ma non è un rigido sistema di classificazione.

Nel nostro caso, sarà rilevante non solo la scelta che guida l'editore a scrivere di sé, ma anche la strategia discorsiva che adotta, lasciando così trasparire il suo fine estetico. Infine, sarà 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» (Bourdieu 1977: 4), 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 e che qui ci proponiamo di indagare.

2. Memoria di un editore o di un'editrice

Gaspero Barbèra è una figura fondativa della memorialistica editoriale. Avviata la sua attività a metà degli anni '50 dell'Ottocento, scrive 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 familiare (Barbèra [1883] 2013: 13). Il libro ripercorre gli eventi che vanno dall'infanzia dell'autore-editore fino alla pubblicazione da parte della sua casa editrice della *Storia della Repubblica di Firenze* di Gino Capponi nel 1875. Con l'aiuto delle lettere, dei documenti d'archivio e del catalogo cronologico delle pubblicazioni, Barbèra vuole ricostruire non solo la storia della sua impresa, ma anche i passaggi che gli hanno permesso di diventare editore.

⁴ Per un approfondimento specifico sulle memorie editoriali di Calasso e sulla loro divisione in due diverse tipologie di scrittura si rimanda a De Cristofaro (2023) dove tutti e quattro i testi autobiografici dell'editore-autore di Adelphi, *L'impronta dell'editore*, *Come ordinare una biblioteca*, *Bobi* e *Memè Scianca* sono analizzati nel dettaglio e sono messi in relazione allo sviluppo storico della casa editrice milanese.

Dall'ingresso nel mondo tipografico, ai viaggi per l'Europa che lo hanno fatto incontrare con altri illustri nomi del mercato librario, all'analisi dello sviluppo tecnologico della stampa, l'autore-editore fiorentino restituisce un resoconto lineare, dove l'impegno didascalico verso il lettore è confermato anche dai sommari degli eventi collocati all'inizio di ogni capitolo.

La peculiarità del caso barberiano è riscontrabile nel suo modo di porsi rispetto alla scrittura di una memoria editoriale. Si avverte il maturare di una consapevolezza autoriale che si sovrappone gradualmente a una presa di coscienza del proprio ruolo di editore. Chiedendo consigli a Giovanni Mestica, Barbèra 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?» (Barbèra [1883] 2013: 354). Il ritmo incalzante del racconto, di conseguenza, è giustificato dalla sua stessa finalità: Barbèra ([1883] 2013: 15) 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».

La necessità di scrivere di sé riflette qui 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 testimonianza diretta. La prefazione iniziale è la chiave di lettura del testo: l'intento didascalico si dovrà coniugare per necessità in una scrittura chiara e lineare. Ciononostante, Barbèra ([1883] 2013: 354) tradisce le sue velleità artistiche ancora una volta nella lettera programmatica inviata a Giovanni Mestica:

il pensiero di riuscire uggioso mi scoraggisce, [...] 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 giornali.

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, alla monotonia del catalogo si preferirà la resa espressiva delle memorie: la storia bibliografica si distanzia sempre di più dal racconto dei ricordi.

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. 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 da una serie di espedienti retorici che vanno dalla prefazione esplicativa, al ricorso ricorrente al materiale documentario, alla contraddittoria professione di assoluta fedeltà al vero, inevitabilmente compromessa dalla confessione di fallacità della memoria, il valore accordato alla storia della casa editrice più che alla storia del sé nella sua introspezione diventa il solo criterio dirimente. 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 una cornice interpretativa, in cui più che l'individuo viene indagato il sé che ricopre una funzione sociale, determina la specificità di queste scritture e il loro interesse.

L'editore fiorentino, infatti, affida alla nascita della sua «Stamperia e Casa editrice» (Barbèra [1883] 2013: 78) il compito di esprimere ai lettori il cambiamento che si sta verificando. In quell'occasione Barbèra ([1883] 2013: 78) 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 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». Il legame con una precedente interpretazione del mercato librario è ancora evidente nella scelta di stampare 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. 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» (Barbèra [1883] 2013: 78). 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» (Barbèra [1883] 2013: 78). 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.

Lo schema compositivo di Gaspero Barbèra sarà ripreso fedelmente nel 1920 dal figlio Piero che si incaricherà di portare avanti la casa editrice paterna. Nei suoi *Quaderni di memorie stampati ad usum delphini* (1920) ritroviamo le stesse scelte stilistiche del padre. La prefazione è ancora una volta la chiave di lettura e insiste sul giusto connubio tra intrattenimento del lettore e intenti pedagogici: «i quaderni che compongono questo libro io li ho scritti, a poco per volta, per mio divertimento e per tenermi la mano in esercizio; li faccio stampare perché Tu li legga e possano leggerli altri giovani che, come Te, abbiano intenzione di far la professione di editore» (Barbèra 1920: ix). La critica al gesto narcisistico dello scrivere di sé è superata dal riferimento a fonti letterarie autorevoli come Montaigne, dalla ricerca di un certo distacco rispetto alla narrazione e dalla professione esplicita di voler parlare di altro da sé, utilizzando l'io semplicemente come filtro di veridicità:

Il mio programma è piuttosto quello di Michele di Montaigne, non dove dice (negli *Essais*) “je suis moi-même la matière de mon livre”, ma dove dice: “J'ai fait ici un amas de fleurs étrangères, n'y ayant mis que le filet à les lier” [...] In questi quaderni infatti lo scrittore ragiona il meno possibile di sé medesimo: quasi sempre egli prende motivo di un suo ricordo personale per parlare di altri uomini da lui conosciuti e di fatti di cui fu testimone; cosicché, se pur fosse male parlare di sé, e peggio scriverne, quando l'io invece di essere lo scopo di quello che si dice non è che un mezzo per dire più facilmente e con più calore cose che riguardano altri e possono riuscire gradite a molti. (Barbèra 1920: x-xi)

Ma una simile dichiarazione programmatica si confronta presto con la contraddizione tipica delle scritture autobiografiche con velleità artistiche. Egli cede così il passo alla volontà di intervenire attivamente, ponendo al centro della narrazione la sua esperienza umana che allontana il libro da ogni orizzonte puramente didascalico:

Può esser considerato come un libro di confessioni, come un tentativo di autopsicologia, non certo come un *Manuale* o *Guida dell'Editore* [...] Contrariamente a ciò che per solito si consiglia ai giovani, e cioè di dedicarsi interamente alla professione da loro prescelta, di darsi ad essa anima e corpo, di farsi da essa assorbire, vorrei che dai miei quaderni apparisse che in me l'editore non ha soppresso l'uomo, che io sono stato un uomo che ha fatto l'editore, come poteva aver fatto il medico, l'avvocato o l'ingegnere. A ciò mi persuase l'editore ed educatore americano Holland, che scrisse per la sua gioventù col nome di Timoteo Titcomb, consigliando i suoi lettori a far che in essi “l'uomo non fosse assorbito dal professionista, giacché il grande scopo della vita è l'acquisto della vera forza dell'uomo, la cultura cioè di ogni potenza dell'anima e di ogni altra qualità spirituale”. (Barbèra 1920: x)

Alla fine è l'uomo, che è diventato editore, ad emergere: i suoi viaggi e i suoi incontri sono raccontati attraverso il filtro costante di un sé demiurgico.

Il cruccio compositivo che anima la riflessione dei Barbèra, padre e figlio, sul modo migliore di offrire i propri ricordi al pubblico, investe, alcuni decenni dopo e in un momento in cui il mercato editoriale è profondamente mutato, anche Giulio Einaudi. Interrogandosi sui motivi dietro la scelta di scrivere i suoi *Frammenti di memoria* (1988), l'autore-editore torinese si domanda a quale delle due figure – potremmo dire a quale dei due repertori mnemonici –, a cui la sua identità può fare riferimento, l'uomo o l'editore, debba ricorrere: «ma è della mia attività che mi si chiede di parlare, o della mia persona, in relazione agli avvenimenti di cui sono stato testimone?» (Einaudi 1988: 7). Il libro ripercorre, ancora una volta in modo frammentario, il passato dell'editore torinese, facendo dialogare una dimensione privata e personale – incentrata sul rapporto con la famiglia, sulla formazione del gruppo originario della casa editrice, consolidatosi al liceo D'Azeglio, e sulla relazione con alcuni collaboratori nel corso del tempo – e una dimensione pubblica – in cui i libri e il catalogo sono strumenti che costruiscono un legame con l'esterno del testo e con il lettore.

In questa ottica, Einaudi non smette mai di rimarcare la sua singolarità all'interno di una collettività e il fatto che un editore corrisponda a un 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» (Einaudi 1988: 109). Coinvolto nella scissione tra due manifestazioni diverse e distanti di un sé che cerca la sua realtà, tra un *idem* e un *ipse*⁵ 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 «[sua] attività», e allo stesso tempo la presenza di una «[sua] persona», sono l'espressione unica di una “figura” astratta, intesa come «l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée» (Mangueneau 2004: 107): «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» (Einaudi 1988: 7).

A livello strutturale un simile progetto si traduce con il rifiuto di un intreccio lineare e cronologico, a favore di «continui salti nel tempo». L'abiura nei confronti di «riferimenti precisi» mostra l'ancoraggio stretto di Einaudi a una tradizione memorialistica e a un passato mitico, finalizzato a una riqualficazione della propria persona all'indomani della peggiore crisi della sua 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» (Einaudi 1988: 7-8). 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» (Einaudi 1988: 17). 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

⁵ Ricœur (1990) 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.

inapplicabile e, soprattutto, inaffidabile per la sua natura artefatta rispetto allo sforzo di autenticità che, invece, l'autore afferma di perseguire.

A un livello testuale, l'organizzazione della materia narrativa, per quanto ne possa dire l'autore, tradisce un'intenzionalità ben precisa. 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, nel progetto dell'autore-editore, il piano su cui far evolvere il racconto, anche quando quest'ultimo si rivolge allo scavo introspettivo dei sentimenti. Il movimento narrativo è segnato da alcuni principi sostanziali: 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» (Jameson [1991] 2015) 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, come per i Barbèra, tramite nomi di autori, titoli di volumi e di collane della casa editrice. L'assenza di ulteriori riferimenti individua un lettore specifico come interlocutore ideale: se alla Einaudi-casa editrice, in quella prima fase, «si progettano grandi collezioni, tra cui i “Saggi”, [...] “Biblioteca di cultura storica” [...] “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» (Einaudi 1988: 13). 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» (Einaudi 1988: 15). 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:

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 Cateri 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 Pintor. (Einaudi 1988: 14)

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 spazio 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 scopi. 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 di editore.

Anche nell'*Autobiografia di una femminista distratta* di Lepetit (2016) il processo di agnizione tra il sé privato e il sé pubblico segue lo stesso svolgimento. Il libro, pubblicato a soli sette anni di distanza dalla riedizione dei *Frammenti di memoria* einaudiani (2009) – entrambi editi da Nottetempo –, ricostruisce in modo frammentario l'esperienza di Lepetit e della sua casa editrice La Tartaruga. In questo caso, il rapporto con l'ambiente del femminismo romano e milanese degli anni Settanta ricopre un ruolo di primo piano anche nel dare forma narrativa al percorso editoriale: gli incontri, con alcune protagoniste del movimento femminista e con le autrici che entreranno nel catalogo, rivestono qui, come era accaduto da Barbèra in poi, un ruolo di primo piano non solo nell'autorappresentazione del sé narrante ma anche nello sviluppo stesso del racconto. Un primo fondamentale snodo narrativo è il passaggio attraverso gli anni Settanta e Ottanta del movimento femminista e il suo percorso progressivo che porterà anche alla nascita della Tartaruga:

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 tutte 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 bambini. (Lepetit 2016: 16-17)

È alla collettività che rende omaggio la fondatrice della Tartaruga: la rivendicazione della condizione di parità per le donne assume i connotati di un primo atto obbligato. Soltanto dopo aver legittimato un proprio diritto, 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:

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 sto 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 cambiamento. (Lepetit 2016: 20-21)

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-editorici.

Allo stesso tempo, 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 vecchietta», dove «le donne hanno sempre un po' l'aria di scusarsi, di cercare delle ragioni per essere ancora al mondo» (Lepetit 2016: 4), 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» (Lepetit 2016: 5). 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, 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* di Lepetit, rivendicata anche a livello peritextuale, 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, e che sancisce la formazione dell'identità. L'essere-editrice diventa il tratto principale del sé e caratterizza così la scrittura autobiografica.

Al crocevia tra l'impostazione frammentaria di Einaudi e l'incedere alternato tra incontri e titoli del catalogo di Lepetit si colloca *La penultima illusione* di Ginevra Bompiani (2022), fondatrice di Nottetempo presso cui erano apparsi i volumi dei suoi due predecessori. Inevitabilmente influenzata, dunque, dagli archetipi autorial-editoriali da lei stessa pubblicati, il suo racconto si presenta stratificato su diversi piani temporali che non seguono un percorso lineare ma ricostruiscono alternativamente eventi passati e percezioni presenti a suggerire la frammentarietà della memoria e la casualità dei ricordi. Nel testo il presente si insinua come intermezzo riflessivo e filtro interpretante. Alla rievocazione dell'infanzia tra la villa di Marmigliano vicino Fiesole, Firenze e la campagna senese si alterna una visione della Roma di oggi e del suo rapporto con «N.», la bambina migrante che le è stata affidata. Tra gli incontri giovanili e adolescenziali si insinuano gli sguardi su un mondo attraversato dall'emergenza pandemica in cui si trova a scrivere. Alle fasi di

crescita professionale nell'impresa paterna fino alla fondazione di Nottetempo, quando diventa editrice in proprio, rispondono i resoconti diaristici di vacanze natalizie passate in compagnia della bambina di cui è tutrice.

Affidandosi al repertorio ormai consolidato da memorie di editori ed editrici, Ginevra Bompiani sembra quasi volerne delineare il confine espressivo, ricorrendo a tutti gli espedienti narrativi dei suoi predecessori: l'alternanza di piani temporali diversi; il filtro del presente che interpreta e rimodula il passato; i luoghi e gli incontri che allargano il valore semantico degli eventi ricorrendo all'immaginario che rievocano nel lettore; l'uso consapevole di titoli e autori come precisi strumenti formali. L'editrice-autrice ci offre un repertorio composito degli strumenti a disposizione della memorialistica editoriale, indicando nella selezione degli eventi il principio guida della narrazione: nei primi incontri con autori come Umberto Eco, Enrico Filippini, Fleur Jaeggy, Guido Neri e nella nascita nel marzo 2002 di una casa editrice che già «dentro di [sé] si chiamava nottetempo» (Bompiani 2022: 177), l'idea di una predestinazione consapevole dà forma al racconto restituendoci il consolidamento di una specifica coscienza autorial-editoriale. Bompiani dichiara fin dall'organizzazione strutturale del testo la sua dipendenza da una tradizione autobiografica in cui la ricerca stilistica giustifica l'inattendibilità della memoria: i ricordi infantili e l'introspezione sono collocati, infatti, in un preciso orizzonte espressivo. Tuttavia, la centralità della traiettoria editoriale ritorna negli accenni ai momenti fondamentali della propria crescita e a quelle fasi di passaggio puntellate di nomi, figure ed eventi che danno significato al suo essere editrice. Lo scambio continuo tra sé privato e sé pubblico trova così in Ginevra Bompiani una delle massime rappresentanti delle memorie di editori ed editrici.

3. Memoria di un'identità editoriale

Se le opere fin qui analizzate pongono al centro l'esperienza umana di un individuo per cui un ruolo decisivo ha avuto l'essere editore, la seconda tipologia di scrittura che abbiamo individuato rivela fin da subito un approccio differente nell'organizzazione della materia narrativa. Il punto di partenza della «memoria di un'identità editoriale» non è il singolo individuo, ma il profilo della casa editrice. Il legame con le scritture autobiografiche è accompagnato da una maggiore propensione alla saggistica. 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 degli editori». Se in queste ultime la professione di veridicità è sostenuta dal valore attribuito alla 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 però prima di tutto nelle finalità: l'obiettivo ultimo, inconsciamente dichiarato da tutti gli autori-editori, è una legittimazione del ruolo sociale. Le differenze rispetto alla precedente tipologia riguardano, invece, elementi strutturali. In primo luogo, non si trovano accenni a spazi privati dell'esperienza, come 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 brevi e scarsi richiami a eventi 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 Barbèra ed Einaudi, con la rivendicazione civica di Lepetit o con i momenti dell'infanzia e gli incontri giovanili di Ginevra Bompiani. 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. 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.

Archetipo fondativo di questa tipologia di scrittura è Angelo Sommaruga: editore di origini sarde attivo principalmente tra Milano e Roma negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, poi emigrato in Argentina e infine a Parigi. Sommaruga (1941: 18) affida alla stampa il suo *Note e ricordi* «perché si sappia quali furono realmente i [...] rapporti coi principali autori, e che cosa veramente fu la “Cronaca Bizantina”». Il libro non ha un andamento lineare, ma si presenta come un alternarsi di capitoli sconnessi, accomunati soltanto dall'intento narrativo, dichiarato nella prefazione, di riabilitare l'editore e la sua impresa. Anche qui si ritrova, ciononostante, il ricorso esteso al materiale documentario, tra cui emergono estratti di articoli, di recensioni, di presentazioni di libri, e, soprattutto, la corrispondenza con gli autori e i collaboratori della casa. Proprio sulle figure che hanno orbitato intorno all'impresa romana si sviluppa la narrazione: le personalità incontrate entrano nel testo come necessari snodi narrativi e tematici, perdendo in parte la loro caratterizzazione biografica.

L'esigenza della sua presa di posizione nasce, inoltre, 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 giornali. (Sommaruga 1941: 15)

Nessun legame, dunque, con l'ambizione didattico-didascalica di Barbèra, ma tutto volto a dire «cosa veramente fu la “Cronaca Bizantina”»: è l'esperienza editoriale il nucleo narrativo. Il legame con il genere autobiografico, tuttavia, emerge in 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, autore, narratore e personaggio, non è interna al testo, ma confermata nel dialogo, extratestuale, con un lettore “esperto” degli argomenti che andrà a trattare. L'atto comunicativo, dunque, è il prerequisito al patto sociale tra autore e lettore: un quadro tematico 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. Allo stesso tempo, 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 le 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. Scelta funzionale in questo senso al confronto tra la visione di un «antico regime tipografico» (Chartier / Martin 1990), perpetrata da tipografi e librai prima del XIX secolo, e l'attività delle nuove figure, gli editori, che si affacciano sul mercato in corrispondenza del passaggio a una nuova fase del mercato del libro.

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 – l'editore romano 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» (Sommaruga 1941: 134) – e minaccia, come poi farà,

di inviare la sua protesta a tutti i giornali. Sommaruga, 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 lamentanze, 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 venderli. (Sommaruga 1941: 136)

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 dell'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, ricorra al sarcasmo 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 e che la libertà d'azione sia di per sé una prova di impegno intellettuale, sfrutta così il pregiudizio di cui era soggetta la sua funzione per reclamare il proprio spazio di legittimità. Sommaruga stabilisce così un altro tratto fondamentale della memorialistica editoriale.

In primo luogo, un ruolo centrale si riconosce al *marquage* dei libri: la realizzazione materiale di un volume rientra ufficialmente e definitivamente nell'orizzonte narrativo dell'editore-autore. All'editore, infatti, si attribuisce l'innata capacità di 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 conveniente. (Sommaruga 1941: 136)

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, in altre parole, a sapersi districare pienamente nella difficile arte del «rovescio dell'*ecfrasi*» (Calasso 2013: 20).

Diverso l'atteggiamento di Valentino 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». Nel panorama in cui si trova a scrivere *Il mestiere dell'editore* (1988), non è irrilevante il suo gesto di risalire alla fondazione della professionalità per arrivare a ripercorrere, successivamente, passaggi esemplari della sua esperienza personale. Il libro si presenta suddiviso in due parti ben riconoscibili: la prima ci restituisce una galleria dei volti degli editori italiani che si sono maggiormente distinti per la loro attività a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo; la seconda ripercorre frammenti dell'esperienza di Bompiani stesso in quanto editore, incrociando testimonianze dirette, documenti d'archivio e nuove rivisitazioni mnemoniche di quel passato. Il risultato è una narrazione in cui convivono generi testuali diversi in linea con la dominante postmoderna di quegli anni e in cui è la figura dell'editore il dispositivo che dà un senso d'insieme alla composizione frammentaria.

L'editore milanese rappresenta un riferimento per l'evoluzione della memorialistica editoriale successiva e occorre dunque osservare l'organizzazione del suo testo. Quest'ultimo 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» (Bompiani 1988: 7). 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: 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. Significativa appare così l'apertura del *Mestiere dell'editore* dedicata a Giuseppe Pomba. L'imprenditore torinese è animato da una vocazione profonda «di parlare per mezzo dei libri» (Bompiani 1988: 16), dal momento che è 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 raddrizzare. (Bompiani 1988: 13)

Si rilevano subito due macro-immagini nella ricostruzione del sé di Bompiani. Prima fra tutte, nel contesto dell'editoria contemporanea contraddistinta da una dispersione massificata scaturente dall'idea di gruppo societario, 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: la creazione di un oggetto-libro è sempre vista inevitabilmente come l'agire collettivo di più attori – autore, casa editrice, lettore. La corrispondenza identitaria tra una funzione professionale e l'individuo fisico che la svolge è sempre riscontrabile nella memorialistica editoriale. Bompiani, infatti, confessa «di aver mescolato la vita e il lavoro come se richiedessero i medesimi sentimenti» (Bompiani 1988: 165). 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 “soggettivo” e “oggettivo”» (Ferri 2011: 31-32); 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*» (Bourdieu 1999: 21).

L'ingresso crescente in posizioni decisionali e dirigenziali, che influenzano direttamente le politiche e le strategie editoriali, 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. 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.

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. A pesare ancor di più sul cambiamento è anche la provenienza di coloro 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.

Se nella prima parte è la componente biografica a determinare il piano del testo di Bompiani, dunque, la seconda continua nella costruzione di un immaginario professionale che però si viene concentrando su una figura specifica, per quanto astratta, che ritornerà a distanza di qualche decennio nell'*Editore presuntuoso* di Sandro Ferri: 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 della narrazione. Il ricorso al saggio è in questo caso garanzia di rigore e oggettività: in passaggi successivi si delinea anche la sovrapposizione tra l'autore-editore e la sua classificazione di editore protagonista. La coincidenza definitiva tra i vari ruoli corrisponde all'immagine della casa: le scelte dell'editore si comprendono grazie alla rievocazione di momenti rappresentativi, veri e propri *exempla* riconoscibili anche dal lettore come un catalogo in formazione. Raccontare 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 dall'autore. È lo schema ideale, in altre parole, in base al quale il passato storico diventa selezione di momenti epifanici che restituiscono la complessità di un'esperienza.

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 continuo a esserci esempi più strettamente legati alla tipologia di scrittura della «memoria di un editore o di un'editrice», casi emblematici l'*Autobiografia di una femminista distratta* di Laura Lepetit e *La penultima illusione* di Ginevra Bompiani, ben più numerosi 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, di Sandro Ferri, editore di E/o e di Marco Cassini, fondatore di minimum fax.

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 *Refusi. Diario di un editore inCorreggibile* di Marco Cassini, l'organizzazione della materia narrativa è dichiaratamente incentrata sull'io che ripercorre un itinerario di autoconoscenza. Il libro imita la struttura del diario, non tralasciando però la commistione di generi differenti. L'analisi di statistiche incontra il ricordo di momenti di passaggio fondamentali nella sua carriera di editore, resoconti di viaggio e incontri dialogano a stretto giro con riflessioni sullo stato del mercato del libro, mentre, ancora una volta, la dimensione privata si inserisce in un più vasto universo pubblico.

Come nell'*Editore presuntuoso* di Ferri, 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. Collocate in un unico filone che collega la centralità del marchio alla responsabilità dell'editore, le "memorie di identità editoriali" del nuovo millennio diventano 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 Barbèra, il servizio da svolgere di Valentino 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.

Nella volontà di Sandro Ferri di scrivere «per le ragazze e i ragazzi che lavorano o vorrebbero lavorare in campo culturale» (Ferri 2022), nell'esplicita contrapposizione tra manager-editor ed editori creata da Calasso (2013: 154-155) e 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. È sul confronto tra personalizzazione di una strategia e anonimato di una politica progettuale su larga scala che si basa il racconto della "memoria di un'identità editoriale":

lo scrittore [...] 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 libro. (Cassini 2008: 42)

L'intimità del rapporto con lo scrittore, in Cassini come in Ferri e Calasso, diventa nucleo narrativo. Il sé-fisico e il suo ruolo sociale vengono a coincidere e così gli editori-autori cercano di analizzarli entrambi, di illustrarne gli aspetti con atteggiamento scientifico, attraverso citazioni da studi storici. L'utilità sociale appare la diretta espressione dell'individuo-editore, 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 espressivo ne segue le dichiarazioni programmatiche

riscontrabili sia nelle allusioni in copertina a un genere memorialistico, sia nei riferimenti bibliografici dove sono le scritture autobiografiche più di quelle saggistiche le principali fonti creative.

La consapevolezza della scelta generica diventa la prima presa di posizione dell'autore-editore. Il narratore, ricollegato all'autore attraverso percorsi extratestuali, personalizza la sua analisi, che 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 mnemonica della materia saggistica.

4. Conclusioni. La memorialistica editoriale come orizzonte unico

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 indagato e non in modo sistematico e complessivo: le scritture autobiografiche degli editori⁶. 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.

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, è possibile riconoscere alcune traiettorie genealogiche che ne autorizzano uno studio complessivo. Il grado di consapevolezza che soggiace alla scelta dell'autobiografia come principale genere letterario di riferimento nell'una e nell'altra tipologia dichiara le intenzioni programmatiche degli autori. In termini testuali, il rilievo accordato a un elemento formale tanto importante come la narrazione-trattazione fondata su un io riconducibile a una figura fisica, presente anche nelle conoscenze del lettore "esperto", è a sua volta un elemento condiviso, maturato dai diversi autori-editori attraverso percorsi spesso indipendenti tra loro. La finalità comunicativa di questa categoria di testi, in relazione al momento del campo editoriale e letterario in cui sono pubblicati, giustifica, inoltre, la scelta di analizzarli in un unico orizzonte di senso.

Le differenze, certo, permettono di individuare il grado di maggiore o minore interesse così come il valore delle singole produzioni. Ma le somiglianze stilistiche richiedono un'analisi unitaria per il contributo che possono offrire alla comprensione dell'istanza auto-rappresentativa di una così specifica categoria di intellettuali. L'insistenza sull'incapacità di scindere l'identità privata dall'universo pubblico, che attraversa la storia della memorialistica editoriale dall'Ottocento a oggi, 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 categoria di editore. L'utilizzo programmatico della prefazione e il diverso approccio all'elemento pedagogico relativo alla propria professione, l'intreccio fondato su incontri, titoli presenti in catalogo, nomi di autori, viaggi formativi, considerazioni sullo stato e sullo sviluppo delle tecniche di stampa e sulla materialità dell'oggetto-libro, ancora una volta comuni a tutte le memorie editoriali dal diciannovesimo secolo in poi, giustificano la necessità di una visione d'insieme. Studiare come un unico spazio espressivo questi testi permette a livello globale di riconoscere l'evoluzione del campo e della funzione editoriale. A un livello più circoscritto, invece, mettendoli in relazione tra loro e rivalutandone le scelte autoriali come specifiche espressioni estetiche, 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

⁶ Cfr., a titolo d'esempio e non certo esaustivo, l'articolo di Lodovica Braidà (2003) dedicato a Bompiani; l'analisi della memoria inedita di Roberto Bonchio da parte di Stefano Guerriero (2012); o ancora Cesana (2015) e Gatta (2019).

su un piano complessivo di analisi si vuole ugualmente sottolineare l'importanza di un'indagine unica sull'organizzazione formale e tematica, e sul rilievo delle analogie tra le finalità e le intenzioni comunicative di questi autori così peculiari che sono gli autori-editori.

Riferimenti bibliografici

- Barbèra, Gasparo ([1883] 2013): *Memorie di un editore*, Brindisi, Trabant.
- Barbèra, Piero (1920): *Quaderni di memorie stampati ad usum delphini*, Firenze, Barbèra.
- Bompiani, Ginevra (2022): *La penultima illusione*, Milano, Feltrinelli.
- Bompiani, Valentino (1988): *Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi.
- Bompiani, Valentino (1973): *Via Privata*, Milano, Mondadori.
- Bourdieu, Pierre (1977): «La production de la croyance», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, pp. 3-43. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493>
- Bourdieu, Pierre (1999): «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, pp. 3-28. <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3278>
- Braida, Lodovica (2003): «L'autore, l'editore e il lettore nelle memorie di Valentino Bompiani», in L. Braida (a c. di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore 'artigiano'*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, pp. 41-71.
- Braida, Lodovica (2018): «Archivi culturali tra memoria d'autore e memoria d'editore», *Letteratura e Letterature*, 12, pp. 55-64.
- Cadioli, Alberto (2021): «*La sana critica*». *Publicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, Firenze, Firenze University Press.
- Cadioli, Alberto (2012): *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore e lettore*, Milano, Il Saggiatore.
- Cadioli, Alberto / Vigni, Giuliano (2012): *Storia dell'editoria italiana dall'Unità a oggi. Un profilo introduttivo*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Calasso, Roberto (2013): *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi.
- Calasso, Roberto (2020): *Come ordinare una biblioteca*, Milano, Adelphi.
- Calasso, Roberto (2021): *Memè Scianca*, Milano, Adelphi.
- Cassini, Marco (2008): *Refusi. Diario di un editore inCorreggibile*, Roma/Bari, Laterza.
- Cesana, Roberta (2015): *Sui cataloghi editoriali e altri saggi*, Macerata, Biblohaus.
- Chartier, Roger / Martin, Henri-Jean (1990): «L'éditeur à l'âge des Révolutions 1780-1830», in R. Chartier, H. J. Martin (a c. di), *Histoire de l'édition française, II: Le livre triomphant (1660-1830)*, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, pp. 776-787.
- De Cristofaro, Marco (2023): *La memoria, la storia e la Forma. Percorsi autobiografici di Roberto Calasso autore-editore*, Bruxelles, Peter Lang.
- De Cristofaro, Marco (2022): «L'editore allo specchio. Percorsi autobiografici di chi fa un mestiere difficilmente definibile», *PreText. Libri & Periodici, del loro passato e del loro futuro*, 18/19, pp. 42-55.
- Dobrovsky, Serge (1977): *Fils*, Paris, Galilée.
- Einaudi, Giulio (1988): *Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli.
- Ferrari, Gian Arturo (2022): *Storia confidenziale dell'editoria italiana*, Venezia, Marsilio.
- Ferri, Sandro (2011): *I ferri dell'editore*, Roma, E/o.
- Ferri, Sandro (2022): *L'editore presuntuoso*, Roma, E/o.
- Gatta, Massimo (2019): «La scrittura einaudiana e la memoria editoriale. A venti anni dalla morte di Giulio Einaudi», *La Biblioteca di Via Senato*, 9, pp. 39-46.
- Genette, Gérard (1979): *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil.
- Guerriero, Stefano (2012): «Roberto Bonchio. L'editore e il partito», in G. C. Ferretti (a c. di), *Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio*, Milano, Unicopli, pp. 15-29.
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke, Duke University Press. [Trad. it. di M. Manganelli, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2015].

- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil.
- Lejeune, Philippe (1986): *Moi aussi*, Paris, Le Seuil.
- Lejeune, Philippe (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Le Seuil.
- Lepetit, Laura (2016): *Autobiografia di una femminista distratta*, Milano, Nottetempo.
- Maigneueau, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Piazzoni, Irene (2023): *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci.
- Pischedda, Bruno (2022): *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci.
- Ragone, Giovanni (1999): *Un secolo di libri. Storia dell'editoria dall'Unità al postmoderno*, Torino, Einaudi.
- Ricœur, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Le Seuil.
- Sommaruga, Angelo (1941): *Cronaca bizantina [1881-1885]. Note e ricordi*, Milano, Mondadori.
- Tassi, Ivan (2008): *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, il Mulino.
- Turi, Gabriele (a c. di) (1997): *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti.
- Tranfaglia, Nicola / Vittoria, Albertina (2000): *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza.