

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi (*Academic Director Rome Campus LdM Institute*)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno IV, fasc. 3 (21), 25 giugno 2018

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Il Mediterraneo: culla di civiltà e fattore di sviluppo, di Domenico Panetta..... p. 9

Filologia..... p. 13

Dal testo alla biografia immaginaria. La voce «Castrucci, Giovan Paolo Mattia» dall'età barocca a oggi, di Lorenzo Arnone Sipari..... p. 15

Abstract: *This article shows the fortune of the biographical voice “Giovan Paolo Mattia Castrucci”, known as the author of the book *Descrittione del ducato di Alvito*, published for the first time in 1633. According to tradition, he was born in Alvito (in a small duchy in the Kingdom of Naples) between XVI and XVII centuries and he was from a family related to a Luccan warlord Castruccio Castracani, to whom Machiavelli dedicated a short biographical novel. However, Castrucci never existed, despite the reprints of “his” work (1686, 1863 and 1978) and many biographical notes that were dedicated to him. His case is the result of an editorial strategy of the XVII century.*

Lecture critiche..... p. 31

Giraldi Cinzio e il Discorso intorno al comporre de' romanzi, di Antonio Merola..... p. 33

Abstract: *Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573) published in 1544 a really important study: *Discorso intorno al comporre de' romanzi*. Giraldi theorized a new literary form: the contamination between novel and poetry. But his pupil Giovan Battista Pigna (1529-1575) claimed the paternity of the work against the teacher.*

Su Mario Puccini mediatore culturale tra Italia e Argentina, di Giuseppe Traina..... p. 43

Abstract: *This essay presents Mario Puccini, Italian writer born in Senigallia in 1887 and death in Rome in 1957. He wrote and published many prose (*Novelle semplici* in 1907, *Faville* in 1914, *Ebrei* in 1931, *Comici* in 1935, *Questi italiani* in 1955 etc.) and also various books of travel like *Dal Carso al Piave* (1918), *Davanti a Trieste* (1919), *L'Argentina e gli Argentini* (1939). He studied Spanish literature as a critic and as a translator.*

Il dialogismo di Giorgio Manganelli: coerenze tematiche e lessicali dal laboratorio pre-ilarotragico alle ultime prose, di Lavinia Torti..... p. 61

Abstract: *This essay explores in a transversal way certain hardly known works of Giorgio Manganelli, Scrivere storie umane, Appunti di un uomo disorientato (1960) and Taccuino (dated 1972-1980), contained in the collection of stories Ti ucciderò mia capitale (2011), and tries to establish a connection between them and other more well-known Manganelli's works, like Hilarotragoedia (1964), Centuria (1979) and Encomio del tiranno (1990). Thanks to an analysis of language and themes, this study highlights the consistency of literary thought of Manganelli, and it shows how some works interact and debate with some others, in a manneristic coincidentia oppositorum. Moreover, it is possible to partially discover the nature of the private work of the writer, and to determine a coherence of words and concepts in his entire work, whatever the period, the context or the destination.*

Mario Scotti, Maestro di vita, di Mara Pacella..... p. 74

Abstract: *Mario Scotti was a distinguished Italianist and man of culture, who died ten years ago. His book intitled Poesie, presented by Arnaldo di Benedetto and edited by Aureliana Scotti and his pupil Mara Pacella, was published by Avagliano Editore in 2010: it collects Mario Scotti's poetic inheritance and shows an outstanding personality. The essay presented here is the author's act of witness and devotion to the memory of her professor. It is the story of an important experience that has characterized the most fruitful years of her literary apprenticeship and that over time had transformed into a real lesson of life. The author invites us to linger over the prose passages opening the book and over some poems that most reflect the meaning and the extent of Mario Scotti's authentic poetic vocation that, together with a deep and constant faith in the human and cognitive value of poetry, accompanied him throughout his life.*

Lo sbarco salato del risveglio, di Sebastiano Triulzi..... p. 80

Abstract: *Courtesy of the author and the editor, we publish the afterworld written by Sebastiano Triulzi to the book intitled Lo sbarco salato del risveglio, that collects the last poetical production of Marco Pacioni and will be published on next July by Interno Poesia.*

Storia dell'editoria..... p. 87

Fare editoria oggi: Marco Zapparoli (Marcos y Marcos) e la rete amica di librai indipendenti nelle nuove iniziative di promozione creativa della lettura, di Francesca Accurso..... p. 89

Abstract: *This is an interview to Marco Zapparoli, who founded, in 1981, Marcos y Marcos publishing house in Milan with Marco Franza. This article is linked with the three following texts.*

Intervista a Carmelo Calì e Carla Campus (Libri & Bar Pallotta), di Francesca Accurso..... p. 97

Abstract: *This is an interview to Carmelo Calì and Carla Campus, two booksellers of an independent library in Rome.*

Intervista a Fabrizio Piazza (Modusvivendi), di Francesca Accurso..... p. 104

Abstract: *This is an interview to Fabrizio Piazza, bookseller of an independent famous library in Palermo.*

Intervista a Sarah Milazzo (Open more than Books), di Francesca Accurso..... p. 107

Abstract: *This is an interview to Sarah Milazzo, director of an independent library in Milan.*

«Locomotiv»: il treno che hai perso ma che trovi all'interno della tua tasca, di Carlotta Coluzzi..... p. 110

Abstract: *«Locomotiv» is a free and thematic posterzine, where a poster meets a magazine. It is monthly publishing. Every month, the editorial staff chooses a theme. On one hand, «Locomotiv» shows a photograph that becomes the cover, on the other hand shows a polaroid and tales, poems or short essays. Everybody can collaborate sending a contribution to redazione.locomotiv@gmail.com.*

Storia di un'editoria che si pensava non esistesse più. L'orma editore si racconta agli studenti, di Lucrezia Cirri..... p. 115

Abstract: *This text tells about a meeting (in last May, at Sapienza University) with Lorenzo Flabbi and Marco Federici Solari, that decided to found L'orma publishing house in Milan in 2011.*

Recensioni p. 121

LIBRI

Exit West di Mohsin Amid, di Claudio Bello..... p. 123

Album di famiglia di Sara Bertrand, di Claudio Morandini..... p. 126

Nel cuore della notte di Marco Rossari, di Eleonora Daniel..... p. 128

Le assaggiatrici di Rosella Postorino, di Veronica Di Tora..... p. 131

Contatti p. 135

Gerenza p. 137

Editoriale

di Domenico Panetta

Il Mediterraneo: culla di civiltà e fattore di sviluppo

Storicamente, il Mediterraneo è stato sempre al centro di processi di difficile comprensione, ma di rilevante incidenza politica e culturale. Il suo ruolo non appare offuscato dagli ultimi accadimenti dei quali siamo tutti testimoni.

Com'è noto, gli uomini che vivevano sulle sue sponde nell'antichità hanno iniziato ben presto a commerciare tra loro. Una grande civiltà non può, infatti, vivere e ampliarsi senza scambi sempre più intensi e ben mirati con l'esterno.

Le imbarcazioni più utilizzate, utili al trasporto delle merci, furono, all'inizio, soprattutto di tipo egizio. Battelli a vela, adatti a tragitti tranquilli e consuetudinari, aiutarono lo sviluppo della flotta e dei commerci.

Fin dal principio del secondo millennio emerse l'importanza delle principali rotte marittime che attraversavano il Mediterraneo da una parte all'altra nel senso dei paralleli: la rotta più meridionale costeggiava il litorale africano, un'altra attraversava il mare toccando la catena di isole ivi emerse e ben coltivate.

Negli ultimi secoli, come sappiamo, il Mediterraneo è stato al centro di violenti conflitti, che non si sono venuti attenuando nel corso del tempo: essi sono stati spesso devastanti. Inoltre, i processi di industrializzazione che hanno coinvolto anche l'agricoltura hanno favorito pure una sempre maggiore espansione dei commerci. Parallelamente, però, specie in certe aree, hanno contribuito a provocare fenomeni di recessione e a favorire esodi dalle zone coltivate.

Come ben sappiamo, il fenomeno migratorio rappresenta tuttora una questione aperta e di difficile soluzione: i migranti lasciano le loro terre d'origine per varie ragioni, tra le quali guerre cruente, governi dittatoriali e violente persecuzioni. Ma ancora oggi si ripropone il problema antico dell'esodo di massa da terre che non possono più essere coltivate perché non appartengono più ai loro antichi proprietari: il Madagascar, l'Ucraina, la Tanzania, l'Etiopia della Valle dell'Omo, l'Uganda, il Mali sono solo alcuni dei paesi che, specie a partire dal 2007, hanno ceduto, senza il consenso delle comunità che vi abitavano, parte delle proprie terre considerate "inutilizzate", in cambio di capitali, spesso privati (provenienti da fondi d'investimento, di pensione o di rischio) a stranieri (anche italiani), che se le sono accaparrate per coltivarle o farne, ad esempio, riserve di caccia o zone in cui avviare il commercio di legnami. Questo fenomeno è noto come *land grabbing*, ovvero 'accaparramento della terra'¹, e vede protagonisti una cinquantina di paesi venditori, che svendono a una dozzina di paesi compratori: l'ennesima forma di neocolonialismo. Coloro che comprano acquistano i terreni e tutto ciò che contengono, compresi i villaggi, dai quali gli abitanti vengono, pertanto, sfrattati.

Se i capitali che entrano venissero utilizzati come investimenti per realizzare infrastrutture nei paesi venditori, il fenomeno potrebbe anche rappresentare una buona opportunità di sviluppo e di crescita economica per loro; occorre, però, vigilare affinché le popolazioni locali, al contrario, non perdano anche il potere di accesso alle risorse naturali collegate ai suoli in vendita. Tale fenomeno, se non regolamentato e supervisionato da organismi sovranazionali di controllo, rischia, purtroppo, di depauperare sempre più i paesi che già versano in gravi condizioni di miseria e povertà, i cui abitanti, in tal caso, non potrebbero fare altro che allontanarsi e cercare fortuna altrove per sopravvivere, alimentando ancora, in un circolo vizioso, il fenomeno migratorio e la mafia che specula sulla loro disperazione.

Gioverà ricordare, al riguardo, i tempi in cui il Mediterraneo non era attraversato da carrette del mare affollate di uomini, donne e bambini in fuga, ma

¹ Cfr., tra le altre, la URL: <https://www.oxfamitalia.org/scandalo-land-grabbing/>.

solcato, in lungo e in largo, da imbarcazioni che trasportavano anfore colme di vino o di olio, alimentando lo scambio commerciale e culturale fra popoli diversi, tutti affacciati sullo stesso grande bacino, compreso fra le terre emerse di tre continenti.

È sempre più manifesta l'urgenza di individuare soluzioni epocali e produttive che aiutino a valorizzare le pratiche di sviluppo già possibili e quelle che scienza e tecnica ci indicano come realizzabili, a breve, in concreto e a costi sostenibili: l'obiettivo da tener presente, oggi più che mai, è quello di migliorare il tenore di vita di tutti, aiutando chi è più debole a guardare al domani con speranza.

Occorre, ora, rivisitare il futuro, per comprendere e appropriarsi delle energie che nasconde.

Filologia

In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Dal testo alla biografia immaginaria

La voce «Castrucci, Giovan Paolo Mattia» dall'età barocca a oggi

Premessa

Giovan Paolo Mattia Castrucci è il dedicante di un manoscritto intitolato *Descrittione del Ducato di Alvito nel Regno di Napoli in Campagna Felice* (di seguito soltanto *Descrittione*), che, datato 1° dicembre 1632, uscito dai torchi poco più tardi, ristampato sia sul declinare di quello stesso secolo sia alla metà dell'Ottocento, è sostenuto da una non trascurabile tradizione storiografica e letteraria¹. Autore e opera, infatti, sono stati inscindibilmente evocati in tempi e su temi diversi: fra Sei e Settecento come testimoni dell'ubicazione della *Cominium* sannitica, nell'Ottocento come falsificatori di epigrafi, nel Novecento come autorità per le origini familiari dell'umanista Mario Equicola.

Sull'autore, qualificato sin dal frontespizio della *Descrittione* come «Dottor Filosofo e Medico», si trovano informazioni su cataloghi, dizionari e repertori bibliografici moderni e contemporanei, italiani e internazionali. Il suo nome è anche impresso, senza prole, all'apice di un albero genealogico: corrisponderebbe, quindi, almeno su carta, a una persona realmente esistita, di cui si conoscono le date - sia pure solo approssimative - di nascita e di morte (1575 ca-post 1633). Se ne conosce perfino l'aspetto, essendo stato effigiato più d'una volta. Eppure quell'autore e quel nome o, se si preferisce, quella voce e quel lemma non valicano lo spazio del testo che è stato loro, per secoli, attribuito e associato.

¹ Per le notizie sintetizzate nel testo, e per la corrispondente documentazione, si rinvia fin d'ora, se non diversamente precisato, a L. ARNONE SIPARI, *Note su G. P. Mattia (alias G. P. M. Castrucci) e sulla tradizione della secentesca Descrittione del ducato di Alvito*, in «Studi Cassinati», a. XVII (2017), n. 1, pp. 9-21. Della *Descrittione del Ducato di Alvito nel Regno di Napoli, in Campagna Felice Divisa in due Parti. Di Gio: Paolo Matthia Castrucci, d'Alvito Dottor Filosofo e Medico*, Roma, Corbelletti, 1633, si conoscono allo stato una decina di esemplari. Un testimone ms. della stessa, che è stato possibile consultare soltanto di recente, è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi B.A.V.).

Non si tratta propriamente di un caso di pseudonimia: il medico Giovan Paolo Mattia (dove i primi due formano il nome e il terzo l'unico cognome) è realmente esistito ad Alvito, nello stesso torno di tempo della figura in esame, forse con l'unico difetto di aver avuto un cognome suscettibile di confusione onomastica² e non abbastanza prestigioso per una pubblicazione che doveva propagandare l'immagine di un feudo reso civile e florido dai nuovi signori, i Gallio, originari di Como, celebrandone la munificenza³. In altri termini, l'aggiunta paracognominale, che a livello testuale interessa anche altri esponenti di casa Mattia, è un artificio letterario che si risolve in un moderno strumento di strategia editoriale e comunicativa. Poggiando su una tradizione locale, che vedeva la famiglia "adottiva" affondare le radici nella Toscana duo-trecentesca; l'autore viene, infatti, incastonato nel *topos* letterario del condottiero, così come era invalso con il fortunato romanzo machiavelliano su Castracani⁴, e a questi è assimilato, per conferire maggiore prestigio al volume.

Il dato di per sé non sorprende più di tanto, soprattutto se lo si colloca in un quadro d'epoca barocca ancora, per dirla con Croce, «ignoto o mal noto»⁵. A stupire, semmai, è il fatto che, di pari passo con la citazione della *Descrittione*, si assiste al progressivo sviluppo di lemmi sull'autore, desunti soltanto dalle scarse informazioni testuali e peritestuali, più tardi accompagnati dalla gemmazione di immagini che raffigurano lo storiografo alvitano, ma sempre in difetto di un esame filologico della sua opera e di una biografia documentata. In questa ottica le vicende di *Castrucci*, ancorché poco note, diventano paradigmatiche della formazione e dell'intreccio di

² Peraltro, a partire dalla fine del XVIII sec. non è infrequente trovarlo citato senza il vero cognome Mattia. Cfr. in tal senso, fra gli altri, F. PISTILLI, *Descrittione storico-filologica delle antiche, e moderne città, e castelli, esistenti accosto i fiumi Liri, e Fibreno*, Napoli, Amato, 1798, p. 188; D. ROMANELLI, *Antica topografia storica del Regno di Napoli*, vol. III, Napoli, Stamp. Reale, 1819, p. 497; G. B. G. GROSSI, *Mario Equicola*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, t. VI, Napoli, Gervasi, 1819, p. 14; F. SATTA, *Elvino, Bernardino*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 42, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993, p. 532.

³ I Gallio ebbero la titolarità del feudo di Alvito dal 1595 al 1795. Per un inquadramento si vedano i diversi contributi in *Il Ducato di Alvito nell'Età dei Gallio*, t. I, Alvito, Banca della Ciociaria, 1997.

⁴ Per un profilo biografico si rinvia a M. LUZZATTI, *Castracani degli Antelminelli, Castruccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 200-10.

⁵ B. CROCE, *Prefazione*, in ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1924, II ed., p. VI.

tradizioni, memorie familiari ed esiti della storiografia che, per quanto fumosi e infondati, persistono nei secoli e nel passaggio dal libro a stampa alla rete.

Cenni sulla storia e sulla trasmissione della Descrizione

La *Descrizione* uscì nel primo quadrimestre del 1633, per i tipi Corbelletti di Roma (in ottavo, di pp. 168), sotto il controllo editoriale del feudatario, Francesco Gallio, secondo duca di Alvito dal 1613 al 1657, al quale era dedicata.

Tale sorveglianza non sembra risolversi soltanto in una censura preventiva e nella mera concessione dell'*imprimatur* (parallelo a quello ecclesiastico), il quale peraltro assumeva, nel caso in esame, le sembianze dello stemma del casato, che spicca in disegno in due *loci* del manoscritto e in calcografia sul frontespizio dell'*editio princeps*. Ma viene anche esplicitata attraverso uno schema preliminare che, riverberandosi sull'impianto complessivo dell'opera, è in grado di riconnettere la tradizione locale a Castruccio Castracani degli Antelminelli, il condottiero per eccellenza, cui il medico di casa Mattia, una volta "trasformato" in *Castrucci*, viene assimilato per assonanza e per origini familiari⁶. Una strategia simile, d'altronde, la si troverà compulsata con più chiarezza nella prima ristampa della *Descrizione* intervenuta nel 1686.

L'opera è divisa in due parti: la prima delinea vicende storiche, patrimonio artistico-monumentale, contesto socio-economico e ambientale dei centri che componevano il ducato (Alvito, San Donato, Settefrati, Picinisco, Gallinaro, Atina, Belmonte, Vicalvi, Posta e Campoli); la seconda configura una digressione sull'influsso del cosmo, sia sulle condizioni climatiche del feudo sia sulle caratteristiche fisiche e sulle inclinazioni dei suoi abitanti.

⁶ L'accostamento tra i Castracani e una famiglia Castrucci di Alvito, che si voleva originaria di Lucca (nella *Descrizione*, op. cit., p. 62, si legge: «Vi è anco la famiglia antica de' Castrucci, discendente da Petrucci Castrucci, Gentil'homo Lucchese»), è stato posto non di rado (*infra*, n. 45). Si osservi, però, che, secondo la principale fonte della stampa del 1633, cioè la *Discrizione d'Alvito et suo Contato raccolta parte dal trovato, parte dal visto et parte dallo inteso per Giulio Prudentio d'Alvito* (1574, in D. SANTORO, *Pagine sparse di storia alvitana*, vol. I, Chieti, Jecco, 1908, pp. 227-57), la medesima famiglia sarebbe originaria di Castelliri (ivi, p. 233).

Se è vero che, a tre secoli dall'uscita dai torchi, veniva considerata molto rara, se non «irreperibile»⁷, l'*editio princeps* dovette avere una “tiratura” di pochi esemplari e una circolazione racchiusa in prevalenza nella cerchia ducale. Al di fuori di essa, tre esemplari passarono certamente fra le mani degli eruditi regnicoli Ciarlanti e Toppi e dell'antiquario francese Christophe Dupuy. Almeno altre due stampe circolarono, nel corso del Seicento, anche in Val di Comino. Una di esse, conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, appartenne, alla metà di quel secolo, a un alvitano di nome Carlo Antonio De Carlo⁸. Da un manoscritto avente pari collocazione si apprende, inoltre, che la *Descrittione* fu nella disponibilità dello storiografo atinate Marcantonio Palombo, coevo di *Castrucci*⁹.

Le successive attestazioni sono legate, in particolare nell'ultima parte del XVII secolo, alla citazione di due ristampe. Dell'effettiva uscita dai torchi della prima, che risalirebbe al 1684, per alcuni di Roma, per altri di Napoli, è legittimo dubitare. Si tratta, molto probabilmente, di un'informazione erronea indotta, nella *traditio* dell'opera, dall'ambiguità peritestuale della stampa uscita a Napoli nel 1686 (in ottavo, di pp. 144). Il corrispondente frontespizio, infatti, dopo e sotto il titolo, recita: «Stampata nell'Anno 1633. e ristampata nell'Anno 1684. con aggiunta in margine di diverse cose, di cui al presente il sudetto Stato si ritrova accresciuto. In Roma, per Francesco Corbelletti 1633. & in Napoli, per Camillo Cavallo, e Michele Luigi Mutij 1686». Va qui avvertito che con “aggiunta in margine” si fa riferimento a dieci glosse tipografiche che si configurano, per via dell'esplicitazione di alcuni elementi certi, come innovazioni esclusive di una stampa che non poteva essere precedente, per l'appunto, al 1686.

⁷ Così R. ALMAGIÀ, *La Valle di Comino o Cominese. Contributo al Glossario dei nomi territoriali italiani*, in «Bollettino [della] Società Geografica Italiana», a. XLV (1911), s. IV, parte I, pp. 13-30 (cit. p. 15).

⁸ Firma e talune note mss. del possessore sono apposte sull'esemplare B.A.V., «Stamp. Barb. P.XI.46». Si segnala che in ivi, «Stamp. Chig. V.2103», è un secondo esemplare, privo tuttavia di segni mss.

⁹ *The Ecclesiae Atinatis Historia of Marcantonio Palombo (Codd. Vat. lat. 15184-15186)*, a cura di C. Vircillo Franklin, 2 voll., Città del Vaticano, B.A.V., 1996. Tale opera, rimasta per secoli inedita e finanche lacerata dalle vicende connesse alla Seconda guerra mondiale, ha confermato, nell'ambito di una *querelle* sulle antichità di Atina, di cui si dirà in prosieguo, che il cognome del descrittore alvitano era Mattia.

La stessa edizione conserva il richiamo al destinatario della *princeps*, offrendo in fine di volume anche un nuovo dedicatario, cioè Tolomeo II, terzo duca di Alvito dal 1657 al 1687. Essa è caratterizzata anche, e soprattutto, dalla presenza di alcune interpolazioni, prevalentemente concentrate nelle parte riservata all'elencazione delle personalità e dei casati di Alvito, e loro benefici, in funzione rafforzativa (nobilitazione) dei rispettivi retroterra socio-economici. L'espedito interessa anche la schiatta del feudatario, le cui origini vengono fatte risalire alla *gens* Gallia. Tale versione, censita con ben sei esemplari nel solo territorio cominese¹⁰, anche per il combinato disposto dato dalla rarità della *princeps* con la progressiva napoletanizzazione del ramo ducale dei Gallio, rappresentò l'edizione di riferimento degli studiosi meridionali sette-ottocenteschi.

Il terzo testimone a stampa della *Descrizione*, che sul frontespizio viene presentato come «quarta edizione»¹¹, uscì dalla tipografia Piscopo di Napoli nel 1863 (in sedicesimo, di pp. 200). Ormai distanti dalle ottiche della feudalità, ma nel pieno rispetto di quelle, spesso emulatrici, della borghesia ottocentesca, la ristampa in questione fu voluta da un ecclesiastico alvitano, appartenente a una famiglia Castrucci, e curata dall'ispettore ai monumenti Stanislao D'Aloe.

La veste tipografica, tutt'altro che di pregio, non maschera, ma anzi evidenzia, i tentativi del curatore di celare gli espedienti fin qui accennati. Una siffatta attività venne attuata, spesso in modo goffo, attraverso l'adattamento del registro linguistico, la dispersione o il parziale smembramento di alcune note della stampa del 1686, l'introduzione di nuove note, l'arbitraria modifica di qualche data e l'omissione di alcuni nomi.

Tuttavia, la principale novità risiede nelle *Notizie* sulla vita di *Castrucci* stese per l'occasione da D'Aloe¹², che riscuoteranno una certa fortuna nella successiva

¹⁰ *L'Avventura di Alvito. Viaggio nel tempo da J. Gutenberg alla telematica*, Catalogo della I^a mostra bibliografica, Alvito, Tip. dell'Abbazia di Casamari, 1993, p. 23.

¹¹ Due speculari note mss., presenti in altrettanti esemplari della stampa del 1863, uno conservato nella Biblioteca privata Sipari ad Alvito, l'altro nella Biblioteca Universitaria di Napoli, profilano l'esistenza di un'ulteriore (ma allo stato ignota) edizione di Lipsia.

¹² S. D'ALOE, *Notizie Della Vita e dell'operetta di Giov: Paolo Mattia Castrucci*, in *Descrizione*, op. cit., Napoli, Piscopo, 1863, pp. IX-XII.

letteratura. L'edizione post-unitaria cristallizzò, in definitiva, lezioni spurie, cognome "fittizio" dell'autore e "sue" origini familiari lucchesi, elementi che si consolideranno ulteriormente con la ristampa anastatica del 1978, per l'editore Forni di Sala Bolognese (in dodicesimo, di pp. 212).

L'autore della Descrizione, tra critiche e discussioni

La *Descrizione* privilegiò, e talvolta rafforzò, il tessuto socio-economico e culturale di Alvito, in quanto centro principale dell'omonimo ducato, illustrandone quartieri, strade e dimore principali, chiese e giardini, scrittori e loro opere, casate e relativi benefici. In molti dei casi in cui il riferimento riguardava le antichità della "capitale", *Castrucci* si autorappresentò come autorità, testimoniando di aver rinvenuto reperti archeologici, registrando la presenza di epigrafi e fornendo le relative letture.

Nell'economia del testo, siffatta dilatazione andò a detrimento della descrizione degli aspetti peculiari dei centri vicini, come si verificò per Atina, che venne spogliata, peraltro sotto l'egida ducale, della coincidenza con l'*Atina potens* virgiliana. La compressione e la contestazione della sue antichità costrinsero Marcantonio Palombo, che da tempo attendeva alla stesura di una monumentale storia ecclesiastica del luogo natio, a riscriverne molte parti sulla scorta delle principali fonti, classiche e medioevali, in modo da contrapporsi con maggiori autorità ed efficacia alle confutazioni del descrittore alvitano¹³.

La *querelle*, tuttavia, rimase confinata nei meandri di un'opera manoscritta che non fu completata e che avrebbe visto la luce soltanto secoli dopo. Né trovò eco nella successiva raccolta del conterraneo Bonaventura Tauleri, che uscì, al pari della *Descrizione*, sotto gli auspici del feudatario di turno: qui gli esiti storiografici di

¹³ C. VIRCILLO FRANKLIN, *Introduction*, in *The Ecclesiae Atinatis Historia*, op. cit., specie le pp. 139-66. Per una sintesi si veda EAD., *Atina e il suo storico Marcantonio Palombo*, in *Atina Potens. Fonti per la storia di Atina e del suo territorio*, Atti della tavola rotonda in onore del prof. Herbert Bloch, a cura di F. Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1993 [ma 1998], pp. 97-114.

Palombo furono in buona parte condensati e rivisitati per fini propagandistici, mentre l'opera di *Castrucci* venne citata soltanto una volta, pur se come fonte autorevole¹⁴.

Tra il XVII e il XIX secolo, numerosi eruditi e storiografi del Regno di Napoli utilizzarono o discussero parti della *Descrittione*. I vari Ciarlanti, Rogadeo, Soria, Giustiniani, Romanelli, Mastriani e Corcia si soffermarono, ad esempio, su uno specifico passo, in cui lo storiografo alvitano richiamava un'esperienza personale, facendosi autorità di sé stesso. Durante l'anno 1627, sospinto dai ricordi di un avo ultracentenario, *Castrucci* precisava, infatti, di aver percorso l'area interessata dal Colle della Civita, che si trova a oriente dell'abitato di Alvito, rinvenendovi «sassi grossi lavorati», cocci e reperti di varia natura, il complesso dei quali testimoniava, secondo il descrittore, la presenza di una città «ruinata»¹⁵. Egli ritenne, in particolare, di trovarsi sul sito dell'antica *Cominium*, città che Tito Livio aveva ricordato nel contesto delle guerre romano-sannitiche¹⁶.

A questo proposito, il giurista pugliese Rogadeo (o Rogadei), trattando delle istituzioni giuridiche del Regno di Napoli, contestò la tradizione secondo la quale il territorio di Alvito coincidesse con la «distrutta Cumino», offrendo al contempo un giudizio negativo della *Descrittione* e del suo autore: «Castrucci, scrittore per altro di piccol conto, [...] si sforza di addurne ripruove, le quali vedere si possono in quel piccolo libro, in cui ogni parola racchiude più falli»¹⁷.

Secondo l'opinione di Francescantonio Soria, la pubblicazione dello storiografo alvitano era, sì, un'«operetta» disordinata, ricolma di ripetizioni e «frascherie», ma la critica di Rogadeo era eccessiva. L'erudito sacerdote salernitano

¹⁴ B. TAULERI, *Memorie storiche dell'antica città di Atina*, Napoli, Muzio, 1702, p. 146. Si noti che anche quest'opera reca lo stemma in calcografia di casa Gallio.

¹⁵ *Descrittione*, op. cit., pp. 11-12.

¹⁶ Ivi, p. 14. Sul medesimo argomento il coevo G. V. CIARLANTI, *Memorie storiche del Sannio* (Isernia, Cavallo, 1644, p. 45) si esprime nei termini seguenti: «Dove propriamente fosse [Comino], non tanto sanno i paesani renderne certezza alcuna, se bene Gio.Paolo Castrucci nella descrizione di detto Ducato, si v'è forzando di provare, che fusse ove hora è Alvito». Una ricostruzione dell'ampia letteratura sul tema è in F. SENATORE, *Le vicende belliche del 293 a. C. e il dibattito storiografico sull'ubicazione di Cominium*, Appendice a ID., *Sanniti e Romani tra il Liri e il Melfa*, in *Le epigrafi della Valle di Comino*, Atti del quarto convegno epigrafico cominese, a cura di H. Solin, [Cassino], Genesi, 2008, pp. 184-91.

¹⁷ G. D. ROGADEI, *Del dritto pubblico e politico del Regno di Napoli*, Napoli, Orsini, 1769, p. 131. L'opera è stata rifusa in ID., *Dell'antico stato de' popoli dell'Italia Cistiberina che ora formano il Regno di Napoli*, Napoli, Porcelli, 1780.

riteneva invece che, su alcune questioni storico-geografiche, *Castrucci* potesse essere preso a riferimento, meritando di essere annoverato tra i principali scrittori meridionali e di avere un profilo biografico. A sostegno di un siffatto parere, portava l'esempio di Erasmo Gattola¹⁸, noto storico del cenobio cassinese, che si era rifatto all'autorità del medico e filosofo di Alvito, con particolare riferimento all'origine e alla qualità delle acque del fiume Fibreno¹⁹.

Tra Sette e Ottocento, anche il bibliofilo e memorialista Lorenzo Giustiniani si soffermò più volte sulla *Descrittione*. Malgrado essa «impazza[ss]e un pochino»²⁰, specialmente in relazione alle desuete teorie riversate nella seconda parte, quella astronomica, alcuni volumi del suo *Dizionario* la presero a riferimento. Giustiniani se ne servì, infatti, per stendere le voci dei principali centri del ducato cominese (“Alvito”, “Atina”, “Picinisco”, “Posta” e “Vicalvi”), oltreché dei fiumi del territorio, fra i quali massimamente il Fibreno, la cui descrizione aveva segnato uno spartiacque rispetto al giudizio negativo di Rogadeo²¹.

In seguito, entrando nel merito di un'iscrizione sepolcrale dedicata a una sacerdotessa di Venere, che *Castrucci* avrebbe osservato nella chiesa di Santa Maria del Campo (presso l'omonima località alvitana), Nicola Corcia anticipò di qualche anno il tema di un'altra contrapposizione storiografica, che coinvolse alcuni fra i principali antichisti del tempo²². Lo studio di tale epigrafe, censita nel vol. X del *Corpus Inscriptionum Latinarum* sotto il n. 5144, registrò, infatti, tra il 1878 e il 1884, le diverse interpretazioni di Carmelo Mancini, Theodor Mommsen e Gabriele Iannelli²³. I primi due espressero dubbi sulla genuinità del testo fornito da *Castrucci*;

¹⁸ F. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, vol. I, Napoli, Simoniana, 1781, p. 158.

¹⁹ E. GATTOLA, *Ad historiam Abbatiae Cassinensis Accessiones*, vol. II, Venetiis, Coleti, 1734, pp. 755-59.

²⁰ L. GIUSTINIANI, *La biblioteca storica, e topografica del Regno di Napoli*, Napoli, Orsini, 1793, pp. 3-4.

²¹ ID., *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, voll. I-X, Napoli, Manfredi, 1797-1805, rispettivamente pp. 154-57 (vol. I), 40-44 (vol. II), 180 e 284 (vol. VII), 44 (vol. X), oltreché, per l'ed. di Napoli, De Bonis, 1816, pp. 201-17 (vol. II).

²² N. CORCIA, *Storia delle Due Sicilie dall'antichità più remota al 1789*, vol. I, Napoli, Virgilio, 1843, pp. 278-79 e 406. Ma si vedano anche D. ROMANELLI, *Antica topografia storica del Regno di Napoli*, vol. III cit., p. 359; R. MASTRIANI, *Dizionario geografico-storico-civile del Regno delle Due Sicilie*, vol. II, Napoli, De Stefano, 1838, p. 249.

²³ L. ARNONE SIPARI, *Mommsen e la tradizione della secentesca Descrittione del ducato di Alvito in relazione all'epigrafe CIL X 5144*, in *Le epigrafi della Valle di Comino*, Atti del XIV Convegno epigrafico cominese,

tuttavia, mentre il filologo tedesco segnalò che non era probabile che il descrittore alvitano avesse potuto leggerlo in modo completo, come trascritto nella *Descrittione*, né che l'epigrafe si trovasse originariamente nel sito in cui era stata osservata²⁴, Mancini accusò senza mezzi termini lo scrittore ducale di essersi specializzato nella «falsa lettura» di tutte le lapidi che osservava, illustrandole sempre con «immaginari supplementi»²⁵.

Diversamente dai colleghi, il futuro primo direttore del Museo Campano, Gabriele Iannelli, cercò di rivalutare la figura di *Castrucci*, forse anche per pressioni ricevute a livello provinciale. Secondo la sua tesi, l'epigrafe in questione andava «ricomposta» con un altro frammento (che lo stesso Iannelli aveva poco prima ritrovato ad Alvito) nell'ambito di un grandioso monumento sepolcrale, sebbene le due parti si differenziassero per misure, caratteri e numeri di versi²⁶.

La disputa, tuttavia, come aveva intuito Mommsen, che cercò invano la stampa del 1633²⁷, andava risolta indagando più a fondo l'opera descrittiva di *Castrucci*. Qui è solo il caso di precisare che il testo assimilato all'epigrafe CIL X 5144 rappresenta una delle varianti introdotte dalla stampa del 1686²⁸, per cui il merito di averla per primo osservata e trascritta, o al contrario il demerito per averla trasferita e falsificata, andrebbe, se del caso, attribuito al curatore occulto dell'edizione napoletana tardo-secentesca.

L'autore della *Descrittione* è stato, infine, segnalato in un dibattito sviluppatosi nell'ambito della storia della letteratura. In tal senso, nei primi anni del XIX secolo Giovan Battista Gennaro Grossi ne utilizzò l'autorità per ratificare il luogo di nascita di Mario Equicola: «l'Ariosto suo amico, ed il Castrucci nato in Alvito, quasi suo

a cura di H. Solin, Arezzo, F&C edizioni 2018, pp. 277-84.

²⁴ T. MOMMSEN, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. X, pars I, Berolini, Reimerum, 1883, p. 508.

²⁵ C. MANCINI, *Epigrafi e sito di Cominium Volscorum*, in «Giornale degli Scavi di Pompei», n. s., 1878, fasc. IV, pp. 28-40. La sua severità di giudizio era ben nota tra i coevi antichisti, come segnalò B. CROCE, *Un avversario del «regime totalitario» nell'antichità*, in «Quaderni della Critica», 1946, n. 4, pp. 25-35.

²⁶ Il contributo di Iannelli è fuso nel rendiconto in «Atti della Commissione Conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti nella Provincia di Terra di Lavoro», a. XV (1884), pp. 96-100, di cui lo stesso antichista, in qualità di segretario, era estensore.

²⁷ T. MOMMSEN, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. X, pars I cit., p. 508.

²⁸ La collazione dei rispettivi frammenti è in L. ARNONE SIPARI, *Mommsen e la traditio*, op. cit., pp. 282-83.

contemporaneo, lo dimostrano Alvitano»²⁹. Tale indirizzo fu seguito, nel secolo successivo, dal filologo Domenico Santoro. Per il saggio bio-bibliografico sull'umanista che visse alla corte di Isabella d'Este Gonzaga, la *Descrittione* diede un contributo, non certo dirimente, per approfondirne il tema delle origini familiari: «il Castrucci, nelle due volte che ne parla, tace sempre il nome del padre [dell'Equicola] e nota soltanto che da lui discendevano i Prudenzi per parte di donna»³⁰. Nonostante ciò, la fonte in oggetto fu richiamata più volte dalla letteratura sull'umanista³¹.

“Vita” e “volti” di un autore immaginario

Le prime scarse notizie su Castrucci furono proposte nel settimo decennio del Seicento da Niccolò Toppi. Il giurista e bibliografo chietino utilizzò, infatti, l'opera descrittiva dell'alvitano per stendere i profili biografici di cominesi illustri (fra i quali Alberico da Settefrati e Giampaolo Flavio), che comparvero nella sua Biblioteca napoletana. Nella stessa sede riservò una voce allo storiografo ducale, mutuandovi semplicemente le informazioni recate dal frontespizio della stampa del 1633, oltreché l'esplicitazione della paternità della stessa³².

All'inizio del secolo successivo, la *Descrittione* trovò collocazione in opere compilative a carattere storico-geografico, in cataloghi di antiquariato librario e in bibliografie di storie generali e locali³³. L'attenzione che le fu riservata in quel periodo e la considerazione di cui dovette godere tra bibliofili e collezionisti il caso di

²⁹ G. B. G. GROSSI, *Mario Equicola*, op. cit., p. 14. In calce vi compare un'«Annotazione» dello stesso Grossi, in cui viene citato, tra i principali cittadini illustri di Alvito, anche l'autore della *Descrittione*.

³⁰ D. SANTORO, *Della vita e delle opere di Mario Equicola*, Chieti, Jecco, 1906, p. 11. Il passo cui si riferisce Santoro è in *Descrittione*, op. cit., p. 62.

³¹ S. KOLSKY, *Mario Equicola. The real courtier*, Genève, Droz, 1991, p. 21; P. CHERCHI, *Equicola, Mario*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 43, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993, p. 40.

³² N. TOPPI, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli homini illustri in lettere di Napoli, e del Regno, delle famiglie, terre e citta [sic], e religioni, che sono nello stesso Regno*, Napoli, Bulifon, 1678, p. 149, s. v. «Gio. Paolo Matthia Castrucci».

³³ G. ADLERHOLD, *Umständliche Beschreibung des anjetzo vom Krieg neu-bedrohten sonst herrlichen Königreich Neapolis*, Nürnberg, Buggel, 1702, p. 502; G. B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli, Muzio, 1703, p. 133; *Metodo per istudiare la storia, o sia Catalogo de' principali storici*, a cura di G. Menkenio, t. II, Venezia, Coleti, 1716, p. 274; G. FONTANINI, *Della eloquenza italiana*, Cesena, Gherardi, 1724, p. 57; N. F. HAYM, *Notizia de' libri rari nella lingua italiana*, Londra, Tonson-Watt, 1726, p. 65.

una storia “particolare” che si credeva avesse avuto tre impressioni in dieci lustri, consentirono al suo autore bibliografico di comparire con una voce propria - sia pure ferma alle stringate notizie già contemplate in Toppi - nel *Lexicon* di Lipsia, steso da Johann Burckhardt Mencke prima, da Christian Gottlieb Jöcher poi, in tutte le edizioni dal 1726 al 1750³⁴.

Una voce biografica più estesa comparve soltanto un trentennio più tardi, nelle *Memorie* di Soria. Secondo l'abate salernitano, Castrucci nacque ad Alvito «verso il 1575», apprese le belle lettere a Sora, per poi trasferirsi a Roma, dove nel 1600 si trovò «applicato agli studj della Filosofia, Astronomia, e Medicina», addottorandosi nell'ultima disciplina citata³⁵. Fatta eccezione per il luogo in cui dovette compiere i primi studi (la cittadina della Media Valle del Liri era comunque il centro principale più prossimo ad Alvito), le predette informazioni furono desunte da peritesto e testo della *Descrittione*. Per la data orientativa di nascita, come per quella della frequentazione dello Studium Urbis, Soria associò, infatti, i dati presenti sul frontespizio con un passo dell'opera in cui un alvitano di nome Francesco Cioli era precisato, nell'anno 1600, come «condiscepolo d'età, e di camera in Roma» dello storiografo ducale³⁶.

Soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento, e in particolare nel decennio tra gli anni Cinquanta e Sessanta, si registrarono contributi biografici determinanti per la perpetuazione della voce. Sebbene non offrirono notizie diverse o più estese di quelle di Soria, essi radicarono, con maggior efficacia, l'immagine dello storiografo sia nella comunità alvitana sia in ambienti terzi, accademici e letterari. Nel 1853 comparve in forma anonima, nel «Poliorama Pittoresco», un articolo di taglio

³⁴ J. B. MENCKE, *Compendiöses Gelehrten-Lexicon*, Leipzig, 1726, p. 594, s. v. «Castrucci (Joh. Paul Matthias)». La voce rimase invariata sia nell'ed. successiva (ivi, 1733, p. 668) sia nel più completo compendio di C. G. JÖCHER, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, vol. I, Leipzig, 1750, p. 1767.

³⁵ F. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, vol. I cit., p. 157.

³⁶ *Descrittione*, op. cit., p. 58. Per la data di morte, invece, si farà generico riferimento a un periodo successivo all'uscita della *princeps* (S. D'ALOE, *Notizie Della Vita e dell'operetta di Giov: Paolo Mattia Castrucci* cit., pp. IX-X). Ad ogni modo, i due estremi approssimativi (1575 e 1633) dalla seconda metà del XX secolo verranno per lo più considerati quelli effettivi: W. POCINO, *I ciociari. Dizionario biografico*, Roma, Piramide, 1961, p. 112; A. COCCIA, *S. Francesco di Vicalvi e le sue vicende*, Roma, “Lazio Francese”, 1969, p. 50; T. VIZZACCARO, *Atina e Val di Comino*, Cassino, Lambertini, 1982, p. 176; *L'avventura di Alvito*, op. cit., [p. 112].

biografico che, pur essendo molto generico, offrì per la prima volta al pubblico il ritratto effigiato di Castrucci³⁷. Tale disegno era, a ben vedere, la rivisitazione in chiave edulcorata e giovanile di una precedente xilografia³⁸, che era stata giustapposta all'antiporta di un esemplare della stampa del 1686³⁹. Più di recente, la medesima versione del primo ritratto, corredato di didascalia («G. Paolo Mattia Castrucci 1575-1633»), è stata utilizzata per la pubblicazione di una cartolina commemorativa⁴⁰.

Sempre a metà Ottocento, due alvitani, uniti dal medesimo cognome, si dichiararono discendenti o vennero associati quali discendenti dello storiografo: si trattava del protonotario apostolico Giacomo Castrucci, noto lettore di papiri ercolanesi⁴¹, e del canonico Michele Castrucci⁴². Quest'ultimo fu il dedicatario dell'edizione del 1863 della *Descrizione*.

Il curatore della relativa stampa, Stanislao D'Aloe, si rifecce esclusivamente a quella del 1686, utilizzando un esemplare raffazzonato, probabilmente coincidente con quello stesso di cui si è detto sopra. Al testo antepose le citate *Notizie biografiche* sullo storiografo, in cui riprendeva e aggiornava la tradizione secentesca. Nel sottolineare la «modestia» e assieme la «colpa» dimostrate dal descrittore alvitano per non aver voluto offrire una «più estesa menzione della sua famiglia», sopperì alla lacuna, soffermandosi proprio sulle origini della schiatta:

³⁷ Gio. Paolo Mattia Castrucci, in «Poliorama Pittorresco», s. II, a. XV (1853), n. 22, p. 176.

³⁸ Il ritratto, alla cui base stava una sorta di didascalia scritta a lapis, che citava il nome dello storiografo, mostrava un uomo a mezzo busto, rivolto a sinistra, con volto gonfiato dall'età, fronte alta e capelli mossi, baffetto e pizzetto, con indosso un abito tipicamente secentesco.

³⁹ L'esemplare in questione era conservato presso la Biblioteca privata "V. Castrucci" di Alvito, dismessa di recente. Antiporta e frontespizio dello stesso sono riprodotti in *L'avventura di Alvito*, op. cit., [p. 101].

⁴⁰ Ivi, [p. 112].

⁴¹ «A dire del mio gentile Giovan Paolo Mattia Castrucci»: così si legge in G. CASTRUCCI, *Sul sito dell'antico Cominio ed illustrazione di un idoletto rinvenuto nel suo agro*, Napoli, Stamp. Fibreno, 1858, p. 5. Per un profilo dell'antichista, si veda L. SANTORO, *Nota bio-bibliografica su Giacomo Castrucci*, in G. CASTRUCCI, *Tesoro letterario di Ercolano*, a cura di L. García y García e L. Santoro, Roma, Bardi, 1999, pp. 7-9.

⁴² Per cenni biografici si veda V. PIZZUTI, *Alvitani illustri e notevoli dal sec. XV ad oggi*, Casamari, Tip. dell'Abbazia, 1957, p. 22.

La famiglia Castrucci di Alvito viene da Lucca, e vi si tramutò dopo le guerre civili, sostenute dalla nostra povera Italia, nelle sanguinose discordie tra Guelfi e Ghibellini, ovvero in quelle suscitate nelle brighe di parte Bianca e di parte Nera. Non sapendosi con certezza, se nella prima, o nella seconda di queste accanite fazioni sia accaduta l'emigrazione de' Castrucci, neppure si conosce il nome de' primi capi di quella famiglia, esulata nelle nostre contrade di Campagna Felice⁴³.

Si tratta, com'è evidente, di informazioni fumose, sformite alla radice della possibilità di un riscontro documentale. Esse, tuttavia, riescono ad acquistare, almeno all'interno di una piccola comunità, dove più famiglie hanno lo stesso cognome dello scrittore "famoso", un fascino tale da proiettare al di fuori del tessuto letterario l'immagine degli esuli, di eroi senza più patria costretti a vagare per secoli, e sostenere l'identità fittizia dell'autore, oramai collocato in una cornice familiare "certa".

Di questi aspetti offre uno spaccato una fonte privata, nella fattispecie un dattiloscritto d'inizio Novecento, che descrive la storia e la genealogia di una delle famiglie Castrucci, in un viaggio nel tempo e nello spazio. Al pari dei feudatari, ricollegati nella stampa del 1686 alla *gens Gallia*, il documento riporta i borghesi di Alvito alla *gens Castricia*; li fa ritrovare in Toscana, fotografandoli al matrimonio tra un loro rampollo e un'esponente della casata degli Antelminelli; li radica secoli dopo ad Alvito, dove Giovan Paolo Mattia, nato nel 1575, primo (e unico) della casata "lucchese" ad avere un simile complesso onomastico, svolge la professione di medico, ha due fratelli, nessun figlio ma tanti nipoti⁴⁴.

Nel caso in esame, elementi fantastici e folcloristici si legano in un tutt'uno a libri e articoli, a immagini e genealogie, costituendo nel lento procedere di una piccola comunità di provincia un sistema di documenti immateriali che, sia pur inutili ai fini dell'individuazione dei legami di sangue, nutre e veicola tradizioni e memorie⁴⁵, a loro volta intrecciate a episodi e fatti esterni, finanche agli esiti della più autorevole pubblicistica⁴⁶.

⁴³ S. D'ALOE, *Notizie Della Vita e dell'operetta di Giov: Paolo Mattia Castrucci* cit., p. IX.

⁴⁴ Si è potuto consultare il ds. grazie alla cortese disponibilità della signora Stefania Lollo di Alvito.

⁴⁵ Più di recente, ma sempre sulla scorta dell'edizione tardo-ottocentesca della *Descrizione*, il collegamento lucchese dei Castrucci è stato riproposto nei contributi di P. CRACHI, *Pisanti e Castrucci architetti a Napoli*, Napoli, Electa, 1996, p. 104 e O. SARTORI, *Castrucci, Giovan Paolo Mattia*, in «Dizionario storico biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo», vol. II,

In quanto ai lemmi novecenteschi, il primo riferimento utile lo si trova nel classico repertorio degli scrittori italiani di Ferrari⁴⁷. Poco più tardi si susseguono, con una circolazione meno specialistica e al contempo più ristretta territorialmente, i “dizionari” di Pizzuti e di Pocino: il primo, che passa in rassegna gli alvitani illustri, è destinato a un pubblico squisitamente locale; il secondo, più aperto a istanze turistiche, circola nella provincia di Frosinone e in parte a Roma. Nella redazione delle voci, i due contributi sono accomunati dall’aderenza alle *Notizie* di D’Aloe⁴⁸. Queste ultime, lo si è anticipato, vengono riproposte nel 1978, con la ristampa anastatica della Forni, modellata esplicitamente sull’edizione del 1863⁴⁹.

L’influenza della *traditio* incide anche alla fine del secolo scorso, in particolare nell’edizione critica dell’opera di Palombo, il più volte richiamato storiografo coevo e conterraneo di *Castrucci*. Infatti, nonostante l’*Ecclesiae Atinatis Historia* fornisca la riprova dell’identità del descrittore alvitano, che vi si trova citato come «*Matthiae Albetani*» o come «*Ioannes Paulus Matthias*», nel relativo indice dei nomi compare la voce «*Castrucius, Ioannes Paulus Matthias*»⁵⁰.

Anche l’avvento del XXI secolo non fa eccezione alla “regola”. Lo dimostra la ristampa accresciuta dell’*Indice Biografico Italiano*, che puntualmente contiene la voce sul *Castrucci* alvitano⁵¹. Un’ulteriore e forse più interessante testimonianza proviene dal recente *Dizionario storico biografico del Lazio*, che si occupa del descrittore ducale rifacendosi al panegirico daloeniano, esponendo di conseguenza la

Roma, Ibimus, 2009, pp. 467-68.

⁴⁶ Il filologo Carlo Vecce, giunto ad Alvito alla ricerca di una miscellanea di opere equicolane che, su indicazione di D. SANTORO (*Della vita e delle opere*, cit., p. 110, n. 5), sarebbe appartenuta a una casa Castrucci, ha ipotizzato che potesse esser stata collazionata dal descrittore ducale, in quanto membro della predetta schiatta (C. VECCE, *Un’apologia per l’Equicola. Le due redazioni della Pro Gallis Apologia di Mario Equicola e la traduzione di Michel Roté*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, p. 40, n. 3).

⁴⁷ L. FERRARI, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano, Hoepli, 1947, p. 194, s. v. «Castrucci, Gio: Paolo Mattia».

⁴⁸ V. PIZZUTI, *Alvitani illustri e notevoli dal sec. XV ad oggi* cit., pp. 21-22; W. POCINO, *I ciociarì. Dizionario biografico* cit., p. 112.

⁴⁹ Salvo un’innovazione nel frontespizio, dove l’autore bibliografico è stato decurtato del primo nome, per diventare, nella corrispondente citazione, «P. M. Castrucci». Tale aspetto si è ripercosso su una parte della successiva storiografia locale: D. ANTONELLI, *Settefrati nel Medioevo di Val Comino*, Sora, Pasquarelli, 1994, *ad indicem*; ID., *Alvito dalle origini al sec. XIV nella ricorrenza del IX centenario della fondazione della città (1096-1996)*, Castelliri, Printhouse, 1999, *ad indicem*.

⁵⁰ *The Ecclesiae Atinatis Historia*, op. cit., p. 685.

⁵¹ *Indice Biografico Italiano*, a cura di T. Nappo, vol. III, München, Saur, 2002, III ed., *ad vocem*.

biografia del medico e storico nato ad Alvito nel 1575, e morto successivamente al 1633, il quale «appartenne ad una famiglia originaria di Lucca che ha dato nei secoli illustri cittadini»⁵².

Delineato in tal modo il caso dell'autore della *Descrittione* del ducato di Alvito, non desta meraviglia che l'immaginario storiografo *Castrucci* resista al passaggio dalla carta alle banche dati digitalizzate e da queste a internet, mantenendo un'"autorità" tale da essere contemplato dal Servizio Bibliotecario Nazionale come persona e, per l'appunto, fra le schede d'autorità⁵³.

Lorenzo Arnone Sipari

⁵² O. SARTORI, *Castrucci, Giovan Paolo Mattia* cit., pp. 467-68.

⁵³ Per la scheda «Castrucci, Giovanni Paolo Mattia» (verificata in data 4/06/2018) si rinvia al seguente link: http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=solr_auth&select_db=solr_auth&nentries=1&searchForm=opac%2Fficcu%2Ferror.jsp&resultForward=opac%2Fficcu%2Ffull_auth.jsp&do_cmd=show_cmd&rpnlabel=+Id.+Autorita+SBN+%3D+SBLV157137+&rpnquery=%40attrset+bib-1++%40attr+1%3D5019+%40attr+4%3D1+%22SBLV157137%22&sortquery=+BY+%40attrset+bib-1++%40attr+1%3D1003&sortlabel=Nome&totalResult=1&saveparams=false&fname=none&from=1

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Giraldi Cinzio e il *Discorso intorno al comporre de' romanzi*

Giambattista Giraldi Cinzio¹ nacque a Ferrara il 29 novembre 1504 e vi morì il 30 dicembre 1573². Conseguì nel 1531 la laurea in medicina, alla quale affiancò fin da subito gli studi di tipo letterario e filosofico. Il 1541 fu un anno di svolta per la vita del Giraldi: divenne, infatti, il segretario ducale del duca Ercole II d'Este. Inoltre, morto il Calcagnini, Giraldi lo sostituì ottenendo a Ferrara una cattedra di retorica, che avrebbe conservato fino al 1564. Sempre nello stesso anno, mise in scena le *Orbecche*, opera grazie alla quale, in Italia, per la prima volta si assistette al «superamento dei tentativi di elaborazione di una nuova tragedia di stampo classicista»³ e per la cui composizione seguì rigidamente i canoni della *Poetica* aristotelica. Tra il 1548 e il 1563 Giraldi compose un numero elevatissimo di opere teatrali, tra le quali: *Didone*, *Cleopatra*, *Altile*, *Antivalomeni*, *Selene*, *Euphimia* e *Arrenopia*. Nel 1559, a seguito della morte del duca, fu costretto a lasciare Ferrara. Nel 1565 pubblicò gli *Ecatommiti*, una raccolta di racconti in prosa, e, dopo anni di cattedre erranti, nel 1571 tornò a Ferrara, dove morì due anni dopo, senza tuttavia ricoprire nessun nuovo incarico di prestigio⁴.

¹ Cfr. *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 392-93. Il «Cinthio» che segue il cognome è un soprannome accademico o, secondo un'altra ipotesi, l'invenzione dell'appellativo sarebbe da attribuire a una donna, amica dell'autore, di cui si conosce soltanto il nome: Diana.

² In una lettera indirizzata a Bernardo Tasso, del 14 settembre 1556, Giraldi rivela la propria data di nascita. Dall'atto di sepoltura apprendiamo, invece, giorno e mese di morte. Cfr. A. FARINELLI e M. RINALDI, «*In vaghissima scena et in lucidissimo specchio, le varie maniere del viver humano*». *Libri e documenti di Giambattista Giraldi Cinzio presso la Biblioteca Ariostea*, Como-Pavia, Ibis, 2004, pp. 1-2.

³ Ivi, p. 7.

⁴ Insegnò a Mondovì, a Pavia e a Torino.

Il primo nucleo della riflessione sul romanzo

Il 25 luglio 1548, Giovan Battista Pigna⁵ inviò una lettera al Giraldi, chiedendogli un parere riguardo alle diffuse critiche intorno al poema ariostesco; in particolare: incongruenza tra inizio e fine dell'opera; titolo inappropriato, giacché la vicenda di Orlando veniva ritenuta una semplice cornice dell'amore tra Angelica e Medoro; mancata aderenza alle unità aristoteliche; eccessive digressioni dell'Ariosto⁶. La risposta del Giraldi non tardò ad arrivare e, nell'agosto dello stesso anno, Pigna ricevette la lettera⁷. Bisogna ricordare che Giraldi era un convinto sostenitore della *Poetica* aristotelica e così lo stesso Pigna, suo allievo; entrambi, inoltre, avevano notevolmente apprezzato l'Ariosto.

Giraldi definisce fin da subito l'*Orlando Furioso* come «romanzo, opera fatta di invenzioni che dilettono»⁸. Parallelamente, però, definisce l'Ariosto come poeta. Quella che apparentemente sembrerebbe una svista viene subito spiegata dal Giraldi, per il quale tra poesia e prosa non c'è alcuna differenza, giacché:

egli è da sapere che i versi non sono quelli che facciano il poeta, ma l'ingegno e la materia ch'egli si piglia a comporre; ché non sarebbe meno ch'istorico Giovanni Villani se in versi egli avesse scritto quello che nelle sue prose si contiene; né meno che poeta sarebbe l'Ariosto se in prosa avesse spiegato quello che ne'suoi versi ha lasciato scritto⁹.

Oltre a dilettere il lettore, il poema è ricco di insegnamenti morali: tutti i cavalieri sono, infatti, virtuosi e la pazzia di Orlando deve essere letta come punizione nei confronti di un amore eccessivamente passionale.

Riguardo alle digressioni, Giraldi tocca un altro punto fondamentale della riflessione teorico-letteraria seicentesca: «perché sono tutte le parti ai luoghi loro,

⁵ Pseudonimo di Giovan Battista Nicolucci, che fu allievo prediletto del Giraldi. Non bisogna, quindi, stupirsi che allievo e maestro si scambiassero delle lettere.

⁶ Cfr. G. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Messina, Sicania, 1996, tomo II, lett. 46, pp. 224-25.

⁷ Ivi, lett. 47, pp. 226-27.

⁸ Ivi, p. 226.

⁹ *Ibidem*.

con quelli ornamenti che vi convengono. Prima egli nelle descrizioni dei luoghi e dei tempi, dei paesi, delle persone, dei costumi, degli affetti e delle altre cose che appartengono in questa parte al poema è meraviglioso»¹⁰. Grazie al meraviglioso, capace di muovere gli affetti dell'animo, il lettore vede e partecipa alle scene descritte dall'Ariosto. Giraldi arriva a paragonare l'Ariosto a un «camaleonte»: loda la sua abilità nell'adattare lo stile e il linguaggio alla materia trattata. Per questo motivo a suo giudizio dovrebbe essere un modello al pari di Petrarca e di Boccaccio¹¹.

Il fatto che l'*Orlando furioso* sia un romanzo dà la possibilità al suo autore di essere fonte d'innovazione, poiché:

come si vede che i greci e i latini poeti¹² ch'hanno scritto le cose degli eroi, hanno avuta una certa libertà di potere (con giudizio però) usare nuove voci, così mi credo io che nella nostra lingua questa licenza sia più convenevole agli scrittori dei romanzi, ch' ai poeti lirici od agli scrittori delle prose, come è il Petrarca ed il Boccaccio¹³.

Inoltre, l'Ariosto non è tenuto a rispettare la tradizione, perché il poema cavalleresco trae origine dai provenzali e dagli spagnoli e non dai greci o dai latini, ponendosi quindi come un genere letterario moderno.

Riguardo al titolo, Giraldi non si pronuncia. Questo perché anche lui lo considera inappropriato al poema, come scrive a Bernardo Tasso nel 1546: «E perché Vostra Signoria mi ha tocco una parola del titolo dell'Ariosto, le dico che ad opera di tante azioni di diversi cavalieri, non fu convenevole dar nome da un solo cavaliere, né meno gliene conviene dargliele di quello nel quale non devea finire l'opera sua»¹⁴. E conclude proponendo un nuovo titolo: *I Romanzi dell'Ariosto*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Giraldi aveva letto le *Prose* del Bembo e ne condivideva la maggior parte delle idee.

¹² Com'è noto, Omero utilizza nell'*Iliade* tutti i dialetti greci, non solo quello di Atene, considerato il più prestigioso.

¹³ Ivi, lett. 47 cit., p. 227.

¹⁴ Ivi, lett. 78 cit., p. 278.

Il Discorso intorno al comporre de' romanzi

I. Problemi intorno alla datazione dell'opera

Il *Discorso intorno al comporre de' romanzi* viene pubblicato assieme al *Discorso over lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, a Venezia, presso l'editore Giolito de' Ferrari nel 1554: sono rispettivamente dedicati agli allievi Giovan Battista Pigna e Giulio Ponzio Ponzoni.

In realtà, il primo nell'ordine è secondo per composizione. Nato per ampliare le riflessioni sull'*Orlando Furioso* nella lettera indirizzata al Pigna nel 1548, il *Discorso* è datato 28 aprile 1549. L'altro, invece, è datato 20 aprile 1543 e nasce come riflessione teorica riguardo ai problemi tecnici riscontrati dal Giraldi durante la composizione delle proprie tragicommedie. Horne¹⁵ ha avanzato, però, l'ipotesi di una possibile retrodatazione dell'autore, sostenendo che, se fossero stati completati effettivamente nelle date proposte, il Giraldi non avrebbe aspettato il 1554 per pubblicarli. Inoltre, retrodatando la composizione dell'opera, Giraldi avrebbe potuto accaparrarsi il merito di essere stato il primo ad aver applicato le teorie aristoteliche sui generi teatrali¹⁶. La maggior parte dei critici, però, condivide la datazione convenzionale, che il Giraldi stesso ha posto alla fine delle proprie opere.

Nel 1557 Giraldi pubblica l'*Ercole*, romanzo cavalleresco che doveva essere da un lato l'agiografica celebrazione della casa estense, dall'altro la conseguenza a livello pratico di quanto teorizzato nel *Discorso*¹⁷.

Benché Giraldi sostenga che le due opere seguano una consequenzialità cronologica, molti critici si sono interrogati su un possibile ribaltamento della sequenza teoria-prassi. Questo perché all'interno del *Discorso* sono numerose le citazioni di alcuni versi dell'*Ercole*¹⁸. Inoltre, scrive (sempre nei *Discorsi*) di starsi

¹⁵ Cfr. P. R. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, London, Oxford University Press, 1962, pp. 25-26.

¹⁶ Più precisamente, ancora prima dei trattati di Robortello e di Maggi; rispettivamente, F. ROBOTELLI, *In librum Aristotelis de Poetica explicationes, Florentiae, In Officina Laurentii Torrentini* (1548); e V. MADI et B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de Poetica comune explanationes. Madii vero in eundem librum propriae annotationes, Venetiis, in Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi* (1550).

¹⁷ In particolare, lo spiega in una lettera al Tasso datata 10 ottobre 1557.

¹⁸ Giraldi, benché attribuendosi la paternità dei versi, non fa nessun accenno al titolo dell'opera.

occupando in quel periodo della correzione e ricomposizione di un nuovo libro, il cui titolo rimane, però, sconosciuto. Il Pigna sostiene, infine, nei *Romanzi*¹⁹ di aver visto egli stesso lo schizzo dell'*Ercole* nel 1547, dieci anni prima della sua effettiva pubblicazione²⁰.

II. Paratesti e disputa con il Pigna

Nel secolo XIX, grazie alla segnalazione di Bartolomeo Gamba e alla mediazione del bibliotecario Luigi Napoleone Cittadella, Salomone Camerini ebbe tra le mani l'esemplare ferrarese e ottenne il permesso di collazionarlo con un'altra copia dei *Discorsi* in suo possesso, sulla quale annotò a margine le varianti d'autore. Questo lavoro filologico gli servì per allestire, con lo pseudonimo di Giulio Antimaco, un'edizione esemplata sul postillato dell'Ariosteia, che uscì nel 1864 nella collana «Biblioteca rara» di cui egli stesso era direttore²¹. All'edizione dell'Antimaco si contrappone un'edizione più recente, ovvero quella del Crocetti, pubblicata a Milano nel 1973²².

Entrambi riportano fedelmente le quattro dediche anteposte dal Giraldi al *Discorso*, ovvero: *Al Clarissimo e molto magnifico signor mio onoratissimo il signor Vinenzo Troni; All'Ill. e excell. signor mio osservandissimo il signor Ercole Estense Il duca IV di Ferrara; Al molto mag. Cav. Il signore Bonifaccio Ruggeri*²³; ultima, quella in latino al Pigna, *Discipulo optimo atq. Carissimo*.

Nell'edizione dell'Antimaco vengono inseriti tre paratesti aggiuntivi, che nell'edizione del Crocetti mancano, e cioè: un *Catalogo dei manoscritti di Giraldi*

¹⁹ G. B. PIGNA, *Libro dei Romanzi di messer Giovanni Battista Pigna al S. Donno Luigi da Este, vescovo di Ferrara, diviso in tre libri, ne quali della poesia e della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venezia, Valgrisi, 1554.

²⁰ Queste ipotesi contrastano con quanto scrive Giraldi all'amico Pietro Vettori, in una lettera del 1553, nella quale sostiene di essere ancora alla ricerca delle fonti classiche sul mito di Ercole, al fine di poterle rielaborare in un prossimo romanzo. Cfr. G. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, lett. 60, pp. 249-51.

²¹ Cfr. G. GIRALDI CINZIO, *Scritti estetici*, a cura di Giulio Antimaco [S. E. Camerini], Milano, Daelli, 1864. Cfr. anche Giovan Battista Giraldi, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002.

²² Cfr. G. GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati editore, 1973.

²³ Consigliere del Duca d'Este.

*Cinzio nella Biblioteca di Ferrara; un'Avvertenza dell'editore*²⁴; e per finire una *Dichiarazione all'avvertenza*.

La *Dichiarazione* è dedicata alla *querelle* scoppiata tra il Giralardi e il Pigna, le cui opere furono pubblicate nello stesso anno. Il Pigna accusò il Giralardi di plagio e Antimaco, dichiarando il proprio *fair play*, citava un passo tratto da *I Romanzi*, in cui il Pigna spiega la vicenda: «Dice ancora d'avermi insegnato tutto quello che io so della *Poetica*, e non s'avvede che non sapendo egli greco in modo alcuno, non può essere di tal facoltà tanto capace, che per sé bene lo sappia, e ad altri l'esponga. E sebbene egli tutto il giorno parla della *Poetica* ch'egli mi mostrò, non è che da lei cosa alcuna acquistassi»²⁵. Dopo aver rinnegato, quindi, il suo ruolo di allievo del Giralardi, sostiene di aver mostrato al maestro il principio dei *Romanzi* e di essere stato, poi, dallo stesso plagiato. Come prova, il Pigna contrappone l'unitarietà della propria opera alla disarmonia del *Discorso*, in quanto opera costruita "a due penne"²⁶.

III. Il Discorso

Il *Discorso* è strutturalmente diviso in due parti. Nella prima, dopo aver specificato che «Non mi stenderò a mostrare se sia meglio ai nostri tempi scrivere latino che volgare. Perché monsignor il Bembo e messer Citolini²⁷ hanno abondevolmente sciolto questo dubbio»²⁸, Giralardi dà la propria definizione di romanzo: «Io stimo ch'altro non sia dire opera di romanzi, che poema e

²⁴ L'avvertenza è dedicata alla critica verso il misterioso rilegatore che ha tagliato e reso illeggibili le postille del manoscritto giraldiano; mentre Antimaco registra i mancamenti e tenta di colmarli, Crocetti non si pone minimamente il problema, saltando da una pagina all'altra e lasciandosi dietro le lacune. Per tale ragione, ritengo che l'ed. Antimaco sia più affidabile.

²⁵ G. GIRALDI CINZIO, *Scritti estetici*, op. cit., p. XXV.

²⁶ A oggi, non è ancora chiaro a chi tra i due spettasse il primato della teorizzazione intorno alla questione romanzesca. Il fatto che nel 1562 Giralardi, dopo la morte del duca e malvisto nell'ambiente di corte, dovette lasciare Ferrara e che nello stesso anno al Pigna venisse assegnata la stessa cattedra di retorica un tempo appartenuta al maestro, induce i critici a pensare che l'idea originaria fosse appartenuta all'allievo. Eppure, dall'altro lato, Giralardi era molto affezionato al Pigna, al quale il *Discorso* fu oltretutto dedicato. Scrive, infatti, Giralardi riguardo al Pigna: «veduta io l'assiduità del giovane et il suo disiderio dell'imparare, l'hebbi non meno che figliuolo caro», ivi, p. XLIII.

²⁷ Si riferisce ad A. CITOLINI, *Lettera in difesa della lingua volgare*, Venezia, Franc. Marcolini, 1540.

²⁸ G. GIRALDI CINZIO, *Scritti estetici*, op. cit., p. 5.

composizione di cavalieri forti e significhi quello istesso questa voce appresso noi che significa componimento heroico appresso latini»²⁹.

Successivamente, propone due possibili ipotesi etimologiche del termine romanzo: la prima vede la sua origine nel greco *ρόμη*, letteralmente ‘fortezza’, affiancata dal latino *ramnes*³⁰; la seconda è collegata al termine *remensi*, a sua volta legato all’Arcivescovo di Reims, Turpino, presunto autore della prima cronaca latina sui paladini di Carlo Magno.

Infine, l’origine del moderno romanzo cavalleresco, secondo il Giraldi, è da attribuire a francesi e spagnoli: «E mi par di poter dire che questa sorta di poesia abbia avuta la prima origine ed il primo suo principio dai Francesi e poi agli spagnoli; infine in Italia»³¹. Tuttavia, mentre i francesi e gli spagnoli dividevano le proprie opere in libri, gli italiani ebbero per primi il merito di dividerle in canti, in modo tale da rispettare la tradizione, pur dentro un genere d’innovazione.

La seconda parte del *Discorso* è incentrata sul *modus* di composizione di un romanzo³². Il primo punto da prendere in considerazione è «il soggetto, la favola o la materia come che noi vogliamo chiamarla», a cui bisogna fare molta attenzione: «è da avvertire che i soggetti o le materie dei romanzi non sono di quella maniera che sono quelle di Virgilio et di Homero; perché l’uno et l’altro di questi, nelle sue composizioni, si ha preso ad imitare una sola attione di un huomo solo, et i nostri³³ ne hanno imitate molte, non solo di uno, ma di molti»³⁴. La molteplicità dei protagonisti avrebbe come fine quello di indurre il lettore alla *curiositas*, poiché, identificandosi con almeno uno dei personaggi, la sua volontà di arrivare alla fine del romanzo sarà maggiore.

²⁹ Ivi, p. 7.

³⁰ Una delle tre tribù in cui si credeva che al tempo di Romolo la popolazione di Roma fosse suddivisa (assieme ai *tities* e ai *luceres*).

³¹ *Ibidem*.

³² Giraldi affronta la discussione come se stesse realmente parlando al proprio discepolo, ponendosi quindi come *magister* anche per il lettore.

³³ Con «nostri» si riferisce qui al Boiardo e all’Ariosto. Il *Morgante* di Pulci viene escluso dal Giraldi perché considerato burlesco.

³⁴ Giraldi insiste sul fatto che chi si trova nella condizione di dover comporre un romanzo non può permettersi di sbagliare riguardo al soggetto; se ciò avvenisse, egli cadrebbe in quello che Aristotele chiamava «errore per sé». All’autore sono concessi sono gli «errori per accidenti»; ivi, p. 16.

Riguardo alle «attioni» dei personaggi, scrive il Giraldis: «Vogliono, dunque, le parti et gli episodi havere o necessaria o verisimile dipendenza una dall'altra. [...] et intorno a questo verisimile è da sapere che non solo verisimile si può chiamare quello che può avvenire verisimilmente, ma quello anco che dallo uso è accettato ne' poeti per verisimile»³⁵. Il meraviglioso nasce, secondo il Giraldis, solo dalla bugia, perché la meraviglia è affascinata dall'impossibile poetico. Successivamente, aggiunge, riguardo al rapporto tra storico e poeta³⁶: «Ove l'historico dee solo scrivere i fatti et le attioni vere et come in effetto sono, il poeta non quali sono, ma quali esser debbano le mostra, ad ammaestramento della vita»³⁷. Attraverso la finzione, il poeta raggiungerebbe comunque la verità, identificata dal Giraldis nel fine dell'opera: insegnare agli uomini l'onesta virtù. Anche prendendo come protagonista un personaggio realmente esistito, le «attioni» devono essere necessariamente invenzione dell'autore, giacché la perfezione è nella favola, in quanto la natura umana impedirebbe l'esistenza nel mondo reale dell'Eroe che racchiude in sé tutte le virtù. «Oltre il verisimile, è da considerare in tutta l'opera il lodevole et l'honesto»³⁸, che possono essere ottenuti solo mediante gli artifici retorici dell'autore³⁹.

Dopo queste indicazioni, Giraldis introduce il concetto di decoro, secondo cui ogni insegnamento virtuoso deve essere adatto alle circostanze del proprio tempo. La premessa della poetica giraldisiana è che non esiste un *corpus* teorico universalmente valido; anche il passato deve, quindi, essere rivisto attraverso il filtro del presente. Obiettivo dei discorsi non è, dunque, la legittimazione teorica del modello ariostesco, ma anzi, al contrario, proprio la questione legata al decoro sancisce il superamento dell'*Orlando Furioso*. Di conseguenza, decoro e verisimile non sarebbero, in

³⁵ Ivi, p. 61.

³⁶ Per il Giraldis, ricordiamo, non c'è alcuna differenza tra poesia e prosa, tra poeta e romanziere; giacché è la materia di cui si parla a distinguere una poesia da un romanzo.

³⁷ Ivi, p. 64.

³⁸ Ivi, p. 67.

³⁹ Tra i quali, per esempio, a proposito della divisione in canti, nella parte finale di un canto l'autore dovrebbe richiamare qualcosa del canto successivo, al fine di attirare «l'attentione» dell'autore; oppure, un concetto dovrebbe essere espresso non oltre i due versi, di modo che il lettore abbia il tempo di «riposare gli occhi»; o, ancora, i versi dovrebbero essere di undici sillabe, perché i versi di dodici sillabe o i settenari non si adattano a un tono grave, necessario alla buona riuscita della finzione poetica.

quest'ottica, categorie da definirsi a priori:

Perno dei *Discorsi intorno al comporre de'Romanzi* è una concezione dinamica della letteratura come sistema perennemente *in fieri*, strumento contingente di quella società che, evolvendosi di età in età, di epoca in epoca, è tenuta a rinnovare all'unisono la propria norma e la propria prassi. [...] Solamente la salvaguardia della contingenza dello specifico letterario gli sembra consentire la possibilità di lasciare spazio al presente e di immergersi totalmente nei tempi nei quali scrive il poeta, concordando insieme *res e verba*, verità e finzione. L'elemento che il Giraldis Cinzio considera preponderante è l'obbligo per ogni poeta di rendere la propria opera convenevole a quel decoro che il mutare dei tempi e degli uomini richiede cangiante. [...] per realizzare quello che di ogni scrittura deve essere il fine: insegnare attraverso il lodevole e l'onesto quanto appartiene alla vita civile⁴⁰.

Ne consegue che il poema diverrebbe un «*Opus magnum*, raffigurazione didascalica e ideologicamente finalizzata del reale»⁴¹.

Critica giraldiana

Quando si parla di Giraldis, due sono le strade che la critica, nel corso degli anni, ha percorso. La prima riguarda il Giraldis teorico⁴². Per quanto concerne i *Discorsi*, i dati salienti sono rinvenibili in nota. In particolare, mi sono servito, tra le varie proposte di lettura che la critica giraldiana propone, dei già citati saggi di Susanna Villari e di D. Rasi. Tuttavia, per una diversa chiave di lettura propongo l'approfondita analisi del Boccassini, incentrata sul paragone tra il *Discorso* di Giraldis e *I Romanzi* del Pigna⁴³. Invece⁴⁴, «Sul Giraldis tragico, numerosi i lavori della

⁴⁰ D. RASI, *Proposte per una lettura dei Discorsi intorno al comporre de'Romanzi di G. B. Giraldis Cinzio*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di M. Pecoraro, Milano, Unicopli, 1987, pp. 277-78.

⁴¹ Ivi, p. 283.

⁴² Per una lista completa, cfr. V. BRANCA, *Dizionario critico della letteratura italiana*, op. cit., pp. 394-95.

⁴³ D. BOCASSINI, «*Romanzevoli muse*»: *Giraldis, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, in «Schifanoia», 13/14, 1992.

⁴⁴ Per una lista completa, cfr. R. CREMANTE, *Teatro del cinquecento*, I. *La tragedia*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1987, pp. 275-82.

Dondoni⁴⁵, dell'Herrick⁴⁶ e dell'Horne⁴⁷, a cui si deve una completa analisi tendente a porre l'accento non solo e non tanto sulle *Orbecche*, quanto sulle altre opere drammatiche del Giraldi, e cioè sulle tragedie a lieto fine»⁴⁸.

Interessante è anche l'intervento del Dionisotti:

Il fatto che il Giraldi scrisse, non una, ma nove tragedie, non vuol dire che queste nove tragedie si presentino oggi a noi su di uno stesso piano. [...] In questo libro è stato egregiamente fatto procedere ad un imparziale esame di tutte e nove le tragedie, ma anche e anzitutto dovrà accettare e spiegare il fatto che fra le nove soltanto le *Orbecche* ebbe una qualche importanza nella storia della letteratura italiana⁴⁹.

Antonio Merola

⁴⁵ L. DONDONI, *Un interprete di Seneca del '500: G. Giraldi*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di lettere e scienze morali e storiche*, XCIII, 1959, p. 3-16.

⁴⁶ M. T. HERRICK, *Tragicomedy, its origin and development in Italy, France and England*, Urbana: University of Illinois Press, 1962.

⁴⁷ P. R. HORNE, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Parigi 1964.

⁴⁸ R. CREMANTE, *Teatro del cinquecento*, I. *La tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1987, cit., p. 392.

⁴⁹ C. DIONISOTTI, recensione a PH. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, p. 119.

Su Mario Puccini mediatore culturale tra Italia e Argentina

26 luglio 1936. Il piroscafo “Florida” parte da Genova alla volta del Sudamerica: dopo 23 giorni di navigazione sbarca in Brasile, ma la meta di alcuni suoi viaggiatori, che passeranno anche dall’Uruguay, è Buenos Aires, dove si terrà il quattordicesimo congresso internazionale del P.E.N. Club. Tra questi viaggiatori troviamo, tra gli altri, Jules Romains, Benjamin Crémieux, Stefan Zweig, Georges Duhamel. La delegazione italiana è guidata da Filippo Tommaso Marinetti, presidente del P.E.N. Club italiano; la sua presenza e i suoi discorsi suscitarono vivaci polemiche: malgrado egli si fosse smarcato rispetto all’antisemitismo e ai roghi dei libri perpetrati nella Germania nazista, tuttavia non poté fare a meno di inneggiare a una guerra ventura, che per lui continuava ad essere sola igiene del mondo.

Nel gruppo c’era anche Giuseppe Ungaretti: quel viaggio gli frutterà l’invito a insegnare all’università di San Paolo del Brasile. E su quella nave viaggiava anche Mario Puccini, uno scrittore oggi quasi dimenticato ma che all’epoca aveva, in Italia e all’estero, una sua notorietà e una solida rete di amicizie¹: era nato a Senigallia nel 1887 e aveva avviato una precoce attività editoriale², ben utilizzando la tipografia

¹ L’appena menzionato Ungaretti scriverà, dopo la morte di Puccini: «Invitati d’onore dal Governo argentino, partecipammo insieme al Congresso del Pen Club tenutosi a Buenos Aires nel 1936, e facemmo anche insieme il lungo viaggio sulla stessa nave, all’andata e al ritorno. [...] Lo vidi fuori d’Italia, in mezzo al fior fiore degli scrittori del mondo, e posso testimoniare che si sapeva bene nel mondo quali fossero le sue doti di narratore, e che l’universale stima era verso di lui calorosissima». Questo testo appare in *Omaggio a Mario Puccini*, a c. di S. Anselmi, Senigallia-Urbino, Argalia, 1967, ma risale al 19 gennaio 1961: lo leggo però in versione manoscritta, in una lettera indirizzata a Dario Puccini e conservata presso l’Archivio Letterario Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. La trascrivo, così come gli altri stralci da manoscritti e dattiloscritti inediti, per gentile concessione della signora Stefania Piccinato Puccini, che ringrazio vivamente, insieme alla dottoressa Gloria Manghetti, direttrice dell’Archivio Letterario Bonsanti, e alla dottoressa Ilaria Spadolini e al dottor Fabio Desideri, che mi hanno magnificamente assistito durante la consultazione del fondo Puccini, nel marzo 2017.

² Con la sigla Casa Editrice Giovanni Puccini & Figli pubblicò cinquantadue libri tra il 1910 e il ’14; trasferitosi a Milano, fondò lo Studio Editoriale Lombardo, attivo fino al ’19, che pubblicò opere, tra gli altri, di Pirandello, Lucini, Panzini, Linati. Sull’attività editoriale di Puccini, oltre alla fondamentale bibliografia citata alla nota successiva, cfr. G. RICCIOTTI, *Mario Puccini editore uomo di lettere viaggiatore*, Senigallia, Ventura, 2018, pp. 13-48.

paterna prima a Senigallia e poi ad Ancona, per poi riproporsi come critico letterario ebdomadario, traduttore, saggista e narratore³. Nonché grande sponsor, insieme a Borgese e Tozzi, di un ritorno a Verga, ad un solido realismo narrativo aperto alla psicologia di matrice pirandelliana e unamuniana, che poi troverà nelle opere migliori del Puccini narratore delle interessanti sfumature espressioniste.

Nella prima metà del Novecento, Mario Puccini fu uno tra i più attivi, se non il più attivo, mediatore culturale tra Italia e Spagna⁴, come provano il volume di saggi critici *De D'Annunzio a Pirandello*, «vivacissimo panorama delle nostre lettere»⁵ pubblicato in Spagna nel '27 e solo recentemente tradotto in Italiano⁶; il notevole taccuino di viaggio *Amore di Spagna*⁷; le sue tantissime traduzioni (non tutte edite) di autori di lingua spagnola pubblicate in volume o su rivista, spesso accompagnate da saggi introduttivi⁸; i libri⁹ e i tanti articoli pubblicati su giornali italiani per far conoscere maestri della cultura spagnola come Unamuno ma anche scrittori spagnoli meno noti, tradotti o ancora da tradurre¹⁰; l'attività di divulgatore della letteratura italiana contemporanea in Spagna, svolta attraverso i suoi contatti con case editrici,

³ Le sue opere principali verranno menzionate in seguito. Per orientarsi nella sua sterminata attività creativa cfr. R. PIRANI, *Bibliografia di Mario Puccini*, Senigallia, Fondazione Rosellini, 2002.

⁴ Cfr. D. PUCCINI, *Mario Puccini e la letteratura spagnola degli anni 1918-1939*, in *Gli Spagnoli e l'Italia*, a cura di D. Puccini, Milano, Scheiwiller, 1997.

⁵ R. JACOBBI, *Il soldato Cola: il tempo, la società*, introduzione a M. PUCCINI, *Il soldato Cola*, Milano, Bompiani, 1978, p. V.

⁶ M. PUCCINI, *De D'Annunzio a Pirandello. Figuras y corrientes de la literatura italiana de hoy*, trad. de Enrique Alvarez Leyra, Valencia, Sempere, 1927; ID. *Saggi letterari. Da D'Annunzio a Pirandello*, introduzione di Giovanni Ricciotti, ritraduzione di Francisco Diaz, revisione del testo di Carlo Santurelli e Marco R. Cappelli, Senigallia, Fondazione Rosellini, 2007. Sul Puccini critico cfr. F. DE NICOLA, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini, uno scrittore tra le due guerre*, Foggia, Bastogi, 1980, e A. MARINARI, *Da D'Annunzio a Pirandello: un'eredità e un progetto*, in *Mario Puccini. Due giornate di studi e di testimonianze*, op. cit., pp. 41-51.

⁷ M. PUCCINI, *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio*, Milano, Ceschina, 1938. Su questo libro cfr. M. PIOLI, *Mario Puccini: dalle Marche alla Spagna*, San Benedetto del Tronto, Nuovi Orizzonti, 2011, che dimostra come il libro sia il risultato dell'assemblaggio di materiali ispirati a tre diversi viaggi in Spagna.

⁸ Tra le tante: M. DE UNAMUNO, *Tre romanzi esemplari*, Milano, Caddeo, 1924; V. BLASCO IBAÑEZ, *La regina Calafia*, Milano, Modernissima, 1925; M. J. DE LARRA, *Il poveraccio parlatore e altri scritti*, Torino, Utet, 1934; J. VALERA, *Peppina Jimenez*, Milano, Mondadori, 1942; M. DE UNAMUNO, *Tutto un uomo*, Roma, De Carlo, 1944; F. CABALLERO, *Un romanzo nell'altro*, Torino, Utet, 1952; V. BLASCO IBAÑEZ, *Il segreto della baronessa e altri racconti*, Milano, Universale Economica, 1954.

⁹ Basti citare i due «Profili» di Unamuno e Blasco Ibañez pubblicati nella celebre collana di Formiggini, rispettivamente nel 1924 e nel '26.

¹⁰ Fu lo stesso Unamuno a farsi garante presso i colleghi spagnoli di quanto Puccini avrebbe potuto fare per diffonderne la conoscenza in Italia: cfr. M. DE UNAMUNO, *A nuestros autores*, in «El Fígaro», 11 marzo 1920.

giornali, traduttori e scrittori spagnoli¹¹. Di questa enorme mole di lavoro e di contatti personali – che gli procurò anche la traduzione di ben sei sue opere di narrativa in Spagna, una delle quali con prefazione di Blasco Ibañez¹² – si avvantaggiò sicuramente, negli anni della sua formazione culturale, il figlio¹³ Dario, che nel secondo dopoguerra sarà uno dei maggiori ispanisti italiani, docente di Letteratura Spagnola alla Sapienza e importante traduttore¹⁴.

Ben altro spazio meriterebbe uno studio del ruolo di mediatore culturale di Mario Puccini tra Italia e Spagna: per rendersene conto basta consultare il poderoso materiale disponibile presso l'Archivio Letterario Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, a Firenze. In questa sede si vuole affrontare un aspetto più circoscritto della questione, cioè il legame tra Puccini e un altro Paese di lingua spagnola, proprio l'Argentina, di cui si trova qualche traccia anche precedente il congresso del P.E.N. Club ma che, dopo quell'evento, assume dimensioni decisamente interessanti. Andiamo dunque in ordine cronologico e troviamo, tra la gran quantità di contatti epistolari intessuti da Puccini prima del '36, una corrispondenza con Manuel Ugarte (1875-1951), uomo politico argentino¹⁵, diplomatico e scrittore, fondatore in patria di un quotidiano e di una rivista letteraria, per lungo tempo residente in Francia e poi negli anni Quaranta, da ambasciatore, in Messico, Nicaragua e Cuba. Presso l'Archivio Bonsanti sono conservate 19 lettere di Ugarte¹⁶, comprese tra il 1921 e il '49. Inizialmente¹⁷ la corrispondenza è piuttosto fitta e si svolge prima in francese, poi in spagnolo. Puccini è in quel momento il direttore editoriale della casa editrice

¹¹ Per averne un'idea cfr. G. TRAINA, "Voce piccola la mia ma forse non vana". *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», 9, 1996, pp. 7-88.

¹² «Per quell'epoca sei libri sono molti, e di prestigio sono tutti i traduttori e presentatori dell'opera di Puccini» (D. PUCCINI, *Mario Puccini e la letteratura spagnola degli anni 1918-1939*, op. cit., p. 136).

¹³ Anche gli altri due figli di Puccini, Gianni e Massimo (ma soprattutto il primo), si distinsero nel dopoguerra per la loro attività di registi cinematografici.

¹⁴ Tra le sue tante pubblicazioni basti citare il *Romancero della Resistenza spagnola 1936-1959*, Milano, Feltrinelli, 1960.

¹⁵ Aderente al partito socialista, ne fu successivamente espulso.

¹⁶ Mancano le responsive e non ci sono minute.

¹⁷ La conoscenza tra i due dev'essere avvenuta durante un soggiorno francese di Puccini perché l'inizio della loro corrispondenza coincide con molte altre lettere scambiate da Puccini con scrittori francesi del tempo.

romana Urbis e ha proposto a Ugarte¹⁸ la stampa di un volumetto antologico a sua cura, con sua prefazione. Il libro non sarà pubblicato ma il contatto epistolare prosegue e Ugarte propone di tradurre *Racconti cupi* di Puccini in spagnolo, per una collana di autori italiani commissionatagli da un importante editore iberico. Puccini gli propone, a sua volta, di tradurre un suo romanzo presso Campitelli: anziché un romanzo, Ugarte gli offre un libro che sta scrivendo sulla situazione politica dell'America Latina nel dopoguerra; successivamente lo autorizza a pubblicare suoi racconti ma anche questo progetto andrà in fumo. La corrispondenza continua con altri favori reciproci¹⁹ e con non formali attestazioni di stima da parte di Ugarte.

Il soggiorno in Argentina di Puccini dura ben due mesi, il che gli permette di conoscere piuttosto bene questa nazione rispetto, per esempio, al pur fascinoso Brasile, visitato per primo: scrive Puccini in un taccuino di viaggio che «il Brasile mi ha offerto impressioni rare e potentissime, ma dopo due mesi d'Argentina tutte impallidite»; e in un libro di molti anni dopo scriverà che aveva trovato nello Stato rioplatense «un'aderenza più netta, più precisa col mio temperamento»²⁰.

Veniamo dunque ai frutti del soggiorno argentino di Puccini, che gli consente innanzitutto di avere rapporti ravvicinati con la grande comunità di immigrati di origine italiana ma anche con scrittori e intellettuali e di visitare luoghi molto diversi, tra i quali la Pampa e il Chaco sembra proprio che l'abbiano particolarmente colpito. Tali esperienze sono testimoniate da ben tre libri dedicati alla storia e alla società argentina, due di taglio informativo-divulgativo, il terzo più aderente alla tipologia del libro di viaggio e frutto più diretto del suo taccuino di appunti. Ma non si possono

¹⁸ Che aveva già pubblicato nel 1908 con Treves dei *Racconti della Pampa* due volte ristampati.

¹⁹ Tra l'altro, Ugarte ringrazia Puccini per un articolo pubblicato sulla «Nuova Antologia» in cui ha parlato delle sue opere; nel frattempo egli si è adoperato presso il direttore del giornale messicano «El Universal» per una collaborazione di Puccini come corrispondente dall'Italia, ma gli deve annunciare che il progetto non è andato in porto; in compenso, ha pubblicato sullo stesso giornale messicano un articolo in cui parla di Puccini (forse dei *Racconti cupi*) e su un giornale argentino un altro articolo in cui cita il romanzo *Dove è il peccato è Dio*. Puccini pubblica nel '24 sul «Giornale d'Italia» un articolo «generoso y noble» in cui parla di Ugarte; un altro ne pubblicherà sull'«Ambrosiano» nel '30.

²⁰ M. PUCCINI, *Come ho visto l'Argentina*, con illustrazioni di Giovanni Omiccioli, Parma-Milano, Maccari, 1953, p. 11. Tuttavia al Brasile dedicherà il volumetto divulgativo *Nel Brasile*, n. 15 della collana «Civiltà italiana nel mondo», Roma, Società Nazionale «Dante Alighieri», 1940. Dagli appunti di viaggio in Brasile deriva anche un dattiloscritto, più volte rimaneggiato e diversamente intitolato («Transatlantico», «Verso la Croce del Sud») che è conservato presso l'Archivio Bonsanti.

trascurare diversi racconti, raccolti in due volumi; un gran numero di contatti con scrittori argentini, che talvolta approdano alla redazione di articoli di giornale, recensioni, traduzioni; una serie di progetti di antologie di poesia argentina (ma anche brasiliana e sud-americana in genere); alcuni racconti per l'infanzia; e un'interessantissima conferenza (tra le tante pronunciate da Puccini per l'occasione) pubblicata in Argentina in versione bilingue, sulla quale tornerò più avanti.

Partiamo dai libri. Il primo, *In Argentina*²¹, è il secondo volumetto di una collana della Società Nazionale "Dante Alighieri" dedicata alla civiltà italiana nel mondo: si tratta del più "ufficiale" fra i testi che Puccini dedica all'Argentina, e mira chiaramente a celebrare lo sforzo della "Dante Alighieri", e del regime fascista, per la difesa della cultura italiana e lo sviluppo di scuole italiane in Argentina. Tenuto conto di questo, e delle intenzioni polemiche di marca filo-fascista²² che sono presenti soprattutto nella parte introduttiva e in quella conclusiva, per il resto il volumetto passa velocemente in rassegna, con svelto piglio narrativo, i fatti salienti della storia argentina, della quale vengono sottolineati il buon contributo dato dagli intellettuali al consolidarsi dello stato nazionale, la nativa creatività del popolo, la sua capacità di produrre ricchezza e soprattutto l'apporto degli italiani emigrati, il loro slancio che corrisponde a un autentico spirito "da frontiera": «e chissà se la speranza della ricchezza è il solo demone che li sospinge», «dove c'è un segno o una traccia di sentimento, di poesia, di arte, qualcosa che sa di molto umano o di molto gentile, ecco l'Italia»²³. Questa visione prettamente umanistico-spirituale dell'emigrazione non abbandonerà più Puccini, sia nei testi di natura saggistica sia in quelli di marca narrativa.

²¹ M. PUCCINI, *In Argentina*, Roma, Società Nazionale "Dante Alighieri", 1938.

²² Puccini lamenta che l'Argentina sia stata ostile all'Italia fascista ai tempi delle sanzioni e della guerra etiopica. «Ma pesano ancora troppo nella vita politica argentina le torbide e tortuose ideologie democratiche; naturale che la nostra Idea, che è chiarezza, gerarchia, disciplina, stenti ancora laggiù ad essere intesa» (ivi, p. 7). In compenso, Puccini riferisce che tra gli intellettuali argentini si guarda a Mussolini «come ad un autentico forgiatore e preparatore di un mondo nuovo», mentre il «bolsccevismo» trova seguito soltanto fra «i soliti scontenti, i soliti *snobs*» (ivi, p. 8) perché, invece, il popolo è solido e costruttivo.

²³ Ivi, pp. 27 e 35.

Non manca, purtroppo, la retorica nazionalistica. Così si conclude il secondo capitolo, dedicato ai “Primi italiani nel continente”: «l’avventura, costi quel che costi, va tentata; l’italiano osa, l’italiano si butta sempre e comunque. E sempre e comunque vince»²⁴. Anche la storia dell’insediamento nella Pampa è ricostruita in termini psicologici: i conquistatori spagnoli, vanesi e pigri, si arrendono di fronte all’aridità del terreno; ci vorranno gli italiani, poveri ma tenaci, per arrivare a coltivare la pampa, la quale «ieri grigia, spoglia, sterposa, lavorata che fu da questi uomini poveri, nudi, umili ma energici, si era colorita, si era illuminata, era diventata perfino festosa»²⁵. L’individualismo degli agricoltori che costruiscono case coloniche tutte lontane tra loro è contrapposto all’istinto socializzante dei lavoratori del terziario che hanno bisogno di aggregarsi in città, anche piccole: tutto è spiegato, ancora, in termini psicologici.

Nel resoconto di Puccini, anche lo sviluppo culturale in Argentina è in buona parte dovuto agli italiani: soprattutto gli scultori, i pittori, i musicisti. Guardando ai letterati, egli ha più difficoltà a sostenere questa tesi ma se la cava scrivendo che, se il *Martin Fierro*, di pura derivazione ispanica, è il capolavoro della poesia argentina, tuttavia all’origine del componimento di Josè Hernandez ci sono quei cantori popolari, i *payadores*, i quali «hanno per progenitori diretti i cantori popolari delle nostre piazze e delle nostre campagne: soltanto in Italia, il popolo è tutto e sempre e comunque poeta»²⁶.

Predomina l’elogio del lavoro italiano, soprattutto se agricolo: «si può dire addirittura che se la terra in Argentina ha parlato, il merito è stato della vanga e della zappa italiana»²⁷. E dall’impegno dei lavoratori italiani sono poi sorte scuole italiane, società di mutuo soccorso, perfino un paio di librerie, mentre la lingua stentava ad affermarsi perché era parlata soltanto dai docenti universitari italiani chiamati ad insegnare in Argentina da leader illuminati come il presidente Rivadavia, mentre la maggior parte degli immigrati italiani parlava soltanto in dialetto. Da ciò è derivato lo

²⁴ Ivi, p. 31.

²⁵ Ivi, p. 48.

²⁶ Ivi, p. 66.

²⁷ Ivi, p. 76.

strapotere della lingua e della cultura francese, conosciute anche per merito dei maggiori editori francesi che, prima della Grande Guerra, «allestiscono delle edizioni apposta per l'America Latina»²⁸. Tale quadro poco confortante è interpretato da Puccini con gli occhi dello scrittore pienamente protagonista dell'agone letterario:

Libri e autori italiani, poco o nulla: giunge ed è lettissima da gran tempo la Invernizio, un certo pubblico benché non grande hanno Carducci, De Amicis, Mantegazza e D'Annunzio. Maucci e Sempere, editori a Barcellona ed a Valencia, mandano laggiù qualche raro autore italiano tradotto, ma con poco o nessun successo. Non c'è divulgazione, non si fa nulla direttamente in favore della vera, della migliore letteratura italiana, della nostra cultura; di noi, ultimi scrittori, non si sa nulla o pochissimo [...]. Le cose col tempo precipitano: chiusasi un giorno la libreria Treves, sparisce quasi del tutto il libro italiano dalle vetrine argentine: l'unica libreria rimasta, quella del Mele, non chiama le novità, vende ancora il libro d'anteguerra o poco più, ed a prezzi così elevati che nessuno lo compera, nemmeno gli italiani. O si comperano soltanto le collezioni a buon mercato: i romanzi popolari delle collezioni di Barion o di Bietti²⁹.

Dopo quest'analisi, tutto sommato interessante, della situazione della cultura italiana in Argentina, il libretto si conclude con toni tristemente, e prevedibilmente, solenni nell'auspicio che presto, dopo tante incertezze e una lenta evoluzione, anche l'Argentina si allineerà al modello fascista, «nonostante la dottrina di Monroe, e forse proprio in grazie della presenza e del peso di essa». L'auspicio è seguito da una noticina, sintetica ma non per questo meno agghiacciante, che recita: «mentre correggiamo le bozze di questo libretto, il Brasile si è allineato, per opera del suo Presidente Getulio Vargas tra gli stati totalitari»³⁰. Seguono una breve antologia di testi giornalistici, un elenco di italiani illustri in Argentina, un elenco di istituzioni e scuole, infine una bibliografia.

Molto meno politicamente compromesso con la retorica di regime risulta il secondo volumetto intitolato *L'Argentina e gli argentini*³¹, che rientra in una collana intitolata «Popoli e paesi» che una ancor giovanissima Garzanti aveva “ereditato” acquisendo, a seguito delle leggi razziali, casa Treves. L'autore, in sede di premessa, chiarisce che «l'Argentina è un paese ancora in pieno travaglio creativo e costruttivo»

²⁸ Ivi, p. 85.

²⁹ Ivi, pp. 86-87.

³⁰ Ivi, p. 98.

³¹ M. PUCCINI, *L'Argentina e gli argentini*, con 3 cartine e 188 fotografie, Milano, Garzanti, 1939.

sicché richiede un approccio «il meno possibile analitico, rigido ed assoluto»; di conseguenza, gli è parso giusto cercare «un tono quanto più lirico ed elastico mi fosse permesso, per far veramente intendere e vedere la vita aperta e segreta di quel paese e di quel popolo»³². Ritorna, dunque, l'approccio psicologista che abbiamo notato nel primo volumetto, ma liberato da implicazioni politiche. Anche in questo libro la parte storica è affrontata con bel piglio narrativo, fin dall'inizio: «Non fu difficile trovare le terre del Plata, ma fu difficile tenerle. È l'epoca delle grandi audacie, l'alba della “Conquista”»³³.

Nel suo *excursus* storico Puccini trova modo di esprimere ammirazione per figure di politici-umanisti ottocenteschi come Bartolomé Mitre, il traduttore di Dante³⁴, e Domingo Sarmiento. Ma la parte storica è minima: quello che importa a Puccini è una rappresentazione socio-psicologica dell'Argentina contemporanea. Pur essendo chiaramente interessato alla vita di Buenos Aires, alla stratificazione dei vari quartieri nella fondazione dei quali spesso il contributo italiano era stato determinante (si pensi al quartiere Palermo), non è tanto l'Argentina delle città a interessarlo: come già nel libro precedente, le pagine più vive sono quelle dedicate alla Pampa.

Giustamente Puccini osserva che «c'è una Pampa che si potrebbe chiamare letteraria, ideale, ed una Pampa autentica, reale, viva e vivente»³⁵: se la prima «è diventata quasi un cliché»³⁶ per la sua vastità, per la sua monotonia, per il suo cielo che «era non soltanto monotono e duro come la terra, ma era staccato, lontanissimo: impossibile comprenderlo con lo sguardo, quasi perfino crederlo vero. Non più una favola, ma sentore ancora di favola»³⁷. Dal mito della colonizzazione è derivato il rischio di una nuova arcadia letteraria: «e la Pampa che vien fuori da questi artefici non è affatto quella terra forte che mentre si fa, fa gli uomini che ospita; si ha una Pampa di maniera, una Pampa dove si muovono degli uomini più di legno che di

³² Ivi, p. I.

³³ Ivi, p. 1.

³⁴ Cfr. G. BELLINI, *Dante legittimato nell'Argentina di Mitre*, in «Oltreoceano», n. 1, 2007, pp. 79-82.

³⁵ M. PUCCINI, *L'Argentina e gli argentini*, op. cit., p. 82.

³⁶ Ivi, p. 83.

³⁷ Ivi, p. 85.

carne»³⁸. Ma non sempre ha prevalso la retorica: in opere come *Martin Fierro* e *Don Segundo Sombra* «la Pampa non è stata soltanto uno scenario, uno sfondo di cartapesta»³⁹: e Puccini dice a chiare lettere che questi due testi sono «la più grande opera della poesia argentina [e] il più poetico romanzo di tutta quella letteratura»⁴⁰.

Dedica anche belle pagine al Chaco, alla sua natura più selvaggia, eppure adesso anche coltivata. Poi alle Ande, infine alla Terra del Fuoco. In ogni luogo che Puccini descrive, il rapporto tra l'uomo e la terra aspra da coltivare è visto in termini di amore e di sacrificio. Il senso di questo rapporto sfiora il tragico ma rappresenta anche uno stimolo profondo per il superamento dei limiti umani: «i popoli diventano grandi quando cercano, si fermano quando hanno già trovato»⁴¹. Nell'ambito di questa visione sentimentalistica dei luoghi e dei loro abitanti, ecco emergere la figura del *gaucho*, la sua storia e la sua leggenda, su cui Puccini si è evidentemente ben documentato. Egli sottolinea che la figura storica del *gaucho* non coincide con un profilo idealizzato: i *gauchos* erano avventurieri violenti, ai quali si deve lo sterminio degli indios. Ma non erano coltivatori della terra: provvisori dominatori della pampa, dovettero cedere il passo ai coloni, prevalentemente venuti dall'Italia, che si dedicarono alla «coltivazione intensiva e regolare del territorio»⁴². Più forti e combattivi i *gauchos*, più tenaci e resistenti alla fatica i coloni: vinsero questi ultimi. E, tra il prosaico colono «vincitore» e il poetico *gaucho* «vinto», «l'anima romantica di questo popolo giovane è naturale non vada verso il vincitore ma verso il vinto»⁴³, che diventa pertanto protagonista di canti popolari, poemi epici, romanzi.

Non meno «poetici» sono, per Puccini, i *linyeras*, i viandanti «leggeri» che attraversavano le strade: «uomini senza casa, senza famiglia, senza affetti. Uomini non legati alla legge, non schiavi del piacere e dell'utile: uomini che hanno bensì un corpo, che hanno la carne, ma non li coltivano, non li accarezzano»⁴⁴. Uomini abituati

³⁸ Ivi, p. 88.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 91.

⁴¹ Ivi, p. 128.

⁴² Ivi, p. 144.

⁴³ Ivi, p. 146.

⁴⁴ Ivi, pp. 149-50.

al digiuno, a dormire all'aria aperta, al silenzio: spesso fuggiti dalla città dopo esperienze traumatiche e vocati al vagabondaggio, in cerca di pace. Sicché, quando il *linyera* starà per morire, rivolgerà gli occhi al cielo e morirà «contento: creda o non creda alla vita di là, quel cielo che i suoi occhi semispenti ancora vedono gli promette un cammino ininterrotto e sempre diverso: sarà un *linyera* anche lassù»⁴⁵. Nella terza parte del libro Puccini si occupa di fenomeni culturali in termini non molto diversi dal libro precedente, ma dando più spazio ai singoli argomenti.

Il terzo libro, *Come ho visto l'Argentina*⁴⁶, viene pubblicato nel dopoguerra: è libero, dunque, dalle implicazioni propagandistiche dei precedenti, e soprattutto del primo. E qui conviene aprire una parentesi di natura politica: Puccini, come abbiamo visto, non si era sottratto ad alcuni poco dignitosi omaggi al regime⁴⁷ ma aveva scritto, durante il ventennio fascista, un libro sostanzialmente filosemita come *Ebrei*⁴⁸ ed era pur sempre il padre di un protagonista della Resistenza romana, il figlio Dario, legato al Partito Comunista Italiano come il fratello regista Gianni. Insomma, la sua “riabilitazione” politica non era in discussione. Ecco perché, in fondo, *Come ho visto l'Argentina* non appare come una poco dignitosa palinodia ma invece come il vero libro che Puccini avrebbe voluto da sempre, dopo il viaggio del '36, dedicare al paese platense⁴⁹: un diario di viaggio, delle sue impressioni di viaggiatore, dei suoi incontri

⁴⁵ Ivi, p. 154.

⁴⁶ M. PUCCINI *Come ho visto l'Argentina*, con illustrazioni di Giovanni Omiccioli, Parma-Milano, Maccari, 1953. È il primo volume della collezione «America Latina»: ne usciranno altri due, una raccolta di leggende messicane e una monografia su José Martí.

⁴⁷ Non mi riferisco soltanto alle note elogiative contenute in *In Argentina*, ma anche all'imbarazzante dedica a Mussolini premessa al romanzo *Cola, ritratto dell'italiano*, L'Aquila, Vecchioni, 1927 (dedica presente, con varianti, a maggior ragione nella seconda edizione: *Il soldato Cola*, Milano, Ceschina, 1935; sugli avantesti e sulla vicenda editoriale di *Cola* cfr. F. DE NICOLA, *L'alibi dell'ambiguità*, op. cit., e ID., “*Il soldato Cola*” di Mario Puccini: dall'edizione “fascista” del 1935 a quella postuma del 1978, in «Otto/Novecento», IV, 1, 1980, pp. 95-115) e che tuttavia non intacca il valore “pacifista” del romanzo, senz'altro il suo capolavoro; e poi alla vicenda editoriale del suo interessantissimo *Viva l'anarchia*, uscito nel '21 da Bemporad con un titolo che evidentemente verrà ritenuto pericoloso (anche se il libro non è filo-anarchico ma essenzialmente umoristico: ma sul complesso rapporto tra Puccini e l'anarchia cfr. G. RICCIOTTI, *Mario Puccini editore uomo di lettere viaggiatore*, op. cit., pp. 90-115) quando l'editore lo ristamperà nel '28 e dovrà ritirarlo dal mercato e subito ricopertinarlo, con il nuovo e un po' ridicolo titolo *Quando non c'era il Duce* – ma la nuova copertina e il nuovo frontespizio non riescono a nascondere del tutto il vecchio titolo, rimasto al margine alto delle pagine.

⁴⁸ M. PUCCINI, *Ebrei*, Milano, Ceschina, 1931.

⁴⁹ Peraltro (come rileva G. RICCIOTTI, *Mario Puccini editore uomo di lettere viaggiatore*, op. cit., p. 169), è curioso che il libro venga pubblicato diciassette anni dopo il viaggio del '36 ma mantenga tanti riferimenti

con uomini per molti versi interessanti. Infatti, è in questo libro che l'io narrante si libera della dimensione distaccata del saggista ed entra a pieno titolo nella narrazione, con le sue emozioni e sensazioni: come quando manifesta nostalgia per l'odore della Pampa, «quell'odore aspro ma robusto che tanto mi eccitava e mi piaceva»⁵⁰. Ma anche con le interpretazioni psicologiche del paesaggio di cui l'abbiamo già visto capace, il senso del sublime che gli comunicano le pianure sconfinite e, soprattutto, il sapore della cosa vista, che non deve fare i conti, come nei due volumetti precedenti, con la necessità del riscontro informativo e statistico. Qui Puccini è liberamente soggettivo, sfrutta direttamente il suo antico taccuino d'appunti, è, insomma, scrittore di viaggio a pieno titolo, come lo era stato per la "penisola pentagonale", parecchi anni prima.

Come ho visto l'Argentina è, inoltre, pieno di storie, raccolte da Puccini dalla viva voce degli individui, prevalentemente immigrati italiani, incontrati nei due mesi di soggiorno, nel '36. In questo senso, il libro funziona come serbatoio, anche per una trasformazione di queste esperienze raccolte sul campo in brevi testi narrativi, a basso tasso di invenzione e di strutturazione narrativa ma ad alto tasso di realismo. Un realismo, beninteso, umile e senza soverchie preoccupazioni di poetica: pragmatico, diretto, attento alla dimensione morale, e soltanto dopo sociale, degli uomini. Il modo sperimentato da Puccini, attraverso le tante raccolte di racconti che costellano la sua bibliografia, per tenere fede alla lezione di Verga ma ancorandosi a movenze stilistiche e sapori più genuinamente novecenteschi⁵¹. Aveva già sperimentato un analogo travaso dall'esperienza diretta vissuta al fronte nella Prima Guerra Mondiale,

espliciti a quell'esperienza, come se il lettore del 1953 non dovesse stupirsi della mancanza di anche minimi tentativi di aggiornamento riguardo alle impressioni e alle valutazioni precedenti.

⁵⁰ *Come ho visto l'Argentina*, op. cit., p. 11.

⁵¹ Per una valutazione critica della sua narrativa cfr., oltre ai testi già citati, almeno F. DE NICOLA, *L'alibi dell'ambiguità*, op. cit.; A. PALERMO, *Nota introduttiva* a M. PUCCINI, *L'odore della Maremma*, Napoli, Liguori, 1985; Mario Puccini. *Due giornate di studi e di testimonianze*, a cura di Ada Antonietti, Senigallia, Comune di Senigallia, 1987; A. DI GRADO, *Tre carteggi, quattro generazioni*, in ID., *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Catania, Maimone, 1988; E. GHIDETTI, *Introduzione* a M. PUCCINI, *Racconti cupi*, Milano, Claudio Lombardi, 1992 (vedi anche la recensione di G. PATRIZI, in «L'Indice», IX, 11, dicembre 1992); S. GENOVALI, *Il romanzo di Senigallia. Saggio su Mario Puccini*, Senigallia, Fondazione Rosellini, 2002. Si vedano anche le sintetiche ma intelligenti indicazioni di M. PIOLI, *Mario Puccini: dalle Marche alla Spagna*, op. cit., pp. 9-17, e le pagine che G. RICCIOTTI, in *Mario Puccini editore uomo di lettere viaggiatore*, cit., dedica a diversi testi narrativi poco considerati da altri studiosi.

testimoniata da libri come *Davanti a Trieste* e *Come ho visto il Friuli*⁵², alla narrativa, cioè al romanzo *Cola*. Alcuni di questi racconti di ambientazione argentina appariranno prima su giornali e poi in un altro volume che precede la caduta del Fascismo⁵³, insieme a racconti ambientati nella Grande Guerra oppure nella Guerra di Spagna, tra i miliziani fascisti. In parte ritorneranno in *Questi italiani*⁵⁴, una raccolta del dopoguerra che aveva come lettore ideale, mi sembra, un pubblico adolescente: in questa direzione, e per lo stesso editore (la cattolica Società Editrice Internazionale) va anche un libro postumo, che raccoglie traduzioni e adattamenti da autori perlopiù sudamericani, *Storie e leggende di animali* (1962), che non ho potuto consultare ma di cui ho visto le minute all'Archivio Bonsanti.

Nei racconti di ambientazione argentina, la presenza di un narratore autodiegetico che coincide con l'autore è più o meno evidente. Dove lo è di meno, la qualità del racconto aumenta: il che mi rafforza nell'idea che nella narrativa di Puccini più l'autobiografismo è, come avrebbe detto Contini, "trascendentale", meglio è. Tra i più interessanti, segnalo *C'è Iddio sulle Ande* (ristampato in *Questi italiani* ma col titolo *Incontro*), che narra l'incontro tra un immigrato italiano e un immigrato spagnolo, entrambi arricchitisi in Argentina ma non egualmente contenti della vita: dal dialogo che si sviluppa tra questi due nuovi amici si deduce, infatti, che ingrediente essenziale della felicità è la capacità di saper accettare la solitudine, mentre – leopardianamente – «l'infelicità è sempre figlia di un desiderio non sfogato, e ogni desiderio ha la sua stagione: disgrazia a chi è in ritardo nonché d'un anno, ma anche d'un solo giorno, d'una sola ora»⁵⁵. E il racconto si conclude, come non raramente accade nella narrativa di Puccini, in tono sentenzioso: Dio si può trovare

⁵² M. PUCCINI, *Davanti a Trieste. Esperienze di un fante sul Carso*, Milano, Sonzogno, 1919; ID., *Come ho visto Il Friuli*, Roma, Società Editrice "La Voce", 1919. Su Puccini e la Prima Guerra Mondiale cfr. M. ISNENGI, *La Guerra ricordata*, in *Mario Puccini. Due giornate di studi e di testimonianze*, op. cit., pp. 113-26, e G. RICCIOTTI, *Mario Puccini editore uomo di lettere viaggiatore*, op. cit., pp. 69-84.

⁵³ M. PUCCINI, *Una donna sul Cengio*, Milano, Ceschina, 1940.

⁵⁴ M. PUCCINI, *Questi italiani. Avventure e ritratti*, illustrazioni di Albino Tovagliari, Torino, S. E. I., 1955.

⁵⁵ M. PUCCINI, *Una donna sul Cengio*, op. cit., pp. 172-73.

anche «nelle strade chiassose di Santa Fé»: l'importante è riuscire a saper «vivere solo, perché la solitudine non mi spaventa ed anzi mi incanta»⁵⁶.

Molto bello il racconto *La moglie di Borso*, che compare in *Questi italiani* e in *Come ho visto l'Argentina* (qui col titolo *La famiglia Borso*): narra di una famiglia originaria del Piemonte che emigra in Argentina. Il marito, Modesto Borso, si arricchisce facendo compravendita di case a Buenos Aires, poi acquista un'*estancia* e la divide tra i figli, quando questi sono cresciuti. Modesto Borso è sempre stato, per la moglie, una figura efficiente ma sfuggente: non ha mai capito bene che lavoro faccia, perché egli in casa non ne parla mai; lo vede andare e venire e non ha mai il tempo di parlargli. Se Modesto, quando i figli sono cresciuti, indugia a parlare con la figlia Rosita, uno dei figli maschi lo interrompe ed egli – come fosse ferito – si richiude nel solito mutismo. La moglie ne soffre ma non riesce ad affrontarlo direttamente e cerca di confidarsi con la figlia, raccontandole la sua infanzia. Ma anche da Rosita, come dal marito, riceve solo silenzio. È il silenzio, dunque, il tema del racconto, la sua enorme pressione psicologica contrapposta all'affaccendarsi continuo di Borso: agire per non pensare, insomma, per non rompere il silenzio che lo divide dai familiari ma di cui anche la moglie soffre, senza poterglielo confessare.

Ci siamo spinti abbastanza avanti, fin quasi alla morte di Puccini (1957), per vedere i frutti più riusati del suo soggiorno argentino: facciamo adesso un passo indietro per riferire, rapidamente, su alcuni contatti con letterati argentini che proseguono negli anni successivi al '36.

Di alcune amicizie laggiù stabilite verificiamo i risultati editoriali: la traduzione con prefazione di un breve saggio sul romanzo del giovane Antonio Aita, pubblicato in raffinata edizione numerata⁵⁷, con molti elogi per uno studioso che non ha pregiudizi verso la cultura europea, diversamente da molti suoi connazionali; la prefazione al romanzo di Eduardo Mallea *La città sul fiume immobile*⁵⁸, che Puccini paragona, un po' inaspettatamente, a un brano jazz dall'«andatura rapida, incalzante,

⁵⁶ Ivi, p. 174.

⁵⁷ A. AITA, *Appunti sul romanzo*, proemio e versione di M. Puccini, Roma, Edizioni di Novissima, 1938.

⁵⁸ E. MALLEA, *La città sul fiume immobile*, prefazione di M. Puccini, traduzione di Attilio Dabini, Milano, Corbaccio, 1939.

ossessionata»⁵⁹ e loda come «l'opera più viva e più bella non soltanto di Mallea, ma forse di tutta la letteratura argentina dell'ultima ora»⁶⁰; dello stesso autore Puccini cura, nel '45, un *Notturmo europeo*⁶¹ che sta a metà tra il romanzo e il saggio autobiografico ed esprime un rancore malinconico verso tutta la società ma si chiude su una nota di speranza nei cuori umili e semplici di un operaio e di un giovane frate: si nota, peraltro, nella prefazione a questo libro un imbarazzo di natura politica là dove Puccini ironizza sulle dittature che, mentre Mallea scopriva l'Europa dalla specola parigina, «stanno montando la macchina delle loro future, chiamiamole così, rivendicazioni»; frattanto, dal canto suo, «Londra guarda, scruta, ascolta: all'erta, sul chi va là, ma, al solito, tiepida e staccata»⁶².

A parte questi tre libri, Puccini si spese anche su giornali e riviste per far conoscere altri scrittori argentini: Ignacio B. Anzoategui⁶³, Enrico Mendez Calzadu⁶⁴, Alfonsina Storni⁶⁵, Margarita Abella Caprile, Hernan Gomez, Ricardo Saenz Hayez⁶⁶. Dell'interessamento – probabilmente non approdato a pubblicazione – per altri scrittori conosciuti in Argentina, come Bernardo Canal Feijóo e Juan M. Prieto, sono testimoni alcune lettere da loro inviate a Puccini e conservate presso l'Archivio Bonsanti⁶⁷.

⁵⁹ Ivi, p. 10.

⁶⁰ Ivi, p. 8.

⁶¹ E. MALLEA, *Notturmo europeo*, a cura di M. Puccini, Roma, Sandron, 1945.

⁶² Ivi, p. 5.

⁶³ Trovo all'Archivio Bonsanti un ritaglio da un giornale non identificabile in cui Puccini introduce (e probabilmente traduce, ma non è specificato) un proprio racconto, definendolo un giovane scrittore argentino che ha in comune con gli scrittori del movimento “*La Nueva Sensibilidad*” il gusto del paradosso, la reazione al romanticismo più parolaio.

⁶⁴ Di cui Puccini traduce degli aforismi piuttosto faticosi, poco taglienti, ridondanti (in due occasioni, una volta su un giornale non identificabile, un'altra sul «Roma della domenica» del 26 novembre 1939).

⁶⁵ In una cartellina conservata al Bonsanti intitolata “Mario Puccini. Letteratura di lingua spagnola” si trova una raccolta di scritti critici, ritagliati da giornali e montati in sequenza, che non mi risulta sia stata poi pubblicata. Tra questi articoli se ne trova uno dedicato a questa poetessa sensibile e moderna, probabilmente conosciuta da Puccini su consiglio di Ugarte, di cui era grande amica, e che Puccini paragona ad Ada Negri ma ritenendola dotata di un tono così «severo che ogni suo canto ha in sé qualcosa di jeratico e di religioso». Esistono diverse traduzioni italiane, anche molto recenti, di libri in poesia e in prosa della Storni.

⁶⁶ Di questi tre scrittori, due poeti e un saggista, Puccini tratta in una rassegna pubblicata sulla rivista «Il Nazionale» del 1939: della prima afferma che, con la Storni, occupa un posto primario nelle lettere argentine; del secondo loda le poesie nutrite di pudico amor filiale, mentre il terzo è un saggista che ha scritto uno studio «definitivo, completo» su Montaigne.

⁶⁷ Piuttosto commoventi quelle, risalenti al secondo dopoguerra, di Prieto, un ferroviere vicino alla pensione che si definisce poeta quasi sconosciuto in patria e che è grato a Puccini che vorrebbe farlo conoscere

Non saprei dire se arrivarono a essere pubblicate due traduzioni piuttosto interessanti di cui leggo, all'Archivio Bonsanti, i dattiloscritti. Mi riferisco a un atto unico di Benito Lynch, *Tormenta nella Pampa*, notevole per l'asciuttezza con cui rappresenta le ambiguità del rapporto coniugale in occasione di una strana tempesta che minaccia una casa isolata nella Pampa. Molto più vivaci e stilisticamente significativi alcuni raccontini di un personaggio molto stravagante, un dandy dal profilo *maudit* che aveva assunto, senza essere aristocratico, lo pseudonimo di Visconte di Lascano Tegui e che ebbe una certa notorietà in Francia⁶⁸. I fulminei raccontini dalla prosa immaginifica prendono spunto da elementi del mondo animale o vegetale per approdare a conclusioni spiazzanti e metaforiche. Ne riproduco uno, che s'intitola *Lo eyra*:

Lo eyra è un coniglio grande che salta sui daini in corsa, li attacca sulla pelle del ventre e divora loro a poco a poco gli intestini. Il daino non può difendersi se non entrando nell'acqua e affogando così il suo rivale. Lo eyra ha gli occhi di una bambina e il suo sguardo è tenero come quello delle cacciatrici ancora vergini. Le marchese che entravano nella Casa Reale di Francia per le alcove, Diane che inseguivano il cervo come se fosse satana, per le corna, avevano gli occhi come quelli dell'eyra, coniglio gigante⁶⁹.

La catalogazione dell'attività di mediazione culturale di Puccini dovrebbe comprendere la menzione dei tanti poeti che conobbe personalmente in Argentina o di cui ha studiato le opere presumibilmente sulla base di suggerimenti raccolti in loco. Ne troviamo tracce spesso abbondanti in diversi progetti di antologie, poi non approdate a pubblicazione oppure pensate per trasmissioni alla radio di cui non saprei dire se effettivamente furono registrate. L'esame dei dattiloscritti conservati presso l'Archivio Bonsanti rivela, infatti, due principali filoni di lavoro. Uno riguarda la figura del *gaucho* e si traduce in diverse stesure di antologie di testi poetici gaucheschi, che sono diversamente concepite ma contengono alcuni punti cardine:

addirittura in Italia.

⁶⁸ In anni recenti è stato pubblicato in Italia il suo libro più famoso, *Sogno senza fine*, Siena, Barbera editore, 2008.

⁶⁹ In realtà, lo *eyra*, più noto come *jaguarundi*, è un felide, ma la trasfigurazione fantastica che ne fa lo scrittore è molto efficace.

l'interesse per il poema ottocentesco *Santos Vega* di Rafael Obligado, che Puccini definisce «un cuore sensibile, nostalgico, elegiaco» ma anche «poeta pieno di festosità e di colore»; e per un altro poema ottocentesco «grazioso, spassoso, vivissimo», ossia il *Fausto* di Estanislao del Campo, che racconta quel che un *gaucho* ha capito del *Faust* di Gounod visto a teatro; l'acclarata eccellenza epico-tragica del *Martin Fierro* di José Hernandez; l'importanza del romanzo *Don Segundo Sombra* di Ricardo Güiraldes, «il cantore moderno del gaucho, ma in prosa».

L'altro progetto è un'antologia di poeti argentini contemporanei, tra i quali spicca il rilievo dedicato a Jorge Luis Borges, che già nell'antologia sul *gaucho* è definito da Puccini «il più moderno e il più audace, anche tecnicamente, dei poeti argentini di oggi» (il giudizio accompagna la traduzione della poesia *Dulcia linquimus arva*) mentre in un dattiloscritto intitolato *Poesia argentina* si legge che Borges ha imparato molto dai soggiorni europei ma che di più imparò dalla sua terra: «Borges trova nella sua terra qualcosa di più che la curiosità, e, ammettiamo pure, anche l'ansia della letteratura; trova la poesia. Trova la scintilla che accenderà nella sua sensibilità inquieta e ardente per se stessa un fuoco nuovo che farà di lui uno dei più nobili e più personali artisti della sua generazione». Puccini ha colto nel segno nel valutare Borges come un'eccellenza assoluta nella poesia argentina, ma non mi pare altrettanto lungimirante quando sottovaluta la sua esperienza europea e soprattutto quando afferma che Borges «non tanto conta come scrittore di battaglia, come teorico, quanto come poeta». La formula non è felice perché, come si capirà più avanti, Puccini vuole semplicemente dire che la *leadership* nel movimento ultraista non è quel che più importa nella poesia borgesiana: di essa, però, egli ci sembra soltanto intuire la modernità e la valenza universale, perché, quando cerca di definirla, utilizza formule vaghe e poco appropriate, anche se, in conclusione, gli riconosce «un fine temperamento di saggista e di esteta». Tra gli altri poeti antologizzati da Puccini, accanto a nomi noti come Leopoldo Lugones e ad altri molto meno noti, spicca la simpatia con cui guarda a due poeti del Chaco, «una terra tra le più tristi d'Argentina e del mondo», che ha conosciuto nel '36: Bernardo Canal

Feijóo, «oscuro ma efficace», e Horacio Germinal Rava, un ribelle «potente come una forza della natura».

Vorrei concludere questa panoramica ritornando indietro nel tempo, al viaggio del '36. L'ultima conferenza che Puccini pronuncia in Argentina è su invito della Sociedad Hebraica Argentina di Buenos Aires e sembra costituire una sorta di risarcimento rispetto allo scandalo provocato da Marinetti durante i lavori congressuali del P.E.N. Club⁷⁰: la conferenza viene pubblicata in una *plaquette* di trentasei pagine⁷¹, nella duplice versione italiana e spagnola, ed è preceduta da un'introduzione molto pungente di Cesar Tiempo⁷², il quale loda le capacità antiretoriche del letterato italiano, che definisce uno dei critici letterari maggiori del tempo ricordando il giudizio lusinghiero formulato su di lui da Valéry Larbaud⁷³, rimarca la sua distanza da D'Annunzio e Marinetti, rileva in lui influssi di Leopardi, ne ricorda l'ispanofilia e le traduzioni di Unamuno. Cita, poi, il suo romanzo *Ebrei* e lamenta che il libro non sia arrivato in Argentina perché sarebbe stato utile in un momento di confusione e settarismo, perché le parole dei «*grandes cristianos*» servono ad arginare l'antisemitismo dilagante, tanto più in un momento in cui l'Italia

⁷⁰ Lo deduco dalla noterella di presentazione a un saggio di Puccini, *Recuerdos de Crémieux y Chernijovsky*, pubblicato sulla rivista letteraria «Davar» (n. 11, marzo-aprile 1947, edita a Buenos Aires dalla medesima Sociedad Hebraica Argentina) nella quale Puccini è descritto come «*la reacción del costumbrismo que buscó su numen en Giovanni Verga*» (p. 27) e soprattutto si sottolinea che era un nobile spirito, indenne dalle passioni brutali scatenate dalla violenza fascista. E si ricorda, appunto, che la sua conferenza bonaerense servì a «*remediar o atenuar, al menos, las impertinencias extemporáneas de Marinetti*». Nel saggio Puccini ricorda di aver conosciuto Saul Chernijovsky, poeta medico e direttore di giornali, in Argentina, il quale fu cordiale con lui perché sapeva che aveva scritto un libro «*filosemita*» (p. 27). E parla poi di Crémieux, torturato e poi fucilato come antinazista, ricordandone le doti umane, di critico e di romanziere ma omettendo di sottolineare che fu il più aspro censore di Marinetti durante il Congresso del P.E.N. Club.

⁷¹ M. PUCCINI, *Porqué Yo Cristiano e Italiano, Quiero a los Israelitas*, traducción de F. Dibella (esta edición incluye el texto original en italiano), ed. Columna, s. l., s. d.

⁷² Su quest'interessante poeta e drammaturgo argentino di origine ebraico-ucraina cfr. A. ZANON DAL BO, *Spiritualità ebraica nella lirica di Cesar Tiempo*, in «La Rassegna mensile d'Israele», III s., XL, ottobre 1974, pp. 428-37.

⁷³ Ritengo che la fonte a cui Tiempo attingeva fosse l'articolo *Mario Puccini y el retrato del Italiano*, pubblicato da Attilio Dabini sulla rivista bonaerense «Nosotros» (XXII, mayo 1928, n. 225), nel quale si sostiene, sulla scia del giudizio di Larbaud, che Puccini è l'unico scrittore italiano paragonabile ai grandi romanzieri russi, dato che la sua arte ha un'essenza tragica. In quell'articolo Dabini si soffermava a lungo su opere di Puccini come *La porta chiusa*, *Essere o non essere* e *Cola*.

sembra disposta a dare corso al suo razzismo «*made in Germany*». Tempo conclude auspicando la vittoria dello spirito sulla barbarie, «*de Ariel sobre Calibán*»⁷⁴.

Puccini, dal canto suo, nella conferenza non fa il minimo riferimento al fascismo e tiene un discorso di taglio autobiografico, nel quale ripercorre i suoi rapporti con gli ebrei, che conosce bene fin dall'infanzia a Senigallia e poi ad Ancona, e poi sottolinea che «tutta la mia opera risente di questi contatti, di questo fascino: anche oggi che sono quasi vecchio non posso aprire il Talmud o qualche libro dove la sapienza ebraica si è espressa e raccolta [...] senza provare, piccola o grande, un'emozione»⁷⁵. Ricorda che nei racconti dell'ambito familiare gli ebrei venivano sempre lodati per la loro moralità e la loro riservatezza; confessa di essere stato molto suggestionato dal digiuno rituale, durante una fase misticheggiante della sua vita, e di averlo voluto provare, come testimonia un capitolo del suo libro *Avventure e ritratti primaverili*. Ripercorre le vicende delle sue amicizie con intellettuali ebrei e confessa perfino di essersi innamorato di un ragazza ebrea e che un ricordo di questo invaghimento si ritrova nella protagonista di *Ebrei*: da allora, tutte le ebrei gli sembrano discrete e pudiche, incorporee, «quasi un sogno»⁷⁶. Decisamente diplomatica la conclusione: dato che in Italia gli ebrei occupano posti di primo piano, «nessuno si sognerebbe di domandare ai vostri confratelli quali preghiere le loro labbra pronuncino nell'intimità delle loro case, nel chiuso del loro cuore: ci basta di sentirli fratelli in ispirito, e di questo non dubitiamo oggi e non dubiteremo mai»⁷⁷.

Sono convinto che le parole di Puccini, fascista mai troppo convinto, fossero molto sincere. Ma fin troppo ottimistiche se, appena due anni dopo, Mussolini varò le leggi razziali.

Giuseppe Traina

⁷⁴ *Porqué Yo Cristiano e Italiano, Quiero a los Israelitas*, op. cit., p. 6.

⁷⁵ Ivi, p. 21.

⁷⁶ Ivi, p. 27.

⁷⁷ Ivi, p. 32.

Il dialogismo di Giorgio Manganelli: coerenze tematiche e lessicali dal laboratorio pre-ilarotragico alle ultime prose

La chiacchiera è secondo Giorgio Manganelli «unico genere letterario di cui tutti gli altri sono delle diversificazioni, sono delle sottospecie»¹. In ogni opera, che sia saggistica o narrativa, oppure che abbracci modalità antiromanzesche, principio unico della scrittura manganelliana è quello di perseguire la sola «gioia della verbalità pura»². Tuttavia, sebbene Manganelli sostenga che la letteratura è inutile, il suo vago digredire nasconde uno scopo, la comunicazione tra l'autore e il lettore avviene, e colui che scrive dà di frequente istruzioni su come leggere un testo.

Seppur con tono sempre buffonesco, l'onnipresente *fool* manganelliano si rivolge a un *tu* che sembra essere suo *Doppelgänger*, e l'oggetto dei suoi monologhi è la natura stessa della propria scrittura. Questo procedimento comunicativo tra mittente esperto e destinatario novizio, tra autore ormai morto e lettore ancora non nato, si verifica in molte opere, le quali a loro volta, come i personaggi, comunicano, si incontrano e si scontrano.

Il primo Manganelli, quello di *Hilarotragoedia* (1964) e di *Letteratura come menzogna* (1967), dialoga idealmente con l'ultimo Manganelli, quello di *Encomio del tiranno* (1990) e della *Palude definitiva* (1991, postumo). I due, a loro volta, dialogano con il “pre-Manganelli”, il Manganelli «archeologico»³ degli appunti critici degli anni Cinquanta, del «romanzo di formazione»⁴ rappresentato

¹ G. PULCE, *Letture d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli*, Pietro Citati e Alberto Arbasino, Roma, Bulzoni, 1988, p. 100.

² *Ibidem*.

³ *L'archeologia del critico* è il titolo del saggio prefatorio di Viola Papetti al secondo volume di G. MANGANELLI, *Incorporei felini*, 2 voll.: I, *Poeti inglesi degli anni '50*; II, *Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese (1959-1987)*, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

⁴ F. FRANCUCCI, “*Splanamento dell'angosciastico*”? *Appunto sull'archeologia manganelliana*, in G. MANGANELLI, *Poesie*, a cura e con un saggio di D. Piccini, postfazione di F. Francucci, Milano, Crocetti, 2006, p. 347.

antiche, del «laboratorio» delle prose raccolte da Salvatore Silvano Nigro in *Ti ucciderò mia capitale* (2011).

La direzione che prenderà questo breve saggio è, dunque, in primo luogo, quella di far luce sulla natura del Manganelli che dà sistematicamente delle direttive su come dovrebbe essere la letteratura e su ciò di cui dovrebbe trattare, in un procedimento autoriflessivo e metalinguistico, sia esso retrospettivo o programmatico. In secondo luogo, sarà mio intento mostrare una sostanziale coerenza di pensiero, e di lessico, nella produzione manganelliana, tramite un approccio sincronico ad alcune opere al contrario molto distanti tra loro cronologicamente.

Rinviando a Daniele Piccini, Federico Francucci e Filippo Milani per quanto riguarda i legami tra i tentativi poetici e le prime produzioni in prosa⁵, mi occuperò in questa sede della raccolta di prove narrative succitate. In alcuni casi, infatti, la componente anticipatoria dei racconti di *Ti ucciderò mia capitale* è evidente: *Ipotesi* (1960) anticipa, strutturalmente, un'opera *sui generis* come *Nuovo commento* (1969) e, da un punto di vista teorico, una *pièce* teatrale come *Hyperipotesi* (1963); *Frammenti e immagini di voce* (1970) risulta essere a mio avviso un'anticipazione, seppur in qualche modo antitetica e realizzata in chiave performativa, di *Rumori o voci* (1987), oltre che, secondo Nigro, carta preparatoria del numero *Novantasette* di *Centuria* (1979)⁶.

Allo stesso modo emblematica è la componente “normativa” dell'autore che in una parte di questi racconti, sia detto con le dovute cautele della nomenclatura di genere, realizza con sicurezza, seppur in una forma privata e abbozzata, un ritratto della letteratura, dello scrittore, del lettore, del traduttore, oltre che, per esempio, di alcuni generi letterari precisi, come dovrebbero essere secondo il suo auspicio. Per menzionarne alcuni, selezionerei nel lungo indice *Un trattatello, Un libro* (databili 1951-1955), l'incompiuto *Del vero e falso dei discorsi* del 1960, o *La traduzione*, scritto tra il 1981 e il 1982.

⁵ Cfr. l'introduzione di Daniele Piccini e la postfazione di Federico Francucci a G. MANGANELLI, *Poesie*, op. cit.; F. MILANI, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015.

⁶ Cfr. L. SCARLINI, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, introduzione a G. MANGANELLI, *Tragedie da leggere*, a cura di L. Scarlini, Milano, Bompiani, 2008.

Dovendo per ragioni di spazio compiere una selezione, destino ad altra occasione i testi riguardanti la morte, il corpo, l'architettura dell'Inferno, l'odio, il nulla, seppur ricchissimi di spunti di analisi, in parte proposte soprattutto da Nigro nella postfazione alla raccolta. Prenderò, invece, in esame tre testi: *Scrivere storie umane*, *Appunti di un uomo disorientato*, scritti nello stesso periodo del 1960⁷, e *Taccuino*, databile secondo Nigro tra il 1972 e il 1980⁸. Essi rappresentano a mio avviso materiale consistente per analizzare la frammentazione dell'io manganelliano, il quale, nonostante scissioni contenutistiche e autoparodie, difende sempre fermo la sua posizione rispetto alla concezione della letteratura: menzognera, anti-ideologica, anti-storica, lontana dall'essere un gesto sociale, lontana dall'adeguamento al reale.

Nel primo racconto preso in esame, *Scrivere storie umane*, emergono subito le prime contraddizioni rispetto a quanto appena dichiarato. Dal titolo già si percepisce il paradosso: l'“umano”, non tanto nell'accezione antropologica quanto in quella moralistico-cattolica, non è generalmente interesse dell'autore. Entreremo, dunque, in questa prosa proprio per questa ragione. L'io narrante di questa sorta di *vademecum* spiega a un immaginario destinatario come si debba comporre una storia caratterizzata da buona morale e sentimenti positivi:

Tu devi trovare delle storie “buone”, vale a dire affettivamente cariche di dinamica positiva, che facciano sentire migliori, ma non per molto: buone, dolci, e dolorose. I dolori altrui ci fanno buoni, ci perfezionano: i nostri, perfezionano il nostro turpiloquio. I giornali sono colmi di spunti che un giovane come te dovrebbe saper riconoscere tra mille: e poi occorre molto meno. Da' un'occhiata per la strada. Metti assieme una notizia (esempio: ragazzina che ogni giorno porta una ciotola di buon latte a vecchia cieca), adocchia una faccia per strada: ecco, la ragazza rinsecchita, che fa le spese assieme a tre vecchie signore. Una madre, verosimilmente, una nonna, un'amica di nonna⁹.

⁷ *Scrivere storie umane* è stato scritto tra l'aprile e il maggio del 1960 e pubblicato postumo in «La Rivista dei Libri», maggio 1992. *Appunti di un uomo disorientato* è stato scritto da Manganelli il 3 aprile 1960, come da sua datazione. Il titolo in un primo momento era *Appunti di un uomo nervoso*.

⁸ Cfr. S. S. NIGRO, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, postfazione a G. MANGANELLI, *Ti ucciderò mia capitale*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 2011, p. 372.

⁹ G. MANGANELLI, *Ti ucciderò mia capitale*, op. cit., p. 100. Le tre donne sembrano richiamare quelle del *Caso del commentatore fortunato* in *Nuovo commento* (1969).

Manganelli prescrive precetti per la composizione di una storia, consigliando al lettore, come fosse un amico scrittore, di perseguire la storia “buona”. Adotta per questo termini di classificazione precisi: genere, personaggi, contesto e intreccio. Il destinatario dovrà prendere l’ispirazione da un passante, o da un giornale, comporre in una scacchiera i vari elementi, inserire la componente dei personaggi in maniera coerente. In una prosa abbozzata, scrive un decalogo, una sorta di appunto *in itinere*. Spiega come deve essere descritta la casa («in una casupola – no, che cos’è una casupola? È letteratura: queste cose debbono saper di vita... diciamo: un modesto appartamento»), o ricorda di «annotarsi mentalmente» che i bambini sono fragili – sarà utile saperlo. Inoltre, egli insiste sulla presenza di un «accenno moralistico alla insensibilità di una civiltà che non sa apprezzare le donne semplici: la maggior parte delle donne è brutta e te ne sarà grata»¹⁰.

Il decalogo prosegue. L’attenzione rivolta finora al ruolo dello scrittore ora si sposta, come sembrerebbe consuetudine, alle preoccupazioni della ricezione. Manganelli dice all’“amico”: «è bene che la lettrice anziana possa credere di essere in una situazione “moralmente” analoga»; oppure «la gente ama codeste storie dei geni poveri»¹¹. Aggiunge e precisa la necessità di una corrispondenza tra il testo e la realtà extralinguistica: «Ricordati: non è una storia falsa; è vera. Altrimenti il calore umano rischia di perdersi in un gioco intellettuale»¹².

Lo scrittore non dovrebbe voler correre tale rischio. O meglio, colui che non vorrebbe correre tale rischio è, in realtà, lo scrittore invisibile, sbeffeggiato, da Manganelli. Uno di quei «narratori, per altro non del tutto negati agli splendori della menzogna, [che] indulgono ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica»¹³.

L’attacco ai neorealisti «[trascrittori] del reale» è evidente, in questo brano del saggio di *Letteratura come menzogna* che non a caso si intitola *Letteratura fantastica*. In *Scrivere storie umane*, al contrario, Manganelli dice al suo scrittore di

¹⁰ Ivi, p. 101.

¹¹ Ivi, p. 109.

¹² Ivi, p. 101.

¹³ G. MANGANELLI, *Letteratura come menzogna* [1967], Milano, Adelphi, 2004, p. 57.

scrivere storie che lo avvicinino a un pubblico assetato di moralismo, di buoni sentimenti e psicologiche introspezioni: «tutti hanno bisogno di te, ma non del tuo congiuntivo, sibbene del tuo sorriso cattivante, della stretta di mano, franca e affettuosa»¹⁴. Lo scrittore dovrà, nel caso di questo racconto, aderire al reale patetico, a ciò che smuova coscienze e cuori dei lettori meno intellettuali, della «gente». È evidente che qui l'autore, tramite un processo manieristico ricorrente in tutta la sua produzione, burla il lettore *vero*; come il *fool*, il buffone di corte, egli si prende gioco del destinatario.

Nel 1960 scrive questo raccontino dalla *nuance* canzonatoria e nel 1964 il risvolto di copertina di *Hilarotragoedia* ne conferma l'inconfutabile ironia:

[...] se taluno troverà codesti documenti inconditi e affatto notarili, non dimentichi che il loro pregio è da ricercare nella minuziosa, accanita fedeltà al vero, e pertanto, essi vengono qui proposti come esempi di quel realismo moralmente e socialmente significativo, di cui il raccoglitore vuole essere ossequioso seguace¹⁵.

L'autore, dunque, seppur in un testo intitolato *Scrivere storie umane*, rifiuta ogni intento di operazione ideologica, e ne comprendiamo le ragioni grazie a una dichiarazione in un'intervista, meno sardonica, più sincera:

La letteratura è libertaria, è anarcoide, neanche anarchica, perché se fosse anarchica vorrebbe dire che c'è una ideologia della disobbedienza. [...] Proprio questa condizione anarcoide è la piaga e il privilegio della condizione letteraria¹⁶.

Piaga e privilegio è binomio ossimorico come il suo ideatore, per cui il barocco «sistema dei contrasti» risulta insolubile «senza dialettica»¹⁷: anarcoide e *adediretto*,

¹⁴ G. MANGANELLI, *Ti ucciderò mia capitale*, op. cit., p. 99.

¹⁵ G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1964, risvolto di copertina.

¹⁶ G. MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965–1990)*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 29.

¹⁷ G. MANGANELLI, appunto del 6 gennaio 1953, in ID., *Da Appunti critici, 1948-1956*, a cura di A.

lo scrittore manganelliano di *Letteratura come menzogna* non può raggiungere i risultati auspicati dall'ironico mittente di questa missiva, non può servirsi di tecniche di narrazione patetiche. Il *vero* scrittore manganelliano non trascrive il reale e i «buoni sentimenti» a costituir superba narrativa, egli trascrive la voce anonima della dea Letteratura. Si perde di fronte al romanzo tradizionale, il quale al contrario riuscirebbe a raggiungere il significato, il quale, ancora, non si fermerebbe alla natura puramente sonora del significante.

Disorientato, il protagonista metamorfizza, dunque, in personaggio di un altro scritto, *Appunti di un uomo disorientato*. Vagando senza bussola nel sottobosco dei classici, egli menziona i suoi demoni della letteratura, per dirlo con Mari¹⁸: il gigante Flaubert, l'immediato Maupassant, l'«epilettico» Dostoevski (*sic*), il gramsciano Verga¹⁹. L'autore del (o nel) racconto sembra scrivere una pagina di diario, legge i propri predecessori e si autocommisera²⁰ per la scarsezza di immaginazione, per la propria incapacità di inventare figure verosimili e allo stesso tempo particolari, persino per la propria mancanza di tenacia e *verve* nella calligrafia.

Ecco dunque che, se nel caso di *Scrivere storie umane* un anti-Manganelli parla a Manganelli, qui al contrario l'uomo disorientato è proprio il Nostro, che in qualche modo risponde al precedente vecchio mentore. Egli dichiara di non essere in grado di scriverle, queste storie buone, queste storie vere. Il Manga *senza Oriente* non ha voglia di attenersi a degli schemi narratologici precisi, alle storie di tradimenti o di donne come «la Nesvanova, la Bovary, Sonia e Lady Macbeth»²¹. L'io narrante dichiara, colto nel momento della creazione di un *pattern* narrativo:

Vi sarebbe una storia da scrivere sul gatto bianco e sciocco di mio cugino: un gatto stupido, una cosa unica; è una storia in cui si potrebbe mettere dolore cosmico come zucchero nel caffè; e c'è la bambina che diventa cieca, al primo piano; una bambina religiosissima [...] c'è la signora innamorata del marito, e che ha anche

Cortellessa, in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga», n. 25, 2006, p. 79.

¹⁸ Cfr. M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore, 2017, in particolare le pagine dedicate a Manganelli, pp. 684-93.

¹⁹ G. MANGANELLI, *Ti ucciderò mia capitale*, op. cit., pp. 91-93.

²⁰ Il racconto si conclude così: «Ma tutto questo è self-pity! Disgustoso! È proprio self-pity» (ivi, p. 94).

²¹ *Ibidem*.

l'amante... Una ninfomane dotata di buoni sentimenti: pensate quale stupenda tragedia... [...] C'è la ragazza innamorata non riamata che va a letto con uno che non ama, perché le piace e intanto a costui, che è paziente e disorientato, parla dell'altro, dell'amato disamorato... forse si tratta solo di questo: io sono perplesso, disorientato, come quel poveretto²².

Lo schema, i personaggi canonici, la stupenda tragedia della malattia, della morte, dell'amore. La storia è già stata scritta, il *cliché* narratologico incombe, e Manganelli vi si inserisce, si confessa, «masturba» la macchina da scrivere:

inizio e scarto, provo, e intanto mi svio, seguo una frase, quella *dolcissima frode di una frase*... Le metafore, i simboli... Poi passo a leggere un romanzo già scritto, una poesia già scritta, una storia affascinante, già scritta; mi dispera la semplicità con cui queste cose esistono, le tocco, ci soffio sopra a veder se perdono consistenza come i soffioni, ma no, eccole, sempre, dure cose, *reali, vere*²³.

Sembra un apprendista, un romanziere alle prime armi, ancora lettore affascinato dalla bellezza della poesia, sfiora le cose con la semplicità del primo tocco, del primo incontro con la pagina scritta. Qui non sono più le storie ad essere reali, sono le metafore e i simboli, sono le parole le uniche cose reali, nel loro comporre una frase che è frode. Lo scrittore, che è ancora una volta al contempo lettore, si lascia cogliere dalla dura natura dell'oggetto letterario, rendendolo concreto, toccandolo. Egli si rende conto del potere che il testo ha su di lui, così inerte e così ancora assoggettato al racconto borghese in cui impera la mimesi, e si abbandona alla semplicità onnipotente della letteratura, fino al 1990.

A questo punto, in una sorta di crescendo narrativo, se in quest'ultimo testo l'uomo è disorientato da un bizzarro Manganelli romantico-realista, è tuttavia *Taccuino*, più tardo inedito dell'officina, racconto *in nuce*, l'operetta che più sembra distante dal Verbo dell'autore, e dunque più emblematica della sua ironia manieristica.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

In un elenco numerato di proposizioni quasi interamente interrotte l'autore prepara la stesura di un romanzo. Il romanzo, commenta subito Manganelli:

[...] è a un punto morto. [...] è la testimonianza di una società, lo specchio di un mondo; ritrae e commenta. Dunque ha bisogno a) di qualcosa da ritrarre (mimèsi); b) di un sentimento di ciò che ritrae. Il romanzo è pur sempre legato al verosimile; è un aneddoto – storico – allungato²⁴.

La descrizione appena letta è puro “a-manganellismo”: non esiste mimesi nel processo di combinazione scrittoria del Manga, non esiste psicologismo, né società, né verisimiglianza.

Procedendo nella lettura, notiamo che l'autore propone un classico intreccio contemporaneo: il Protagonista ideologicamente impegnato, il lesbismo e l'adulterio come espedienti succulenti, il «coito socialdemocratico», la presenza di figure oneste in una struttura socialmente fatiscente *à la Moravia*. Dov'è finita la noncuranza della trama? Dove l'antimoralismo?

Sembra che il Manga del manifesto del Gruppo 63 sia scomparso. Eppure resta, sebbene celato, un segnale della mai avvenuta dipartita del “malinconico tapiro”²⁵: in *Taccuino* il narratore dell'opera *in fieri* pesca, quasi letteralmente, la storia dal vocabolario, combina, costruisce, evoca larve, gioca con i *sadolanguori* e le *masodelizie* della lingua²⁶.

Prendiamo il seguente passo come esempio del processo creativo del romanziere, *alter ego* del Manga (se non il Manga stesso, trattandosi pur sempre di un *taccuino*):

L'italiano è difficile. Apro a caso il vocabolario: viene fuori «fascio». Lo ambiente nel 1936? Una idea. Lui è un buon ragazzo. Ma lei. Lui ha dei dubbi. Ma lei. Lui è un semplice. Ma lei. No. Riapro il vocabolario:

²⁴ Ivi, p. 268.

²⁵ P. CITATI, *Giorgio malinconico tapiro*, in *Giorgio Manganelli*, op. cit., pp. 256-61.

²⁶ *Sadolanguori e masodelizie* è il titolo di un articolo di Manganelli del 1981 sul *Dizionario dei sinonimi* di Niccolò Tommaseo, raccolto ora in G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, pp. 171-72. Vi si segnalano gli articoli raccolti sotto la voce *Cataloghi e dizionari*, in cui Manganelli manifesta la devozione per il Vocabolario come fonte di creazione iperlinguistica.

«arazzeria». Bene; potrei descrivere un ambiente un poco dannunziano, losanghe d'oro sulla moquette. Amplessi su soffici bukhara. Scopate di lapislazzuli. Tutto molto reazionario, molto fascista. Arazzi del tempo fascista. C'è molta retorica. Dovrei metterci anche un pederasta. I pederasti sono patetici, e molto tipici²⁷.

In una rete di intrecci che sembra laboratorio *centuriale* (tornerò a breve su questo punto), Manganelli, dunque, immagina questa storia inserendo pian piano gli elementi canonici di un racconto avvincente. Raccoglie dal catalogo, combina i pezzi da gioco, riflette e allo stesso tempo si lascia trasportare dal caso dei lemmi. E inventa la storia di un romanzo da scrivere.

Il protagonista della storia, Roberto, è un romanziere. Egli scrive di sé come scrittore e della sua relazione con Teresa, e i protagonisti del suo romanzo si chiamano Oberto e Eresa. Qualche numero dopo, nell'elenco manganelliano, anche Oberto «scrive un romanzo antiromanzo sul suo amore con Eresa»²⁸. Seguono in modalità concentrica il romanzo catastrofe di Berto, la poesia di Erto e il nonromanzo di Rto. Le combinazioni si fanno intense, subentrano altri personaggi (Elettra-Lettra-Ettra, Ermanno-Rmanno-Manno, Maria-Arìa-Rìa), lo scrittore si immedesima ogni volta in un altro scrittore. I personaggi si intersecano come se attraversassero le porte dei vari romanzi e, nel farlo, si autoconsumassero, perdendo a ogni entrata una parte di loro stessi: una lettera del loro nome. A questo punto, al numero 53 dell'elenco di scatole cinesi, l'io narrante, creatore dal nome integro, si autocommenta, si chiede le ragioni della deriva incontrollata del *proprio* romanzo, del romanzo – apparentemente – scritto da lui. Lo spontaneo crescere dell'individuo-testo travolge l'autore passivo, inerme, spaesato, diremmo, secondo un'autocitazione, *disorientato*. Il copione impazzisce, i personaggi di questa *mise en abyme* cominciano a uccidersi e a uccidere, l'autore sempre più inquieto comincia a porsi domande, infine scappa alla ricerca di protezione e il taccuino si s-conclude²⁹.

²⁷ G. MANGANELLI, *Ti ucciderò mia capitale*, op. cit., p. 270: il corsivo è mio.

²⁸ Ivi, p. 272.

²⁹ Il racconto è interrotto con la frase «Vado a mettermi sotto la protezione di» (ivi, p. 281).

Questa prova narrativa sembra avere, come dicevo, delle forti corrispondenze con *Centuria*. Ho riscontrato che Maria Corti, descrivendo il *modus operandi* combinatorio di Manganelli nel romanzo del 1979, presenta una situazione assolutamente analoga a quella del *Taccuino*: ciò conduce a ipotizzare che il racconto abbozzato di *Ti ucciderò mia capitale* sia alla radice, seppur in maniera inconscia e involontaria, dei cento piccoli romanzi fiume:

[...] a volte i pezzi di narrazione, assomigliando terribilmente ai pezzi del mondo, sono assoggettati allo stesso gioco combinatorio, divengono cioè la simbolica rappresentazione delle nostre possibilità di essere; si leggano tutti i testi dedicati al tema del possibile incontro fra il signore e una donna: lui l'ama e lei no, lei l'ama e lui no, i due potrebbero amarsi ma in un mondo parallelo, i due potrebbero incontrarsi, ma vi sono infinite, imprevedibili situazioni di incontro mancato, i due non si amano, ma incontrandosi ogni giorno per caso sono incappati in una sorta di molesta e astratta frequentazione³⁰.

Come nei vari piccoli racconti così in *Taccuino*, i personaggi risultano essere uno protesi e allungamento dell'altro, allegoria delle parole pescate nel vocabolario, allegoria del gioco di incastri del romanzo. Come, poi, il dio-testo impazzisce alla fine del *Taccuino*, allo stesso modo la conclusione di questo romanzo perechiano sembra essere altrettanto apocalittica.

Nell'ultimo piccolo romanzo-fiume, *Cento*, l'autore si lascia andare, seppur *constraint*, a questa ancor infinita e allo stesso tempo compressa profezia della letteratura. Anzitutto, egli descrive tutti gli scrittori a sua immagine e somiglianza. Scrittori che professano come unico contenuto della letteratura la letteratura stessa. Scrittori che scrivono solo di altri scrittori. Ecco, dunque, che Manganelli non esiste, mentre lo scrittore all'interno delle opere, il suo io letterario che sottostà al potere assoluto del linguaggio, è onnipresente.

Ma passiamo alla lettura di *Cento*:

³⁰ M. CORTI, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 246.

Uno scrittore scrive un libro attorno ad uno scrittore che scrive due libri, attorno a due scrittori, uno dei quali scrive perché ama la verità ed un altro perché ad essa è indifferente. Da questi due scrittori vengono scritti, complessivamente, ventidue libri, nei quali si parla di ventidue scrittori [...] I ventidue scrittori producono, complessivamente, trecentoquarantaquattro libri, nei quali si parla di cinquecentonove scrittori, giacché in più d'un libro uno scrittore sposa una scrittrice, ed hanno tra tre e sei figli, tutti scrittori [...] I cinquecentonove scrittori scrivono ottomiladue romanzi, nei quali figurano dodicimila scrittori, in cifra tonda, i quali scrivono ottantaseimila volumi, nei quali si trova un unico scrittore, un balbuziente maniacale e depresso, che scrive un unico libro attorno ad uno scrittore che scrive un libro su uno scrittore, ma decide di non finirlo, e gli fissa un appuntamento, e lo uccide, determinando una reazione per cui muoiono i dodicimila, i cinquecentonove, i ventidue, i due, e l'unico autore iniziale, che ha così raggiunto l'obiettivo di scoprire, grazie ai suoi intermediari, l'unico scrittore necessario, la cui fine è la fine di tutti gli scrittori, compreso lui stesso, *lo scrittore autore di tutti gli scrittori*³¹.

Il racconto rasenta la distopia. Il lettore si immagina una continua creazione, ma non si ha il tempo di girar pagina che questa già tramuta in irreparabile catastrofe, in annientamento. Ed è chiaro che qui l'atto dello scrivere ha a che fare con la morte, con la distruzione, con il mondo infernale dove altre regole attendono gli ospiti. Questi scrittori non hanno nomi, scrivono tutti le stesse cose, poiché scrivono di altri scrittori. Questi scrittori non hanno firma né identità.

In questa sede si supera il concetto barthesiano di morte dell'autore, che lascia il posto alla ricezione del lettore. Si arriva a un momento di scomparsa di tutto un universo parallelo a quello reale, quello della fantasia su carta, quello dell'illusione narrativa: infatti, non muore solo l'autore, muore lo scriba, muore lo scrivano «messaggero del nulla»³².

Ed è in quest'ottica, con la consapevolezza che l'opera narrativa manganelliana agisce costantemente in senso metaletterario, che risulta indispensabile rivolgere uno sguardo verso la critica, soprattutto quando vi è la certezza, come secondo dichiarazione di Manganelli, che letteratura e critica non differiscono.

Prendiamo, ad esempio, un brano della postfazione a *La vera vita di Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov, il quale risulta quasi identico, per scelta lessicale e dichiarazione teorica, all'incipit di *Cento*:

³¹ G. MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (1979), a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1995, pp. 215-16; il corsivo è mio.

³² G. MANGANELLI, *Lo scrivano misterioso*, in «Tuttolibri», 17 febbraio 1979, n. 6, p. 11, pubblicato in appendice a L. TORTI, *Dear Bunny, Dear Volodya, Dear Manga: le postille di Manganelli a Nabokov e Wilson, tra proiezione e riconoscimento*, in «Avanguardia», a. 22 (2018), n. 66, pp. 106-108.

Un autore scrive un libro su di un autore che vorrebbe scrivere un libro su di un autore il quale, incidentalmente, ha avuto in animo di scrivere una biografia fittizia: di questo autore praticamente non si hanno notizie che non siano ingannevoli o tautologiche, ed anzi l'unica vera "notizia" è che Sebastian Knight, scrittore, ha scritto dei libri³³.

Lo scrittore di *Cento* è sostanzialmente il V. nabokoviano trasferito in un contesto millenaristico, in un ultimo piccolo romanzo-fiume che sfocia nel mare di un giudizio universale annunciante la fine della letteratura. Egli ha il potere di maneggiare le parole, ma d'altra parte ha accesso solo all'enigma, all'ovvietà indecifrabile. E così il *fool*, attraverso la sua personalità di provocatore noncurante, attraverso la sua spregiudicatezza, la sua mancanza di responsabilità, è l'unico che può, come uno Sterne o un Didimo Chierico, non aver nulla da raccontare e trovare le parole per un libro intero («con l'unghia scrivi il tuo nulla:/ a capo»³⁴).

Lo scrittore con quest'aspetto è descritto in moltissimi lavori manganelliani, distanti nel tempo e nel genere: egli è lo scriba di cui parla nella prefazione alle *Opere scelte* di Poe³⁵, è l'autore di *Un libro* o il «vile amanuense»³⁶ che trascrive il *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), che non a caso ha come sottotitolo «o del lettore e dello scrittore considerati come dementi», è il «trascrittore notarile dei rumori di fondo, il fruscio infinito della dissimulazione»³⁷ di *Encomio del tiranno* (1990).

Si prenda, allora, proprio quest'opera, l'ultima di Manganelli pubblicata in vita, come mezzo per concludere questo scritto in un modo circolare, dall'inizio alla fine della sua produzione. *Encomio del tiranno* è, più di altri testi, una dichiarazione della teoria manganelliana sulla scrittura, sulla lettura, sul testo. In un continuo autocommento, in un'«autochiacchiera», come lo stesso Manganelli definisce le

³³ G. MANGANELLI, *De America. Scritti e divagazioni sulla cultura statunitense*, a cura di L. Scarlini, Milano, Marcos y Marcos, 1999, p. 108. Per un saggio del rapporto tra Manganelli e Nabokov mi permetto di rinviare al mio articolo *Dear Bunny, Dear Volodya, Dear Manga: le postille di Manganelli a Nabokov e Wilson, tra proiezione e riconoscimento*, op. cit., pp. 75-93.

³⁴ G. MANGANELLI, *Poesie*, op. cit., p. 185.

³⁵ Cfr. G. MANGANELLI, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 98.

³⁶ G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 2017, risvolto di copertina.

³⁷ G. MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990, p. 113.

proprie riflessioni in un appunto del 5 febbraio del 1955³⁸, l'autore prosegue mai sazio, ossessionato e ripetitivo, nella spiegazione di come funziona la scrittura, di come funziona la Letteratura. In un costante dialogismo che esalti la funzione fàtica del linguaggio³⁹, egli parla sempre a un se stesso mascherato, a «quel noi che sono io»⁴⁰, lettore e scrittore, in un dibattito costante tra frammenti dell'essere che entrano spesso in contraddizione l'uno con l'altro.

Se dunque *Scrivere storie umane* era un *vademecum*, *Encomio* si colloca à rebours, in posizione idealmente dialogica con lui. Manganelli, con la sua ironia dissacrante, da «clown demonico»⁴¹, ci ricorda tutto quello che ha sempre sostenuto nel suo privato: la letteratura come gioco e infinito enigma, l'idea di un libro come «dizionario smembrato»⁴² in cui le parole si succedono nella pesca inconsistente dei suoni, in cui unica legge deve essere quella fonica, in cui lo scrittore deve avere il coraggio, la «ferocia» di rinunciare a scrivere storie, a raccontare fatti «come se esistessero fatti»⁴³.

Ecco dunque che, con una prospettiva trasversale e compiendo un'analisi linguistica e tematica, si è tentato in questa lettura critica di mostrare come il pensiero di Manganelli e la sua modalità di enunciazione rispettino un'interna *coincidentia oppositorum* e al contempo una perseveranza di giudizio. Nella pressoché totalità delle opere, i soggetti enuncianti sono contraddittori, onnipotenti e inesistenti, parassiti del libro e allo stesso tempo suoi sudditi. Essi mutano *facies* ma non identità, poiché, come il loro creatore, già in possesso per genesi di un io multipolare.

Lavinia Torti

³⁸ Cito da S. S. NIGRO, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 370.

³⁹ La funzione fàtica dell'opera manganelliana è stata evidenziata da Mario Barenghi in M. BARENGHI, *Narrazione*, in *Giorgio Manganelli*, op. cit., pp. 408-25.

⁴⁰ G. MANGANELLI, *Quel noi che sono io*, 14 gennaio 1982, ora raccolto in ID., *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di E. Trevi, Roma, Quiritta, 2001, pp. 83-86.

⁴¹ A. BALDACCI, *Sabba*, in *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 477.

⁴² G. MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, op. cit., p. 53.

⁴³ Ivi, p. 61.

Mario Scotti, maestro di vita

La mia testimonianza, qui ed ora, è come un atto di devozione alla memoria di Mario Scotti, maestro indimenticabile. Devozione a cui si associa l'opportunità di sciogliere un debito ineludibile di testimonianza, nelle ore in cui il lascito spirituale e materiale dello studioso e del docente assume nuovo risalto con la ristampa, a dieci anni dalla morte, della pubblicazione postuma delle sue poesie in cui avevano preso forma le luci e le ombre segrete di una personalità d'eccezione.

Alle sue poesie ho, da parte mia, dedicato, in tutta umiltà, all'unisono con la figlia Aureliana, l'impegno di un'affettuosa filologia, consistita anzitutto nella messa a punto delle varianti da lui già annotate. Ciò come premessa alla testimonianza di un decorso a due – maestro verso discepolo, e viceversa – che ha connotato gli anni più fertili del mio fedele apprendistato letterario. E qui debbo dire, da semplice allieva qual ero, che la natura del rapporto instauratosi allora, fra la disarmata consapevolezza dei miei limiti e gli sconfinati orizzonti di senso che la parola scritta e parlata di Mario Scotti docente veniva aprendo alla mia anima, aveva assunto ben presto le forme di una vera e propria lezione di vita.

Più che di un semplice decorso, si trattava di un processo evolutivo, dotato di una logica di fondo, non privo tuttavia di intermittenze, pause, riscatti, accelerazioni tali da mettere alla prova il tessuto impiegato dalle due parti, per conferirgli l'indispensabile carattere unitario. Un processo nel cui ambito io, come allieva, mi ero sentita più volte impari; quanto meno fino al giorno in cui il professore mi indusse, con la sua sensibile autorevolezza, ad accettare di svolgere come banco di prova il tema di una tesi di laurea centrata su di un personaggio poliedrico, il gesuita Paolo Segneri, oratore sacro seicentesco, uomo di lettere, trattatista, direttore di coscienze che, idoleggiato dai miseri e temuto dagli empi, era stato anche bersaglio di un'altalenante fortuna critica.

Il compito assegnatomi da Mario Scotti, sulla base di un solido metodo critico, indotto in me attraverso innumerevoli prove, era quello di individuare e mettere opportunamente a fuoco il centro di una siffatta personalità, che faceva perno su di una complessa e aggrovigliata unitarietà di fondo. Una ginnastica mentale ed emozionale, da me vissuta con lo slancio del neofita. Come quando mi indirizzò – tanto per fare un esempio – a far coincidere in una sola e salda matrice il pessimismo di un giansenismo virtuale, in Segneri, e l’ottimistica fede riparatrice – anche penitenziale – delle opere.

Segneri era un personaggio caro a Mario Scotti, aveva avvinto i suoi esordi scientifici. I suoi studi sulla letteratura del Seicento si concentrarono, infatti, nel primo decennio della sua attività, un arco di tempo, dal 1960 al ’69, che vide la pubblicazione dell’antologia delle opere di Sforza Pallavicino, di Daniello Bartoli e di Paolo Segneri nella collana dei «Classici Italiani» della UTET, diretta da Mario Fubini. Tra i tanti ho voluto citare solo questo esempio del mio percorso formativo per mettere in evidenza l’ampiezza della visione di Scotti critico, volto sempre come docente a individuare e proporre con occhio sicuro il singolo caso da valutare, nonché il dettaglio da individuare e mettere a fuoco, per estrarne il massimo possibile di senso.

A distanza di anni, continuo a domandarmi se avrei potuto sperare agli inizi, e ancor più a conclusione del mio iter universitario, una più felice e gratificante occasione di maturazione e di crescita. Ed ora, tornando al punto di partenza, desidero far mia, alla lettera, l’affine e commovente testimonianza di un altro allievo del maestro-poeta. Sono le parole di Danilo Laccetti, nel descrivere il gratificante rapporto di dare e avere, che Mario Scotti metteva in opera con i suoi allievi:

Certe serate, ricordo, di me ventenne nello studio del professore stracolmo di libri, a parlare per ore di letteratura, di tutte le mie cose che amorevolmente leggeva... Al primo anno di università le sue lezioni, dopo vent’anni, sono ancora un carissimo ricordo. La sua pazienza, la sua straordinaria disponibilità. Mi diceva che le sue poesie – la cosa per cui forse sperava di essere ricordato – sarebbero state pubblicate solo dopo morto. Per quel pudore e quella signorile sobrietà che lo distingueva.

Sabato 21 aprile scorso, nella prestigiosa sede della libreria “Rinascita” di Ascoli Piceno, è stata presentata al pubblico la ristampa del volume *Poesie*, presentato da Arnaldo Di Benedetto, curato da Aureliana Scotti e da chi scrive, pubblicato da Avagliano Editore nel 2010; il testo raccoglie il lascito poetico di Mario Scotti.

Accanto all’attività universalmente nota di studioso, storico della letteratura, critico, filologo vi è quella di poeta con un complesso di testi vasto ed estremamente ricco. Sono queste poesie di una vita a testimoniare che l’attività di Mario Scotti poeta non era né marginale né tantomeno accessoria; Mario Scotti aveva una familiarità molto intima con la poesia. Una vocazione poetica autentica, difatti, lo accompagnò sin dalla giovinezza, assieme a una fede profonda e costante nel valore umano e conoscitivo della poesia. La qualità della sua scrittura poetica è alta, di “poeta vero”, dall’innato senso per la metrica e il ritmo: *Endecasillabi* è anche il titolo di una delle sue poesie. Il verso eccellente della nostra tradizione poetica è trattato magistralmente dall’autore; alcuni, come questi endecasillabi iniziali, hanno un alto grado di intensità ed efficacia espressiva: «La voce d’acqua della dolce sera» (*Quartine*), «Era un’alba indolente, quasi opaca» (*Mito*). Altri ancora, tratti da *Frammenti*, infondono una pace fuori dal tempo: «Si dilata il silenzio con la luce»; «Quando la tramontana scuote gli usci»; «Venne il meriggio immobile sul mare»; «La luna splende al tempo della sera»; «Un’aria natalizia è nella strada».

Sfogliando e leggendo i testi, percepiamo senza indugio che l’autore ripropone e definisce, nel contempo, un linguaggio di poesia e di sogno, nella costante riscoperta del mondo; è un linguaggio fondamentalmente protesta all’essere e all’esserci. Si dipana, così, una ricca tematica di vicende, di personaggi, di cose, di momenti del pensare e dell’agire; delle forme quotidiane dell’umano vivere e concepirsi e della sua incessante avventura. Sofferamoci su alcune poesie.

Varallo Sesia

Si raccoglie la notte in grembo ai monti

e una chiarezza effusa ancora spazia
fra i crinali che incidono l'azzurro.
Spumeggia l'acqua fra le rocce, al lume
di pensili finestre, e nel silenzio
perpetua romba per le vie deserte.
Una gran pace germina nel cuore.

Piazza del Gesù

Nella piazza deserta un vecchio tram
In attesa dell'ora, fra i colombi
e le rondini a stormi. È quasi sera.
La chiarezza del cielo indugia ancora
fra le cimase in fiore.
In un angolo, solo, un vecchio cieco
col suo violino.

Serata umbra

Sopra i bei colli d'Umbria
s'apron le nubi al chiaro della sera
e l'erba odora.
Tu guardi a valle ove più cupo è il verde
più tranquillo l'amore,
e la dolcezza è sogno di passato
in questa chiostra antica che non muta
e maggi e sere e donne.

Uno dei temi trainanti è l'amore nelle sue varie sfumature e fondamentali possibilità: l'incanto dell'amore con gli addii, i distacchi, i ritorni. Ma soprattutto l'amore coniugale, fondamentale nella concezione del poeta; è l'amore che tende alla perfetta sintonia, alla compenetrazione ideale. È l'amore "coraggioso", che supera tutti gli ostacoli, le lontananze, gli enigmi e tende direttamente alla sublimazione.

La notte è tenera del tuo sorriso

La notte è tenera del tuo sorriso
e ha riflessi d'argento,
se la tua voce all'improvviso squilla.
"Giochiamo!" Ed i capelli
S'arruffano col vento,
che conduce al balcone
un sentore di terra,
mentre sgranando gli occhi
chiedi assenso all'invito.

Canto d'amore

Io me ne andrò un giorno
a un paese lontano:
non sentirò la tua mano
sul mio viso e il tuo viso
abbandonato a me.

A un paese lontano,
pieno di nebbia e di oblio,
io me ne andrò un giorno,
solo, senza di te.

Il dovere del ricordo è costante nell'opera poetica di Mario Scotti, è un ricordo legato alla morte e alla vita inevitabilmente e che l'autore porta sempre a compimento attraverso un intimo colloquio con l'anima, dove anche il ricordo più drammatico si riscatta nell'oblio, dono di una Pietà Celeste. E a volte la poesia sembra addentrarsi in uno spazio fatto di silenzio, tanto lontano dalle contingenze più banali del presente. Spazio dove si percepisce forte il senso dell'attesa; attesa della pace che certamente non è di questa terra e che viene sublimata nel mito e nella preghiera. Ma il richiamo alla vita è costante e forte; sembra dirci il poeta che occorre sempre ricostruire un nuovo cammino, dai frammenti, dalle macerie, dai terremoti della vita:

Ancora in questo tiepido novembre
il profumo intristito dalla polvere
riempie la stanza di magnolia: il volto
delle cose ritrovo, più consunto.
Ma la vita è ripresa nelle strade
ferite ancora, sotto il cielo miete
che sparge oblio col dono della luce.
Mi crocifigge solo la memoria
che apre vuoto dinanzi al mio cammino
a ritroso nell'ansia dell'amore.

E ancora:

Sono stanco dei giorni di sole.
Guidami per mano, Signore,

lungo sentieri di pace
nella velata chiarezza
d'una sera d'aprile.
Ritroverò l'amore
che non conosce il tempo.

Emérico Giachery ha dedicato alla poesia di Mario Scotti un bellissimo contributo dove, citando Benedetto Croce nel volume *La Poesia* a proposito della malinconia, «che non è il velo, ma il volto stesso della Bellezza», sceglie il brano di Scotti *In coena domini*: «Lei negli occhi ridenti aveva chiusa / come in una splendida tomba, la tristezza». E ancora faccio mia e riporto qui la chiusura del saggio di Giachery dal punto in cui dice:

per salutare e predefinire uno dei doni del libro, i due bellissimi brani in prosa «tratti da uno dei quaderni di poesia manoscritti». Sono posti ad apertura del libro, ma qui serviranno egregiamente da conclusione.

Ecco un passo tratto dal primo: «E l'estate verrà col suo grembo fecondo a negare ancora la morte e illuminare il cuore con la dolcezza del mito. Vivremo indulgiando nel sogno, senza cercare le cifre dei simboli come abbandonati a un canto di cui ci sfuggono le parole».

Ecco il passo conclusivo del secondo: «Dalla felicità luminosa dell'alba, col mare abbrividente appena e i monti ancora nell'ombra, sorgeva la bellezza di donna. La regina antica, di cui sentivamo il divino più che nelle chiese, la Venere greca, ci insegnava col rapimento di ogni nostra fibra che la bellezza è pura, lontana dal desiderio, ignara di lacerazioni e di affanni. Luminoso fiore dalle corolle di rugiada e dal petalo di cielo, ideale nutrito di tutti i sogni umani bruciati nell'entusiasmo creatore. E non ridente, ma pensosa e lontana, dall'ineffabile grazia prigioniera delle labbra come di una breve chiostra di monti le stelle»¹.

Mara Pacella

¹ E. GIACHERY, *Mario Scotti poeta*, in «Studium», a. 112, 1, gennaio-febbraio 2016, pp. 147-50.

Lo sbarco salato del risveglio

Il titolo di questa seconda raccolta di poesie, *Lo sbarco salato del risveglio*¹, riprende il verso interno di un componimento, secondo una pratica messa in atto da Marco Pacioni già nel precedente lavoro pubblicato, *Il bollettino dei mari alla radio*; ma ad accomunare i due libri c'è in primo luogo il tema di fondo, che è il mare, inteso nello specifico come Mar Mediterraneo; e che l'autore rappresenta come spazio demotico, come topos, luogo simbolico e insieme storico e geografico in grado di essere specchio del nostro tempo, perfetto contraltare di quella modernità liquida della società che Zygmunt Bauman ha descritto così efficacemente. Da un lato, il poeta guarda al Mediterraneo come emblema di un'impossibile catarsi culturale del popolo italiano, che infatti respinge chi lo attraversa per chiedervi asilo e rifugio, o anche solo migliori condizioni di vita; dall'altro, indaga e rintraccia il momento regressivo in cui noi italiani abbiamo iniziato ad arroccarci e proteggerci, sviluppando modelli culturali reattivi nei confronti del mare, con il paradosso che questo bacino d'acqua è stato ed è oggi percepito come luogo da cui proviene il pericolo e del quale bisogna aver paura. Pacioni denuncia l'atteggiamento di chiusura verso persone, verso popolazioni che cercano di solcare, di riunire, di attraversare appunto questo «spazio fra le terre», che sarebbe poi anche il significato etimologico della parola Mediterraneo: una chiusura che data da tempo e non è solo italiana ma della cultura europea nel suo insieme, nella misura in cui l'Italia è, metaforicamente, il primo porto o il primo approdo dell'Europa. Pur essendo la nostra terra una penisola, ci ricorda il poeta, abbiamo elaborato nel tempo, anche dal punto di vista urbanistico, non solo culturale o sociale, una rapporto conflittuale col Mediterraneo,

¹ Pubblichiamo in anteprima, per gentile concessione dell'autore e dell'editore, la premessa di Sebastiano Triulzi al volume *Lo sbarco salato del risveglio*, seconda raccolta poetica di Marco Pacioni i.c.s. per Interno Poesia.

costruendo ad esempio fortezze sulla costa che servivano a difendersi dal mare o da quanti avrebbero potuto giungervi.

Più della metà delle poesie di questa raccolta affronta il mare in questi termini, dunque come modello geografico, politico e antropologico che va compreso e smascherato. La nostra società italiana sembra voler rigettare l'idea che la propria identità non sia fissa ma relazionale, che non abbia un'unica radice ma molteplici radici: più che mai sembra voler rifiutare di guardare in faccia la realtà e, anche rispetto al movimento tellurico in atto dato dal fenomeno della migrazione, parte della popolazione italiana non sembra voler accettare il fatto che sia inarrestabile (come accaduto in passato, pensiamo a quelle che i nostri libri di storia chiamano «invasioni barbariche»), dovuto a precise condizioni economiche, sociali, storiche, che sono in stretta relazione con lo sfruttamento e la spoliatura delle risorse di interi continenti, dunque strettamente relativo al comportamento predatorio dell'Occidente.

Il poeta non si spinge a presagire l'esistenza in futuro, per usare le parole di Èduard Glissant, di una poetica della relazione; forse è più pessimista o semplicemente realista, visto che siamo molto lontani dall'aver costruito una concezione del mondo che non opponga popolo a popolo. Il pensiero cui portano queste poesie, ma che non necessariamente viene espresso in maniera diretta, è che il Mediterraneo sia diventato, come nei decenni precedenti è accaduto per Sarajevo o Beirut, un luogo che poteva pensarsi come bacino di incontro, di contatto e ibridazione di una comunione di valori culturali, e che proprio per questo è assurdo, invece, a luogo di naufraghi e annegati in proporzioni bibliche. *Lo sbarco salato del risveglio* è in questi termini certamente un viaggio nel mare; ma, in aggiunta e in un modo non meno fondamentale, è anche un viaggio nei legami che le parole hanno tra di loro, legami che sono più sonori che teoretici. L'elemento mitopoietico è dato qui dalle rime e dalle parole stesse, dai rapporti allusivi cui danno vita nei rispettivi campi semantici: appoggiandosi alla sorpresa che le assonanze, le rime, il ritmo, creano, la lingua di Marco Pacioni si muove sulla pagina un po' come si muove il mare (e in una sorta di dichiarazione poetica, appunto: «ora sei in mare aperto /

linguaggio / a sperare che arrivi / da dove sei venuto / e non ricordi / se non sull'onda»). Fluidità e liquidità si rivelano, dunque, anche nell'effetto sorpresa prodotto dalla lingua: dietro l'angolo di ogni verso non sai mai cosa ci sarà; per questo il suo è anche un viaggio all'interno delle parole, un viaggio di cui non si conosce bene la meta. Giustapposizioni e metafore sono a volte, e volutamente, criptiche, possiedono un divertito, immagino, intento fonosimbolico, quasi che, volendo continuare sullo stesso piano, il poeta girasse le sue vele a seconda del vento favorevole, per cui poi ci sono quelle brezze e quei venti che gli permettono di fare una virata o, addirittura, di prendere il largo: ed ecco che compaiono parole cordate, parole che impennano e scuffiano, come se il gioco versificatorio fosse guidato solo dalle parole e il poeta si trovasse di fronte ogni volta alla meraviglia che il suono gli rivelerà. Questa affinità, questa vicinanza fa recuperare un certo aspetto epifanico miracoloso delle rime, dei ritmi e del canto della poesia. Possiamo prendere in prestito, per questo caso, una locuzione, o meglio un pensiero manganelliano: cioè, è la lingua, non il poeta, che parla; per cui la parola a un certo punto sdrucchiola, osa, si inventa delle parentele, delle unioni, delle amicizie, delle corrispondenze che fuoriescono dalle logiche comunicative per approdare nel campo del suggestivo, dell'itinerario verbale.

Il poeta è posseduto da una lingua che è talvolta irrequieta e gioiosa, tende a correre o a zampettare, è come se ne venisse trascinato, o fosse parlato, secondo il concetto dell'autonomia del linguaggio, dell'appercezione non mentale ma fonica e che si situa tra la filastrocca e l'oracolare. Il ritmo è questo, tanto che Pacioni incede nella cantilena, nell'allitterazione; la sua è anche una lingua di tradizioni consonantiche e metriche. Sono poesie liriche, con inserti prosastici, difficili da dipanare in quanto possiedono un grado di impenetrabilità, ma credo che tutto questo sia legato a un inventario appunto mitopoietico, a una ricerca di isofonia: non a caso ritornano costantemente, come invariabili, degli stilemi che sembra aver molto presente Pacioni; sono come dei moti, delle formule che provengono da *Ossi di seppia* e dalle *Occasioni* di Eugenio Montale: dall'uso del pronome relativo alle

catene di iterazioni foniche, ai verbi parasintetici ecc. E qui è come se si aprisse uno spartiacque che vede la generazione di Pacioni dividersi in primi montaliani e secondi montaliani, con da un lato la predilezione per l'agire in assimilazione e dall'altro per l'agire in reazione, il che ha significato anche portare la ricerca poetica verso le estreme conseguenze dello scrivere «seduti sul tavolo della cucina», verso appunto il gioco e il non senso.

Se è evidente il collegamento lessicale con momenti diventati tradizionali nella poesia italiana del Novecento, più nascosto appare l'influsso della poesia religiosa, da declinarsi non necessariamente nel termine confessionale del termine, e della musica barocca, con lacerti che rimandano alla tipologia dell'ispirazione al sublime, dunque ai mottetti più che ai madrigali, che sono guerreschi amorosi profani. Il fatto, poi, che siano presenti tre fotografie sull'acqua, di mare o di lago, scattate dall'autore stesso al contrario di quanto avveniva nella raccolta precedente, dove si controbilanciavano ai testi foto di Alessandro Celani e Stefano Pizzetti, rende questa raccolta poetica una sorta di iconotesto. Si riallaccia, cioè, alla tradizione iconopoetica della poesia italiana dell'ultimo quarantennio, dove i libri sono corredati di immagini che non hanno valore di illustrazione ma di prosecuzione del testo e di connessione del suo senso. Nell'ultimo decennio, ad esempio, sono stati pubblicati *Nel Gasometro* (2006) e *La sommersione* (2016) di Sara Ventroni, *Il colore oro* di Laura Pugno (2007), *La casa esposta* di Marco Giovenale (2007), *Anatomia della luce* di Mariasole Ariot (2016), la poesia su «Immagini malgrado tutto» di Georges Didi-Huberman di Vincenzo Ostuni o *Ex-voto* di Alessandra Carnaroli, solo per fare qualche nome. Pacioni rientra, però, solo tangenzialmente in questa linea che recentemente Andrea Cortellessa ha chiamato «*Expanded Poetry*», nel senso di poesia espansa dove confluiscono le arti del cinema, della fotografia, della parola, con un'ibridazione di immagini e scrittura secondo il modello sebaldiano: qui il significato delle fotografie fa riferimento, come ha spiegato a chi scrive lo stesso autore, «all'idea che comunque il mare non è soltanto il procinto di dove il mare si trova veramente», alludendo in questo modo a una dimensione più ampia di quella solamente territoriale.

Viaggiatore per necessità lavorative, Pacioni ha trascorso un lungo periodo di studio e di ricerca negli Stati Uniti, si è confrontato anche per esperienza col tema dell'emigrazione e della dislocazione, e da quella prospettiva si è riaccostato alla poesia, quasi per gioco, inizialmente su commissione e per desiderio di due artisti americani: questo ha fatto sì che ricominciasse a scrivere dopo un tempo dedicato alla critica letteraria di impronta filosofica, ma in una lingua altra, l'inglese, sentendo, com'è ovvio in questi casi, e almeno rispetto alla sua lingua madre, minore responsabilità e quindi maggiore leggerezza. Il terzo polo della sua ricerca poetica, da laico, è relativo alla psicanalisi di matrice freudiana: un avvicinamento che si deve all'incontro con Michele Ranchetti, rimasto per lui modello e maestro verso cui costantemente tendere, che ha conosciuto nell'ultima parte della sua vita. L'occasione del primo incontro è stata la consegna della sua tesi di laurea incentrata sulle uniche due raccolte di Ranchetti a quel tempo pubblicate, *La mente musicale* e *Verbale*, in cui Pacioni cercava soprattutto di circoscrivere l'inattualità della poesia di Ranchetti, la sua strana posizione all'interno della tradizione italiana del secondo Novecento, in questo affiancandosi al lavoro svolto da Mengaldo, e, anzi, allargandone il perimetro critico e metodologico (cosa che, poi, sarebbe avvenuta più compiutamente con il dottorato). Si potrebbero mettere in luce le tante congruenze, i tanti codici che legano e interconnettono, nella fenomenicità dei loro rispettivi testi, l'allievo al maestro, ma per ragioni di economicità di questa breve nota segnalo un aspetto caratteriale che esula dall'intertestualità: in questo senso, la loro prima consonanza risiede nella capacità o nella curiosità, propria di entrambi, di mettere insieme tante cose anche molto discordanti tra di loro, a cominciare dall'interesse per la teologia o la filosofia: dunque, non solo negli stilemi o nelle marche retoriche, che una lettura critica più approfondita potrebbe far emergere; il loro legame rientra nel quadro della predilezione per le interrelazioni tra campi d'indagine diversi, ad esempio nel rapporto tra religione e politica, col superamento per Pacioni di quella separazione che persone della generazione forse di Ranchetti hanno vissuto in maniera non risolta, spesso anche felicemente non risolta, tra il cattolicesimo che avevano ereditato, per

ragioni di carattere familiare e culturale, e l'interrogazione su alcuni temi di appartenenza e di classe, sollecitata da ragioni politiche. In un modo non dissimile agisce anche l'influsso della ricerca psicanalitica sulle poesie dello *Sbarco salato del risveglio*: non c'è un'evidenza immediata tra scrittura e psicanalisi, il rapporto o lo iato che potrebbe esistere tra di loro non sembra interessarlo, almeno non apertamente; ciò, però, non significa che leggendo le sue poesie non si possano trovare quelle relazioni, anzi sicuramente sono presenti, secondo il principio di una parte inconscia comunque e sempre attiva, incidente in profondità, mobilitante: in fondo è l'altra faccia della sua produzione, invece, quella della saggistica e la riflessione filosofica, a tessere evidenti legami con la psicanalisi: la quale qui funziona non tanto in continuità come traccia sulla quale costruire una scrittura poetica, ma più che altro come ostacolo, come contrasto quasi in senso musicale del termine.

Sebastiano Triulzi

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Fare editoria oggi:

Marco Zapparoli (Marcos y Marcos) e la rete amica di librai indipendenti nelle nuove iniziative di promozione creativa della lettura

Nel novero delle numerose case editrici che il nostro Paese può vantare, vi sono alcune tipologie editoriali che fanno della differenza e della diversità i loro punti di forza. Tra queste, la Marcos y Marcos costituisce un esempio lampante.

Nata a Milano, nel gennaio 1981, dalla passione per i libri di due studenti pressoché ventenni dell'Università La Statale, Marco Zapparoli e Marco Franza, è una delle case editrici più longeve del panorama editoriale dell'indipendenza italiana. Tale risultato è dovuto senza dubbio alle idee che stanno alla base della linea editoriale che la contraddistingue: prima fra tutte, la scelta di inaugurare la propria attività con la pubblicazione di un testo poetico, *E da segrete scale* di George Heym, tradotto e distribuito dallo stesso editore Zapparoli nelle librerie milanesi.

A far da sfondo un periodo come quello degli anni Ottanta, in cui il comparto editoriale italiano iniziò ad attuare un'opera di ristrutturazione dei propri sistemi e dei propri mezzi di diffusione, e a puntare su nuove modalità e forme librerie, in grado di accattivarsi un pubblico di lettori differente rispetto a quello fedele.

L'intervista riportata di seguito all'editore e fondatore della Marcos y Marcos, Marco Zapparoli, precede altre tre interviste a librai facenti parte di differenti librerie indipendenti, con le quali lo stesso editore è in stretta relazione. Le librerie sono situate a Milano, Roma e Palermo, fulcri nodali del settore librario ed editoriale che vivono singolarmente diverse realtà, ma che utilizzano modalità per certi versi simili legate ai metodi di promozione e distribuzione libraria. Il contributo concorre a evidenziare l'attività editoriale e non solo, di una casa editrice che ormai, con oltre trent'anni di esperienza nel settore, è riuscita a distinguersi all'interno del mercato

editoriale italiano mediante una produzione legata a una narrativa innovativa, giovane e originale, ancorata alla riscoperta di grandi voci classiche del passato, dimenticate negli scaffali delle biblioteche e dal grande pubblico, da John Kennedy Toole a Boris Vian e John Fante; oltre che essere avvalorata dalla riconoscibilità del suo marchio editoriale, che predilige la scelta di materiali pregiati puntando sulla bellezza e sulla conservazione del prodotto librario.

L'interesse rivolto verso i tre poli librari (settentrionale, centrale e meridionale) mira a rilevare, oltre allo stretto rapporto tra questi e l'editore milanese, quelle che sono le affinità e le differenze relative alla gestione e alla promozione libraria odierna, mettendo in risalto il parere di esperti del settore e le dinamiche che lo contraddistinguono.

Intervista all'editore Marco Zapparoli (Marcos y Marcos)

Marco Zapparoli è nato a Milano nel giugno del 1959, è editore e fondatore della casa editrice indipendente Marcos y Marcos, fondata all'età di soli 21 anni, assieme a Marco Franza. Dagli anni Novanta, la dirige assieme a Claudia Tarolo, con la quale ha dato vita all'Associazione culturale "Letteratura rinnovabile", dedicata alla promozione della lettura e della cultura in modo creativo e originale. Nel 2012 ha coideato *Letti di notte*, festa del libro in tutta Italia e non solo, e l'anno successivo il *Giro d'Italia in 80 librerie*, una vera e propria staffetta ciclistica, culturale e ambientale attraverso lo stivale. Dal luglio 2014 è presidente dell'AIE Lombardia¹.

Il genere che ha avviato la produzione editoriale della vostra casa editrice è la poesia. Come si inserisce, sul piano editoriale, la vostra scelta di puntare su un genere che, rispetto alla narrativa, fa più fatica a fare presa sui lettori? Ripensando a quel periodo, qual è stata la chiave che vi ha contraddistinto?

¹ Per ulteriori informazioni si rimanda al link: <http://www.marcosymarcos.com/persona/zapparoli/>.

Publicare poesia significa fare il punto con contenuti alti, sintetici, ricchi di immagini e pensiero. Significa chiamare a raccolta autori che, ben lontani dall'illusione di diventare ricchi o famosi, si concentrano sull'essenziale. Di riflesso, significa chiamare a raccolta un pubblico scelto, creare una prima cerchia di persone vicine alla Casa editrice e ai suoi contenuti, non distante dai valori e dai contenuti degli altri libri, ma che dà una sorta di impulso alle altre cerchie. Un punto di generazione, di origine, da cui parte il resto.

L'indipendenza e la diversità sono due delle caratteristiche tipiche della Marcos y Marcos. Quali sono a suo avviso i vantaggi, nel definirsi tali?

Non parlerei di vantaggi, ma di esigenza, di chiarezza su quale è la nostra linea. Marcos y Marcos basa il proprio lavoro sulla ricerca di contenuti nuovi, o sulla valorizzazione di contenuti trascurati. Essere indipendenti significa, quindi, scommettere prima sui contenuti che sui risultati; non correre dietro al mercato replicandone lo stile, ma al contrario anticiparlo. Questo è accaduto a volte aprendo filoni: basti pensare al successo di *Se ti abbraccio non aver paura*, di Fulvio Ervas, che ha avuto moltissimi emuli; o al rilancio della *Schiuma dei giorni*, di Boris Vian, in un tempo, quasi trent'anni fa, in cui di riproposte se ne offrivano molte meno.

Marcos y Marcos ha lanciato sul mercato editoriale diversi talenti narrativi. Attraverso quali canali vi arrivano i manoscritti? Quali caratteristiche deve avere un autore per entrare a far parte del vostro catalogo?

I testi ci arrivano nella grande maggioranza via email. Le due principali caratteristiche che deve avere un autore sono sincerità e originalità. Essere sinceri significa non cedere ad alcun compiacimento, moda, stilismo, ma puntare dritto a ciò che si ama, conoscere, far perno sulla propria capacità creativa, avendo l'umiltà di lavorare sul testo migliorandosi giorno dopo giorno. Originalità significa raccontare la vita da una prospettiva realmente propria: aprire gli occhi aiuta a far aprire gli

occhi; e chi legge comprende subito se un testo è illuminato o meno da questi due elementi fondamentali.

La multiculturalità che caratterizza la città di Milano rappresenta uno dei tasselli chiave della vostra attività editoriale. Da dove nasce l'idea di dedicare l'attenzione ad autori stranieri?

Dal desiderio di conoscenza, di scoperta. Pubblicare libri significa aprire mondi: non c'è nulla come un libro per sfogliare il mondo, per entrarvi con i propri tempi e con la propria capacità interpretativa. Se penso a due autori che risalgono sempre a circa 25/30 anni fa, come Driss Chraïbi e Jakob Arjouni, penso a due modi originali, diretti, capaci di far presa, per raccontare il confronto fra il mondo ricco e piuttosto viziato dell'Occidente con il mondo del Maghreb o con le comunità di immigrati berlinesi. Furono a loro tempo dei capostipite, lì si potrebbe definire gli antesignani dell'etno-noir. Sono scomparsi entrambi, ma hanno lasciato il segno.

A caratterizzare i vostri titoli è senz'altro il valore qualitativo del supporto cartaceo. Come viene studiata la scelta del tipo di carta, da destinare a ogni singolo testo? Secondo lei, è ancora possibile sperare in un futuro che punti sulla veridicità del prodotto librario?

Cerchiamo di unire economicità a qualità. Usare una carta di cellulosa pura, con una buona dose di componenti di riciclo, significa avere contemporaneamente a cuore un supporto stabile, estremamente adatto a un uso prolungato e non a strappi, in sostanza ottimo sia da un punto di vista percettivo (gli occhi lavorano meglio sulla carta) sia da un punto di vista della concentrazione (disporre di un testo più esteso su un supporto più ampio e chiaro aiuta anche la capacità riflessiva); e contemporaneamente avere a cuore l'ambiente. Usare buona carta non è, poi, così costoso, non molto più che usare carta scadente. Il prodotto librario è un prodotto potenzialmente di eccellenza, e credo che in futuro la qualità media dei libri sia destinata a migliorare. Pubblicare libri diventerà sempre di più una scelta; perché è

comunque un impegno da molti punti di vista: e, per avere buoni riscontri, sarà sempre più necessario avere attenzione a ciò che si pubblica, a come lo si pubblica.

Nell'ambito della pubblicazione, la vostra scelta di puntare su un numero di pochi titoli annui è stata tra le prime opzioni di dimezzamento dell'offerta editoriale, investendo sulla qualità del testo, sia dal punto di vista della cura sia della sua promozione. Come ci si orienta in casa editrice quando si fa una scelta del genere? Tutto ciò quanto conta nella creazione di un rapporto di fiducia con i lettori?

La differenza la fa proprio la quantità di energia che si dedica al tempo e alla qualità del rapporto che si instaura con chi il libro lo propone, ossia librai, bibliotecari, circoli di lettura. Non ha senso puntare su un'iperproduzione che fatica a essere accolta, se non ci si preoccupa di far comprendere al mondo che cosa si sta offrendo. La fiducia nasce dalla capacità di non tradire le aspettative, ma anche dalla capacità di narrare ciò che si offre. Le due cose sono strettamente correlate. La qualità della narrazione si misura dalla capacità di far comprendere chiaramente cosa si sta offrendo, unita al coraggio di non offrire contraffazioni. Bando, quindi, a quarte di copertina sensazionalistiche, che citano meravigliosi pareri di celebri critici o eclatanti quotidiani o riviste culturali americane. Bando, però, anche alla non chiarezza, allo spaccio di romanzi rosa per capolavori della narrativa mondiale. I romanzi rosa sono un'ottima cosa, basta dire che sono tali e troveranno il proprio pubblico.

La grafica innovativa è una delle caratteristiche peculiari dei vostri titoli, contraddistinti da copertine colorate e vivaci che definiscono un marchio editoriale molto forte. Quali sono le strategie utilizzate per accattivare il pubblico di lettori?

Non esistono strategie. Esiste esclusivamente la volontà di coltivare un rapporto costante, attraverso ogni possibile appuntamento con i lettori. Dall'editoriale pubblicato ogni mese sul sito agli articoli di fondo che parlano del mondo del libro; ai numerosissimi interventi e appuntamenti con i nostri autori, alle letture di testi ad alta

voce, ai corsi. Tutto questo significa non offrire semplicemente libri, ma plasmare un mondo, che non è fatto solo dai nostri libri, ma anche dai libri degli altri. In tutte le nostre conversazioni, parliamo molto anche degli altri, perché riteniamo che al primo posto venga il mondo dei contenuti, di ciò che ha valore, e solo poi ciò che noi offriamo.

L'editore, in qualità di mediatore e progettista culturale, seleziona contenuti, scopre, sostiene, fa sapere quello che è. In virtù di ciò, qual è il criterio che definisce la vostra linea editoriale e vi spinge a puntare su un titolo, piuttosto che su un altro?

Generalmente, valutiamo se siamo in grado di sostenere il pensiero e lo stile di chi stiamo pubblicando. Tra editore e autore occorre una complicità di fondo che permette di presentarsi al mondo compatti. Si sente subito quanta affinità c'è fra un autore e il suo editore.

Autori come Cristiano Cavina, Paolo Nori, Fulvio Ervas, Michael Zadoorian, Lisa Gardner, Miriam Toews sono tra le pietre miliari del vostro catalogo. Quali sono le caratteristiche che rendono forti sul mercato i loro titoli?

Direi che sono l'esempio lampante di ciò che abbiamo detto fin qui. La loro capacità di offrire soggetti, personaggi, idee in modo molto immediato, plausibile, sincero. Il modo epico in cui Cavina parla della sua Casola, la lucidità di Nori, l'arguzia ironica e insieme profonda di Ervas non sono che tre qualità di tre autori italiani di cui abbiamo pubblicato negli anni molti libri. E la reciproca fedeltà è un altro segno molto importante.

Le librerie rappresentano il collante tra l'autore e i lettori, attraverso la rete dei rapporti promossi da librai ed editori. Che valore hanno per voi le librerie indipendenti? Perché ritiene importante coinvolgere sia librerie di quartiere sia di catena?

Per noi sono importanti i librai. Scambiare contenuti, con loro, in profondità è fondamentale. Sono, di fatto, il fulcro vitale della relazione fra i contenuti che proponiamo e i lettori. Ci sta a cuore che comprendano cosa stiamo facendo e, per quanto possibile, li aiutiamo in questo e a progettare insieme modalità per avvicinare il pubblico. Pensiamo alle manifestazioni a cui abbiamo dato vita: in primo luogo, a *Letti di Notte*, la notte bianca del libro e dei lettori, che da sei anni caratterizza la prima notte d'estate.

Come impostate l'ausilio delle nuove tecnologie e l'utilizzo dei supporti elettronici, come l'e-book, all'interno della vostra offerta editoriale?

Ad esempio, abbiamo lanciato, nell'autunno 2017, una forma di e-book arricchito, un supporto digitale che non si limita al nudo testo.

La casa editrice, da diversi anni è impegnata attivamente nel portare avanti una serie di progetti e manifestazioni culturali che coinvolgono un pubblico di lettori giovani e non. Le andrebbe di parlarne? Quanto è importante secondo lei soddisfare le esigenze dei lettori e offrire loro possibilità d'incontro con nuovi stimoli e confronti, che mettano al centro il testo e le parole?

In questo momento, le nostre energie sono concentrate su un progetto che coinvolge i giovani, lettori e non. Si chiama *BookSound, i libri alzano la voce*. BookSound è un progetto di letture ad alta voce dedicato alle scuole. Possiamo liberare la voce dei ragazzi e trasformarla in una risorsa straordinaria. Con l'aiuto di un lettore esperto, di una storia e di tecniche specifiche, i ragazzi attivano competenze fondamentali: leggere, interpretare, organizzare, condividere, comunicare. Questo progetto, partito nelle scuole, si estenderà anche ad altre fasce di età. Altri progetti sono allo studio, e puntano su una ricostruzione il più possibile partecipata della propensione alla lettura.

In un paese come il nostro, segnato dal dominio dei grandi editori ma, al tempo stesso, caratterizzato da pochi lettori seguaci che consentono la vita di piccole realtà indipendenti, un editore come lei cosa deve fare, come deve muoversi oggi per ottenere risultati sempre più soddisfacenti?

Non smettere mai di ricercare: sia sul versante dei contenuti sia sulle modalità per offrirli. E cercare di cooperare a costruire una nuova generazione di librai ed editori. Per questo, fra le altre cose, ho deciso di dedicare un crescente impegno alla didattica.

Un autore o un libro che ha nel cuore e avrebbe voluto pubblicare?

Emmanuel Carrère. Trent'anni fa, pubblicammo un suo libro, oggi fuori catalogo, non certo il suo migliore: *Bravura*. Carrère fu scoperto da Theoria; pubblicarono un brevissimo romanzo, *Baffi*. Rimasi folgorato da quel libro; speravo di poter, poi, diventare l'editore di Carrère. Invece, Einaudi fu molto pronto ad accaparrarsi il romanzo successivo. Marcos y Marcos non aveva all'epoca le forze per competere con un editore così grande.

Francesca Accurso

Intervista a Carmelo Calì e Carla Campus (Libri & Bar Pallotta)

Carmelo Calì e Carla Campus sono i librai della libreria indipendente Libri & Bar Pallotta di Ponte Milvio a Roma, che organizza il festival *Libri a Mollo*.

Di seguito, l'intervista che ci hanno rilasciato.

Quando si legge dello stato del libro in Italia si affacciano due elementi di difficoltà: il mercato dei grossi editori che padroneggia sul piano commerciale e le vendite online (in particolare il colosso Amazon) che si teme spazzeranno via le librerie. In virtù di ciò, cosa spinge un libraio indipendente a promuovere la lettura? Quali sono le opzioni e le alternative utilizzate, per contrastare la grande distribuzione?

Carmelo Calì: In una libreria indipendente, ci deve essere per forza anche la presenza della grossa editoria. Il problema non sono tanto i grossi editori quanto i numeri che i grossi editori immettono come volumi sul mercato. Si parla di 60-70.000 libri che escono ogni anno. I grossi editori hanno fatto la storia dell'editoria, quindi non sono loro il problema. Nel corso degli anni molti dei grossi editori, da Rizzoli a Einaudi passando per Mondadori *etc.*, aventi una loro identità nelle collane molto forte hanno virato verso un concetto vero e proprio di industria, perdendo la bussola. I lettori, anche i lettori forti, faticano, ormai, a riconoscersi in questa frangia editoriale, e riescono a fidarsi soltanto di poche case editrici per quanto riguarda la qualità del libro, l'identità di ciò che pubblicano. Quindi, il problema non è tanto quello degli editori, quanto quello che di ciò che si pubblica.

I piccoli editori, dal canto loro, dovendo fare delle scelte e non potendo pubblicare tutto quello che vorrebbero, devono necessariamente filtrare le proposte. Tali scelte suggellano un'identità più specifica, che spinge un libraio indipendente a lavorare in maniera molto più sinergica con loro. Le vendite online, con tutto quello

che è il problema legato alla distribuzione e alla vendita parallela, a noi non spaventa più di tanto poiché il lavoro che viene fatto da una libreria indipendente è basato sul rapporto con i clienti, con il quartiere. Spesso, infatti, la libreria indipendente è la libreria di un quartiere, divenendone il suo punto di riferimento. Per quel che concerne la fidelizzazione, può attuarsi anche con l'ausilio di una carta fedeltà che consente al lettore/cliente, su un totale di libri acquistati, un'agevolazione, uno sconto *etc.*

Carla Campus: A nostro avviso, chi decide di acquistare su Amazon non si reca neppure in libreria e soprattutto non sceglie questa tipologia di libreria, nel senso che è abituato ad andare al supermercato, a prendere quello che gli serve e andar via.

La libreria Pallotta si presenta come luogo atipico in cui è possibile acquistare un libro ma anche sorseggiare un buon caffè. Da dove nasce questa idea?

C. Calì: Sì, atipico è già il luogo di per sé, poiché noi come libreria nasciamo dieci anni fa e ci inseriamo in un bar. La strutturazione libraria attuale è nata proprio dieci anni fa, prendendo il posto che prima era di una sala biliardo.

Sono diversi anni, ormai, che la libreria è impegnata nella manifestazione Libri a Mollo. Come e quando è nata?

C. Calì: *Libri a Mollo* si ricollega al rapporto con il quartiere. Il nome identifica proprio il quartiere Ponte Milvio, chiamato dai cittadini romani Ponte Mollo. L'idea sta nel porre i libri al centro di Ponte Mollo. Da qui *Libri a Mollo*. La manifestazione incarnava la nostra necessità di uscire fuori dalla libreria e di incontrare il quartiere che ci circonda, in un momento in cui la crisi era veramente forte non solo per noi, ma per tutto il settore editoriale e librario. La chiusura di una marea, di una quantità davvero indicibile, a Roma, anche di librerie importanti, storiche ha messo in difficoltà anche noi, vittime della chiusura di una grossa catena di librerie di cui facevamo parte. Ci siamo dovuti reinventare, e da lì siamo diventati una libreria puramente indipendente. Pertanto, dovendo far fronte a queste necessità,

abbiamo deciso con altri esercenti della zona di fare rete e cooperare tutti insieme. Non a caso, la prima edizione di *Libri a Mollo* e l'idea nacquero in collaborazione con il chioschetto storico di Ponte Milvio, uno dei primi, più di vent'anni fa, a portare la cosiddetta movida qui a Ponte Milvio, però con un'anima, a differenza di quanto accade ancora molto spesso in piazza. Con loro abbiamo cominciato a fare gli aperitivi letterari. *Libri a Mollo* nasce proprio così: unendo il quartiere con le forze nostre e con quelle delle altre attività commerciali che stanno nella zona. Abbiamo cominciato portando lì, all'orario dell'aperitivo, gli autori e la gente che vi si trovava per caso, e che proprio durante l'aperitivo ascoltava il racconto di un libro. Successivamente, l'idea ha assunto sempre di più una forma strutturata e organizzata. La forte collaborazione ha incontrato quella di editori, uffici stampa di piccole, medie e poi di grandi case editrici, fino a fare quello che è diventato così bello, l'appuntamento fisso della zona in questi cinque anni, patrocinato dal municipio, dall'assessorato *etc.*

Tale iniziativa ha contribuito a far maturare un interesse maggiore verso la lettura, nei lettori forti e non?

C. Calì: Beh, più che altro ha dato un notevole contributo, riportando nel quartiere delle persone che si erano allontanate. Va, poi, considerata tutta la retorica su Ponte Milvio relativa agli scontri e alla cattiva movida, in parte vera; però, solo in parte, visto che quello che è successo ne è un esempio. In realtà, a mancare è una politica vera e propria per tutto il municipio e per questa piazza. Noi, in qualità di librai, in collaborazione con qualunque giunta, a prescindere dai colori politici, abbiamo fatto questa manifestazione collaborando per far sì che molta gente, la quale non riusciva ad avere spazio nella propria piazza (anziani o comunque gente di una fascia dai trent'anni in su) potesse invece ritornare quando alle 21-21.30 era fisso l'appuntamento e l'incontro con l'autore, restando fino a tarda sera, semplicemente riappropriandosi di uno spazio e vivendolo in maniera diversa; poi, possibilmente, bevendo anche una birra. Sicuramente, ne sono tornati tanti, ma ne sono anche venuti

molti da fuori zona. La cosa bella è che nella diatriba fra Roma nord e Roma sud tanti nostri amici che abitano in zone quali il Pigneto, quindi in assoluta “lotta”, sono venuti e l’hanno fatto perché c’era un’occasione del genere. Molta gente è anche venuta da fuori Roma: da Anzio, Nettuno e così via, e queste persone sono arrivate proprio perché avevano recuperato l’informazione tramite la sponsorizzazione dell’evento sui social. Quindi, si è evidenziata anche una crescita di un target che non era assolutamente legato alla libreria.

Libri & Bar Pallotta presenta al suo interno una ricca selezione di libri pubblicati da editori indipendenti. Basti pensare all’intero scaffale dedicato alla Marcos y Marcos. Com’è avvenuto l’incontro con la casa editrice e con Marco Zapparoli?

C. Calì: Loro sono stati tra i primi ad aiutarci, a venire in soccorso della libreria, quando cinque anni fa c’è stato il rischio di chiusura. Dopo la fine della collaborazione con il gruppo Arion di cui eravamo partner, l’alternativa era chiudere, in quanto era stata impostata tutta una filosofia dell’attività come partnership con il gruppo Arion. Finita quella, siamo andati fisicamente alla fiera dell’editoria di Torino e lì abbiamo incontrato una serie di editori che a noi piacevano, e con i quali volevamo iniziare a collaborare. Non avendo intenzione di aprire conti con la distribuzione ordinaria da Messaggerie a Mondadori RCS, e neppure volendo essere strozzati dalle loro politiche, abbiamo deciso di affidarci a un franchising, e a quel punto abbiamo chiesto a vari editori di provare una collaborazione con dei conti deposito, garantiti ovviamente dalla serietà, dai pagamenti, dalla rendicontazione fissa *etc.* Loro sono stati tra i primi a dirci di sì, a fornirci un catalogo, a selezionare insieme titoli che a noi erano piaciuti e titoli che anche loro ci hanno consigliato, non avendo conoscenza dell’intero inventario. È nata, così, questa collaborazione, inizialmente solo commerciale. Successivamente sono arrivati anche diversi autori, tra i quali Hakan Günday. In quel caso è stata coinvolta persino l’ambasciata turca,

c'è stato un catering con dei cuochi che hanno cucinato ricette originali turche: tutto a tema.

Quanto all'editore, Marco Zapparoli è una persona fantastica, passionale: un vero e proprio vulcano che riesce a coinvolgere. Per l'editoria indipendente è un punto di riferimento notevole: ha colto nel segno. Noi, come libreria indipendente, facendo rete con altre librerie romane e non solo, ci siamo resi conto che nessuno di noi può più approcciarsi al ruolo in senso tradizionale. Il libraio deve divenire una persona inventa format, che cerca di fare qualcosa di divertente, che va fuori dalla libreria cercando di accattivare l'attenzione e, così facendo, portarvi la gente, anche perché la libreria dev'essere percepita come un luogo di potenziale intrattenimento. Ecco, lui da anni porta avanti questo tipo di progettualità: da *Letteratura rinnovabile* a *Letti di notte*, iniziative che tendono a ridare la libreria alle persone, facendole entrare in essa ma con l'idea del "ti puoi divertire". Stimolando la fantasia dei librai, cerca di tirar fuori idee propositive. È ciò che non solo con noi ma con tanti altri librai ha portato a queste belle sinergie. A ciò si unisce ovviamente il catalogo. Basti ricordare che sono stati tra i primi a scovare autori formidabili da John Fante a tanti altri.

C. Campus: Marco Zapparoli è consapevole che occorre puntare sulla diversità, andando a colpire in diversi ambiti quali la sensibilizzazione degli studenti alla lettura; *Letti di notte* ci ha coinvolti in diverse occasioni con grande entusiasmo, divertimento e grande disponibilità. Forse, è l'editore più sul campo, rispetto alle iniziative di altri. C'è grande intuizione da parte sua. Crea delle suggestioni intorno alle cose. È in grado di darti quel "dietro le quinte" che fa la differenza.

La formazione costituisce un elemento determinante nel vostro mestiere. Cosa suggerite a un giovane che volesse perseguire questa strada e aprire una libreria? Di che cosa si deve armare per farcela?

C. Calì: La scuola sicuramente è importante. Noi siamo entrati come dipendenti in libreria e lo siamo ancora. Gestiamo praticamente la libreria e in dieci

anni abbiamo commesso tanti errori che poi sono stati corretti sicuramente in corso d'opera, ma che probabilmente non avremmo fatto se avessimo frequentato la scuola. Non ti puoi improvvisare. Puoi avere la passione, ma non basta a sapere come si fa un *business plan*, come si rientra nell'investimento di una libreria, qual è la curva della domanda e dell'offerta. È un mercato ed, essendo tale, a fine mese devi riuscire a far quadrare i conti, ci deve essere un utile: altrimenti non ha senso. Devi sapere tante cose di economia da applicare all'attività che vuoi portare avanti. Noi, però, da dipendenti abbiamo potuto avere una copertura differente, perché avevamo una proprietà alle spalle che ha comunque investito. Abbiamo fatto sostanzialmente formazione sul campo, assieme a una libraia da undici anni presso le librerie Arion, che è la figlia della famiglia Pallotta che aveva avviato l'attività. Ma abbiamo sicuramente sbagliato tante cose. La scuola promossa dall'Ali è cresciuta tantissimo, con moduli specifici, con tanta formazione, con un periodo previsto proprio in libreria.

C. Campus: La scuola ti dà degli strumenti, dei punti di riferimento ai quali riferirsi. Non basta la passione. Non vendi solo i libri. Devi essere un imprenditore. La libreria è un'impresa a tutti gli effetti. È vero che non tutti lo facciamo allo stesso modo, perché magari le competenze che sono richieste a noi che stiamo qui e ci occupiamo di questo a 360 gradi non sono le stesse di un libraio che lavora per una libreria di catena, in cui, in realtà, gli è richiesto un altro tipo di lavoro. È vero che non si fa libreria tutti allo stesso modo. Dipende se si è imprenditori di qualcuno o di se stessi. Noi lavoriamo per qualcuno, ma in fin dei conti è come se fossimo anche imprenditori di noi stessi.

C. Cali: I concetti che spiegano alla SLI qui saltano completamente, perché quello che si vede qua dentro non ha riscontro con tutto quello che loro insegnano, che è la modalità di gestione di una libreria classica che probabilmente ha ragione di esistere e di fare fatturato seguendo determinate logiche. Loro insegnano giustamente che dopo un tot bisogna fare resa, rotazione di titoli. Noi lavoriamo appunto partendo dai conti deposito che abbiamo con gli editori e più con il concetto del catalogo.

Quindi, non abbiamo rotazione, se non delle novità. Ma le novità, le riforniamo in quantità talmente piccole (al massimo cinque copie per un titolo nuovo) che ci accorgiamo subito se poi dobbiamo reintegrarlo e, quindi, eventualmente riprenderne in quantità. Non prendiamo le pile di quaranta copie di un libro che, se non vendiamo, dobbiamo rimandare indietro. Abbiamo imparato negli anni a selezionare le novità dei grossi editori che prendiamo tramite dei grossisti con i quali nel corso del tempo abbiamo cucito dei rapporti personali, per cui abbiamo delle buone condizioni di lavoro a livello di sconti, di trasporto, con cui facciamo delle selezioni molto curate su tutti gli sblocchi che ci sono. Ad esempio, se ci sono cento titoli, noi ne potremmo prendere sì e no un 20-25%; il resto lo scegliamo se c'è una domanda e riforniamo in tempi brevi, ma quello che scegliamo di avere all'uscita di un libro come novità è veramente una selezione che abbiamo fatto noi, sul nostro gusto e su quella che è la domanda che c'è stata nel corso degli anni.

C'è una logica che entra all'interno di questa libreria, assolutamente diversa rispetto alle altre, soprattutto le librerie di franchising, di catena o quelle un po' più tradizionali, anch'esse legate agli sblocchi diretti dai distributori. È vero che hai sempre tu anche lì la scelta, però sei anche un po' più vincolato. In questo caso, essendo liberi, scegliamo quello che vogliamo, e siamo liberi di non sentirci chiedere da nessuno perché abbiamo scelto un titolo piuttosto che un altro. Mandiamo semplicemente l'ordine, e poi abbiamo una rete di clienti, di amici e di altri librai tramite cui ci informiamo su quello che eventualmente ci sfugge e non lasciamo la palla sicuramente al promotore che ha altri interessi. Lui fa il suo lavoro e lo fa benissimo, ma noi preferiamo lavorare per conto nostro.

Francesca Accurso

Intervista a Fabrizio Piazza (Modusvivendi)

Fabrizio Piazza è libraio presso la libreria indipendente Modusvivendi di Palermo. Ha accettato di rispondere alle domande che seguono.

Com'è nata la sua passione per i libri e l'idea di farla diventare un vero e proprio mestiere?

La passione per i libri è nata piuttosto tardi, grazie a un insegnante del liceo classico che ho frequentato qui a Palermo. Il fatto di farla diventare un mestiere è nato successivamente. Dopo l'iscrizione a Giurisprudenza, ho avuto l'occasione di fare un'esperienza a Milano presso un corso di tecniche editoriali dell'Accademia di comunicazione. Al termine di questo minicorso, ho seguito uno stage presso Marcos y Marcos. Poi, ho conosciuto i titolari della nostra libreria, che sarebbe stata inaugurata nel giugno di quell'anno. Era il 1997. Tornato a Palermo, ho iniziato a lavorare per prova un mese in libreria, dando una mano in occasione dell'inaugurazione e da lì in poi ho scoperto questa vocazione e la passione del lavorare con i libri, all'interno di Modusvivendi.

Modusvivendi è una delle librerie più conosciute nel panorama dell'indipendenza libraria italiana. Qual è il suo punto di forza? A quale target si rivolge?

Attualmente, il punto di forza è quello di aver creato una vera e propria comunità di lettori amici che si raccolgono attorno alla libreria, perché pensare di fare libreria come dieci, quindici anni fa adesso ovviamente è impensabile. Non è più come una volta: in passato, quando si organizzava una presentazione, la gente accorreva, e la cosa funzionava. Adesso devi veramente rimboccarti le maniche, andare personalmente all'esterno a cercare i lettori, per far sì che questi si raccolgano

attorno alla libreria. Il punto di forza è proprio questo: aver creato una comunità e più occasioni d'incontro per i lettori, magari anche all'esterno della libreria, mediante una cena con l'autore, una colazione letteraria e giochi che organizziamo per il Capodanno.

Abbiamo anche differenziato il prodotto, perché all'interno della libreria non ci sono soltanto libri, ma manufatti e tessuti di alto contenuto culturale e tradizionale, provenienti dall'Oriente, soprattutto dall'India, e adesso anche dal Giappone.

Come i social network hanno cambiato, secondo lei, il modo di promuovere le iniziative editoriali e, di conseguenza, il suo stesso mestiere di librario?

Sono diventati una parte integrante del lavoro. Modusvivi è presente sui tre social più importanti: Facebook, Twitter e Instagram. Devo dire che nell'ambito dell'organizzazione degli eventi, i social sono dei canali importanti che raccolgono attorno a essi tante persone, le quali probabilmente non vengono raggiunte dai canali tradizionali. Noi, come libreria, cerchiamo di coinvolgerli, interagendo con loro e confrontandoci sul libro del mese. Infatti, abbiamo un circolo di lettura che è il *Modus Club*, con un vero e proprio gruppo dedicato a questa iniziativa. Ogni mese, scegliamo un libro e raccogliamo un po' di persone che ne discutono e si confrontano. È ovviamente una parte attiva rispetto all'organizzazione degli eventi, in cui i veri e propri protagonisti spesso sono proprio i lettori, a cui affidiamo a volte anche la presentazione dei libri in libreria.

Com'è avvenuto l'incontro con la casa editrice Marcos y Marcos e i suoi editori? Pensa che le iniziative da loro promosse possano riattivare ulteriormente, come hanno già fatto in passato, il piacere della lettura?

L'incontro è avvenuto casualmente dopo lo stage, presso la loro casa editrice. A me sarebbe piaciuto potervi rimanere e collaborare, ma, al momento, non c'era la possibilità di farlo. Ciononostante, siamo rimasti in stretta relazione. I loro titoli, per noi, sono veramente molto importanti. Hanno sempre uno spazio dedicato in vetrina.

Con alcuni abbiamo fatto numeri veramente notevoli. È il caso abbastanza eclatante dei *Miei piccoli dispiaceri* di Miriam Toews. Loro sono molto attivi anche sul versante della scuola, con un progetto al quale lavoriamo anche noi, seppur con modalità differenti. Per noi la scuola è fondamentale, perché ovviamente si va a investire sui lettori del futuro e a creare le condizioni affinché il libro resti uno strumento di conoscenza, di apprendimento e di piacere soprattutto. Perché leggere un libro al di là della scuola è soprattutto un piacere. Quindi, con loro siamo perfettamente in sintonia, ci confrontiamo spesso, siamo sempre in contatto per scambiarci reciprocamente le esperienze, per far sì che il libro rimanga uno strumento attivo della vita di noi che ci lavoriamo, ma soprattutto di chi ne fruisce.

Quanta importanza dà alla formazione nel suo lavoro?

La formazione è senz'altro fondamentale, però il grosso dell'esperienza la si fa sul campo. La teoria è necessaria, consente di avere una panoramica dall'alto, come ad esempio imparare il conto economico di una libreria, perché la libreria è soprattutto un'azienda oltre che un negozio che vende cultura. Però, è chiaro che, se non ti confronti con il tuo territorio, con le persone che hai attorno, con la realtà di tutti i giorni, risulta impossibile lavorare in questo ambito. Un grande libraio e insegnante del mestiere quale Romano Montroni sostiene da sempre l'importanza delle azioni principali, dalla pulizia che compie al mattino a ogni piccolo gesto quotidiano, dall'ingresso in libreria fino alla vendita del libro. Azioni con un peso rilevante, nell'esperienza di ogni librario. Diciamo, quindi, che l'esperienza sul campo è quella che conta maggiormente, per quanto mi riguarda. Io ormai lo faccio da vent'anni e ogni giorno continuo a imparare delle cose nuove, mi confronto. Non credo, insomma, di essere arrivato, poiché non si finisce mai di imparare e di sperimentare.

Francesca Accurso

Intervista a Sarah Milazzo (Open more than Books)

Sarah Milazzo è direttore di comunicazione-marketing e responsabile della libreria indipendente Open more than Books di Milano. Ha accettato di rispondere alle domande che seguono.

Open non è una classica libreria come le altre poiché, offrendo molto di più di un libro, va incontro alle nuove esigenze di chi ama leggere, ma anche di chi vuole assaporare buon cibo e ascoltare buona musica. Da dove nasce un'idea simile? Vi siete ispirati a qualche modello in particolare?

Open nasce dall'idea di voler creare un luogo tra casa e ufficio con il valore aggiunto della cultura. È nata con l'idea di essere un ecosistema creativo, dove far incontrare persone, esperienze, offrire proposte culturali e di business. Non un'associazione culturale, ma un luogo dove la cultura potesse incontrare il mondo del lavoro, del business. La sfida è stata quella di arrivare a costruire una realtà sostenibile, pur offrendo contenuti culturali quasi sempre gratuiti. Per realizzarla abbiamo unito alla libreria il coworking, la ristorazione, sale meeting e aree da affittare ad aziende, e un ricco e diversificato calendario eventi. L'idea è stata di Giorgio Fipaldini, che si è ispirato a Idea Store di Londra di Sergio Dogliani, che ha saputo ridare vita alle biblioteche di quartiere, trasformandole in centri multifunzionali non di matrice commerciale.

Open si presenta come un luogo atipico in cui è semplice trovarsi a proprio agio, visto che si possono leggere i libri comodamente sui divani come se si stesse a casa propria. In virtù di ciò e del fatto che la libreria incentiva il lettore/cliente alla pratica della lettura, ha notato degli sviluppi positivi da parte dei lettori forti e non, che la frequentano?

I libri che si trovano in Open sono tutti in vendita, e le persone che la frequentano abitualmente sono per la maggior parte liberi professionisti che scelgono Open per lavorare. I lettori che spesso vediamo sui divani sono lettori forti o persone che decidono di fare una pausa leggendo un libro.

A quale target di pubblico si rivolge?

Open ha diversi target perché è un ecosistema creativo, che ingloba diverse realtà, interessi e business. Dai liberi professionisti alle aziende. Attualmente abbiamo una clientela a leggera maggioranza femminile (52%, tra i 25 e 50 anni). Come libreria ci rivolgiamo a lettori che amano e conoscono gli editori indipendenti e i titoli che non si trovano nelle librerie di catena. Abbiamo circa 6000 titoli e oltre 100 editori indipendenti.

Come *coworking*, ci rivolgiamo al lavoratore che cerca un ambiente flessibile, caratterizzato da un arredamento *home feeling* (divani, librerie, lampade da terra, colori caldi) e dalla condivisione degli spazi. Il *community table* è l'elemento che ci caratterizza e contraddistingue come *coworking*. Così come la possibilità di scegliere diverse formule: "Agile", e quindi condivisione e contaminazione, oppure "Business", per avere riservatezza, silenzio e un posto riservato.

La libreria presenta una ricca fornitura di titoli, moltissimi dei quali sono di editori indipendenti. Come avviene la scelta?

Cerchiamo di privilegiare le case editrici con cui riusciamo a costruire un rapporto che non sia di sola esposizione e vendita, ma di collaborazione e organizzazione di eventi. Inizialmente avevamo un catalogo più ampio, ora preferiamo andare in profondità, cercando la qualità. La scelta è dettata da un'analisi della linea editoriale degli editori, delle proposte, del metodo di lavoro, delle condizioni di fornitura e delle possibilità di vendita. Cerchiamo di non essere solo espositori e venditori: l'obiettivo è la collaborazione con gli editori indipendenti e possibilmente con meno intermediari possibile.

Da alcuni anni la libreria ospita vari workshop, laboratori e corsi, da quello che insegna come creare un libro interattivo al laboratorio di presentazione di applicazioni per bambini etc. Lo scorso anno ha ospitato il corso di editoria Come si fa un libro di Marcos y Marcos. Com'è nata la collaborazione con gli editori e con la casa editrice?

Con Marcos y Marcos abbiamo organizzato diverse iniziative, tra cui il corso o la presentazione della linea miniMarcos, e altre ancora. La collaborazione è nata per affinità e condivisione di vedute, oltre che con l'accordo commerciale, ossia con la nostra disponibilità a esporre l'intero catalogo in cambio di collaborazione e vantaggi commerciali. Questo tipo di collaborazione c'è con Marcos y Marcos, come con altri editori, riconoscibili dalla visibilità che hanno sui nostri scaffali (Minimum Fax, Nottetempo, Sur, Laterza, Bao *etc.*).

A suo avviso, il nuovo format che offre Open incarna quella che può essere l'idea di presente-futuro delle librerie in Italia?

Open non vuole essere solo una libreria, e non si è trasformata in corso d'opera. Open è nata come luogo in cui cultura e business potessero incontrarsi, ma non è "librocentrica". In Open, i libri non sovrastano lo spazio, ma fanno da cornice alle relazioni tra persone. Considerando lo sviluppo e le recenti trasformazioni (e, oserei dire, l'imitazione) delle catene di librerie (Feltrinelli RED, Rizzoli, Mondadori store), sì, posso dire che le librerie pure, soprattutto nelle grandi città dove l'offerta è ampia, non hanno più molto futuro. Anche le piccole librerie indipendenti si sono evolute, aggiungendo, ad esempio, l'offerta di ristorazione. Molto importanti per il futuro credo siano l'autonomia e il mantenimento di un'identità, per differenziarsi dalle catene, pur restando all'interno della medesima economia.

Francesca Accurso

**«Locomotiv»: il treno che hai perso
ma che trovi all'interno della tua tasca**

Il sette ottobre del 1958, i passeggeri che sostano sulla banchina della stazione ferroviaria di Giulianello vedono chiudere le porte dell'antico casello del paese. In quel martedì, la tratta Velletri-Priverno viene soppressa e i viaggiatori invitati a salire a bordo della nuova linea Roma-Napoli. Mentre i passeggeri percorrono chilometri su treni veloci per raggiungere la città, a Giulianello, piccolo paese in provincia di Latina, viene cancellata la presenza di binari, rotaie e passaggi a livello. Solo l'imponente casa cantoniera resta a testimoniare la corsa di un treno che si allontana dai ricordi.

Con il trascorrere del tempo, il casello intraprende nuove avventure. Ospita uffici, ambulatori medici, per poi tornare a essere dimenticato, tra la polvere e l'indifferenza dei passanti. Fino al 2012, anno in cui un'associazione culturale, *La Stazione*, attiva sul territorio già da tre anni, decide di dare una nuova vita allo stabile, di farne la propria sede. Le pareti dell'antica casa cantoniera si tingono di colori vivaci. L'interno della struttura si riempie di seimila storie, quelle dei libri donati dai cittadini del paese. La vecchia stazione ferroviaria diventa un nuovo punto di partenza: a Giulianello nasce la *Sala Lettura Gianluca Canale*.

È qui che l'associazione *La Stazione* lancia l'idea di realizzare una rivista, «Locomotiv», che riporta il treno dove, nel 1958, avevano deciso che non serviva più. Inizia il viaggio di un treno leggero, di carta e d'inchiostro, nato in grembo alla fantasia.

«Locomotiv» è una *posterzine*, una rivista poster mensile, tematica e a distribuzione gratuita. È regolarmente registrata presso il tribunale di Latina e ha una tiratura di mille copie. È un pieghevole che si presenta timidamente. Racchiuso in se stesso, invita il lettore non a sfogliarlo ma a liberarlo dalle pieghe che nascondono i

suoi contenuti. Completamente esteso, «Locomotiv» è un foglio A3 che, da un lato, rivela una fotografia che interpreta il tema del mese; dall'altro, le storie che percorrono binari immaginari. Accanto ai testi, una polaroid offre la vista dal finestrino.

«Locomotiv» è un'ipotenusa che unisce due cateti: le immagini e le parole. È l'ombrello che, quando occorre, ripara. È il parasole nelle giornate accecanti. È il ventaglio e l'ombra. «Locomotiv» è il treno che hai perso ma che trovi all'interno della tua tasca.

Presentiamo delle brevi interviste alle responsabili del progetto editoriale.

Intervista ad Anastasia Latini - Direttore responsabile

Come è nato il progetto «Locomotiv»?

«Locomotiv» nasce nel 2016 come laboratorio di scrittura tra i membri dell'associazione *La Stazione*. Quando abbiamo iniziato a lavorare a questo progetto, eravamo una decina e ci incontravamo una volta alla settimana. Dopo aver scelto il tema su cui scrivere, ci davamo un nuovo appuntamento per leggere ad alta voce gli elaborati, per avere dei consigli su come migliorare i testi o la punteggiatura incerta. Si trattava di un editing collettivo.

Di uno stesso tema c'erano almeno dieci interpretazioni, tante quante le personalità del gruppo. Ognuno di noi era in grado di vedere in un'unica parola un significato e un contesto diversi rispetto agli altri. Questo è stato un grande punto di forza del progetto. In più, quando abbiamo iniziato a distribuire «Locomotiv», c'è stato fin da subito un riscontro positivo dall'esterno. I collaboratori si sono affezionati al progetto e noi a loro.

Come si può collaborare con «Locomotiv»?

Tutti possono collaborare. Si può inviare, all'indirizzo email redazione.locomotiv@gmail.com, un testo, in prosa o poesia, di massimo 2000

battute o una foto, in bianco e nero o a colori, a 300 dpi per garantire una stampa di qualità dell'immagine. Oppure si può contribuire caricando una polaroid sul sito <http://www.polaroiders.it>.

Quanti contributi ricevete al mese e quali sono i vostri principali punti di distribuzione?

I contributi, sia scritti sia fotografici, sono aumentati nel tempo. È stata una crescita graduale. Oggi riceviamo in media circa quaranta contributi al mese, anche se dipende dal tema che gli scrittori e i fotografi si trovano a interpretare.

Molti scrittori, sia a livello amatoriale sia di professione, si misurano con la difficoltà di scrivere un racconto di sole duemila battute. Infatti, la rivista cartacea può ospitare solo sei testi al mese. Il resto degli articoli e delle foto viene pubblicato sul nostro sito: www.asstazione.it.

Per quanto riguarda i punti di distribuzione, abbiamo iniziato consegnando di persona «Locomotiv» presso le biblioteche e le librerie dei paesi vicini a Giulianello. Pian piano ci siamo allontanati dalla base. Ora «Locomotiv» è tutti i mesi in diverse librerie di Roma. È a Prato, a Modena e a Catania.

I contributi giungono da diverse città d'Italia e la redazione invia ogni nuovo numero per posta a tutti coloro che hanno partecipato a realizzare il progetto o semplicemente a chi vuole avere tra le mani il cartaceo.

Intervista a Sofia Bucci - Fotografa, grafica, social media manager

I collaboratori come vengono a conoscenza del tema del mese?

Il tema del mese viene comunicato su tutti i nostri canali social, Facebook, Instagram e Twitter. Il primo passo, però, è attraverso una newsletter, per tutti coloro che sono iscritti alla mailing list. Una mail privata, come se fosse una lettera, il promemoria lasciato sul frigorifero.

Perché avete scelto questo formato e perché tornare al cartaceo nell'era del digitale?

«Locomotiv» nasce come *posterzine*, ovvero una rivista poster, ed è un pieghevole e non uno sfogliabile; è richiudibile e tascabile, facile da poter trasportare e avere con sé, soprattutto durante un viaggio, magari in treno. Senza alcuna rilegatura, «Locomotiv» richiama gli origami giapponesi. Distesa, diventa un vero e proprio poster da poter appendere. L'esigenza di essere cartacea è dettata dall'urgenza della “matericità”. La fotografia, sin dal principio, nasce su supporti rigidi e materici come la pellicola e le emulsioni, così come i testi impressi a caratteri mobili. Non possiamo dimenticarci delle origini, di toccare e prendere, non siamo una massa di pixel e cuoricini.

Com'è nata la collaborazione con Polaroiders Italia?

Polaroiders Italia è il network italiano più importante dei *polaroiders*, ovvero coloro che scattano con il Polaroid, al quale sono iscritta da diversi anni. Ho vinto la passata edizione di *Iso600 – Festival della Fotografia Istantanea* (2017), ideato e realizzato proprio da *Polaroiders Italia*. Un giorno, presentai il tema del mese di «Locomotiv» al direttore artistico del festival, Alan Marcheselli. A settembre del 2017, ci inviò una propria foto che divenne la copertina; a ottobre mi chiese esplicitamente di far parte di «Locomotiv» con tutta la squadra *Polaroiders*. Ogni mese, attraverso il loro sito, viene selezionata la Polaroid, più attinente al tema scelto, che andrà sul cartaceo. La collaborazione è in continua crescita e «Locomotiv» è divenuto media partner ufficiale di *Iso600*: il numero di luglio/agosto sarà interamente dedicato al tema *Istante*, grazie a questa partnership.

Intervista a Veronica della Vecchia – Redattrice e correttrice di bozze

Come si svolge il lavoro redazionale?

Rispetto a quando abbiamo iniziato, il lavoro redazionale è cambiato radicalmente: perché è cambiato «Locomotiv» e perché è cambiata la redazione. Oggi chi scrive non è più, o almeno non solo, chi fa parte della *Stazione* ma ci arrivano contributi da tutta Italia: «Locomotiv» è diventato un contenitore di storie, un treno che ogni mese cambia e si rinnova. Noi della redazione leggiamo e valutiamo tutti i contributi che ci arrivano e scegliamo quelli più adatti al cartaceo, guidati soprattutto dalla volontà di offrire letture il più possibile diverse tra loro. Gli articoli che non sono pubblicati nel cartaceo trovano posto sul nostro sito, nella versione online di «Locomotiv» (<http://www.asslastazione.it/locomotiv1/>). C'è da dire che i contenuti che ci arrivano sono molto spesso di ottima qualità e accade raramente di dover intervenire per correggere le famose “bozze”. Una volta scelti i testi, la nostra grafica, Sofia Bucci, si occupa di impaginare il cartaceo, non prima di aver valutato i contributi fotografici e di aver, quindi, scelto la foto del mese. Siamo una redazione “minimal”: siamo in tre e tutte donne, forse la nostra forza sta proprio in questo.

Quali sono i futuri progetti di «Locomotiv»?

Abbiamo in cantiere un progetto che vedrà presto la luce e che abbiamo chiamato *Passaggio a livello*: si tratta di un format che propone un video con l'interpretazione da parte di un artista di una canzone che si lega al tema del mese e un secondo video con la lettura di un brano scelto dall'artista, anche questo a interpretazione del tema mensile. Abbiamo deciso di fondere le parole con la musica, con la voce e con il talento degli artisti che decideranno di salire sui nostri vagoni: crediamo fermamente nella necessità di mescolarsi e contaminarsi, ci piacciono gli incroci dei binari paralleli.

Carlotta Coluzzi

Storia di un'editoria che si pensava non esistesse più

L'orma editore si racconta agli studenti

C'era una volta l'editoria di cultura, fatta di intellettuali che si radunavano intorno a un tavolo e discutevano di letteratura e di libri, scegliendo con cura cosa pubblicare. Si tratta di grandi nomi, figure che hanno fatto la storia dell'editoria italiana, riuscendo a rendere il loro marchio un simbolo di sicurezza per il lettore.

Ad oggi, in un panorama editoriale sempre più industrializzato e che sembra considerare il libro come mero prodotto commerciale, queste figure appaiono miti lontani, realtà di un'età dell'oro ormai estinta da tempo. Nonostante un simile, buio orizzonte, però, qualche esperienza luminosa ancora esiste e prova a crescere: L'orma editore è una di queste.

Gli studenti iscritti al Corso di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dell'Università "La Sapienza" di Roma se ne sono potuti rendere conto il 5 maggio scorso, quando gli editori Marco Federici Solari e Lorenzo Flabbi hanno raccontato la loro casa editrice, durante un incontro organizzato nell'ambito del corso di "Mediazione editoriale e cultura letteraria" della professoressa Maria Panetta.

L'uno esperto di letteratura tedesca, l'altro di letteratura francese, conosciutisi ai tempi del dottorato, si trovano a dividere un appartamento nel quartiere Kreuzberg di Berlino, dove lavorano a saggi di letteratura comparata per un progetto della casa editrice fiorentina Le Lettere. I due amici si rendono conto di essere uniti da un forte sodalizio intellettuale, che cresce e cresce ancora, via via che respirano l'aria di quel quartiere: così vivo, così giovane, così internazionale.

Perché non avrebbero potuto vivere un'esperienza del genere anche in Italia? Questo interrogativo è il primo di una lunga serie di riflessioni, che si concretizzeranno poi nella casa editrice. Del resto, i loro due fuochi interiori si erano incontrati e, come spiega Flabbi, «Non si poteva non assecondare una passione

simile».

A Milano nel 2011, in piena crisi editoriale e in una Piazza Duomo affollata per le elezioni di Pisapia, i due giovani si stringono la mano e nasce il “Progetto Clarissa”. Il dado è tratto.

Alla casa editrice serve un nome che non sia quello, fino a quel punto simpaticamente adottato, del cane di Marco, e per trovarlo viene lanciato un sondaggio fra gli amici più stretti. Tra i finalisti ci sono “Portbou”, come la cittadina al confine fra Francia e Spagna in cui, nel 1940, Walter Benjamin si tolse la vita, e “Barbara”, come la letteratura di cui si vorrebbero occupare. “L’orma”, però, vince su tutti, perché in grado di restituire la doppia funzione che la casa editrice vuole assumere: inserirsi nel solco della grande letteratura straniera e, insieme, lasciare la propria impronta.

La casa editrice, ufficialmente nata a Milano nel 2011, si occupa di letteratura francese e tedesca, perché i due editori sentono che è in quel campo che possono muoversi liberamente, dando il loro contributo. «Sono fisionomia e competenza che ti permettono di creare un buon marchio», afferma infatti Flabbi.

Facendo un’attenta analisi del mercato editoriale italiano, a entrambi è sembrato che quelle letterature scontassero il peso di un forte pregiudizio, soprattutto quella tedesca, non protetta nemmeno dal forte imperativo geografico che collega la Francia all’Italia, permettendo una maggiore circolazione di idee fra i due paesi. Spiegano che si tende a pensare che tutti i tedeschi scrivano come Heidegger, e producano trattati di grande importanza analitica e teorica, ma privi di qualunque senso dell’umorismo. Gli scrittori francesi, invece, sono considerati difficili e per soli lettori professionisti: «Se vuoi essere avvinto, leggi gli americani. Se vuoi essere turbato e toccato nel tuo profondo, ma anche un po’ annoiato, allora leggi i francesi», spiega Flabbi ridendo.

Smontare tali pregiudizi è la *mission* della casa editrice. A questa idea si aggiunge il fatto che Francia e Germania sono due paesi estremamente connessi all’Italia, sotto ogni punto di vista, e che quindi è importante conoscerne la cultura e

viverla in una situazione di maggiore simultaneità possibile. A testimonianza di questa connessione, infatti, il lavoro di traduzione risulta essere sempre più “semplice” (se di semplicità si può parlare), perché il lettore oggi è spesso in grado di riconoscere la propria realtà in una realtà straniera, comprendendo bene quello che i testi vogliono esprimere.

Come ogni buona casa editrice, L’orma declina attentamente la propria *mission* in una serie di collane. Queste sono il vero strumento di pensiero di ogni editore. Sono lo spazio entro cui egli si muove, e che gli permette di capire se un testo possa essere realmente coerente con il suo progetto editoriale, se possa essere aggettivato con il titolo della collana di cui farà parte. Il libro deve appartenere a quel luogo, in esso deve “essere a casa”.

Lontana dalla logica di mercato, la «Kreuzville» è la principale collana dell’Orma. Si tratta di uno spazio che cerca di assimilare la vera Berlino di Kreuzberg e la vera Parigi di Belleville, i due quartieri importanti nella formazione di Federici Solari e Flabbi, animati da un sempre spiazzante rapporto con la letteratura e con la realtà. Tra i primi abitanti di Kreuzville troviamo la tetralogia di Uwe Johnson, *I giorni e gli anni*. I primi due volumi erano già stati pubblicati da Feltrinelli, che però aveva lasciato a metà l’opera, per vari motivi burocratici ed economici (si tratta pur sempre di volumi che hanno alti costi di produzione, che sono difficili da tradurre e scritti da un autore che non rientra nel circuito delle firme tedesche più diffuse). L’orma si lancia in questo azzardo e brinda al successo del libro: «Non ci aspettavamo grandissime vendite e poteva andare meglio, ma anche molto peggio», ricordano i due.

Oltre a Johnson, L’orma ottiene i diritti per pubblicare Annie Ernaux. L’autrice, candidata al Premio Nobel, in Francia è molto conosciuta e ha ottime vendite. Pare che in Italia, però, nessuno la abbia ancora mai tradotta: un’occasione che la casa editrice non si lascia scappare, acquisendo i diritti da Gallimard e portando *Gli anni* alla vittoria del Premio Strega. Da quel momento, la Ernaux è sempre stata una fonte di soddisfazioni. Anche il suo ultimo titolo uscito, *Una donna*, dal momento in cui è

stato pubblicato non ha mai smesso di essere in classifica. Flabbi, che si è occupato della traduzione, spiega che essere in classifica con Ernaux significa portare un libro di letteratura alla sua giusta diffusione: non è, forse, questa la *mission* più profonda di un editore di cultura?

Altra importante collana è la «Keuzville Aleph», “sorella maggiore” della precedente, così come spesso la definiscono. Proprio perché l’aleph è la prima lettera dell’alfabeto ebraico e il punto in cui si pensa che tutto abbia inizio, questa collana si propone di indicare le origini della letteratura contemporanea francese e tedesca. Uno dei titoli in essa contenuti è *La riva delle sirti* di Gracq, pubblicato nel 2017. Anche in questo caso non si tratta di un testo semplice, ma proprio per questo per gli editori è una grande soddisfazione pensare di aver contribuito a fargli avere dei lettori appassionati, col tempo.

Abbiamo visto due collane di prestigio, fino a questo momento. Come fare, però, ad apparire accattivanti in libreria? In risposta a questa domanda vengono immaginati i «Pacchetti»: una serie di “chicche” sfiziose e a basso costo, che raccolgono le lettere di alcuni grandi autori. La loro particolarità è quella di essere *multitasking*: infatti, basta un francobollo e possono essere tranquillamente inviati per posta.

Gli editori dell’Orma si mostrano come studiosi “simpatici” e raffinati, quindi, ma, trattandosi di esperti che hanno un orientamento preciso, Federici Solari e Flabbi decidono di lanciarsi anche nella pubblicazione dell’opera omnia di un autore. Il prescelto è Hoffmann, musicista e romanziere sperimentale di cui si pubblicano dieci volumi, i cui apparati critici evidenziano le ottime competenze che gli editori hanno acquisito con la loro esperienza di ricercatori.

Un discorso completamente diverso va fatto per la collana «Fuoriformato», che si pone come un’isola nel catalogo della casa editrice. Nasce, infatti, da una proposta esterna, mossa da Andrea Cortellessa al tempo della chiusura del progetto a cui lavoravano per Le Lettere: pubblicare quindici titoli che rappresentassero il mondo della letteratura italiana avanguardista e sperimentale che, nell’opinione del critico,

meritavano di non essere dimenticati. Si tratta di una collana animata da una poetica editoriale completamente diversa dalle altre, destinata ad esaurirsi in modo naturale alla sua quindicesima pubblicazione.

Al termine dell'incontro, i due editori hanno spiegato che aver scelto di porre la loro sede a Roma, a via Annia, non è stato causale. Roma è una città che legge molto ed è la capitale dell'editoria indipendente, cosa che ha permesso loro di entrare in un circuito di editori che avessero le stesse idee. La principale, che dovrebbe accomunare tutti gli intellettuali, è quella di andare contro gli stereotipi.

Nell'opinione di Flabbi e di Federici Solari, uno dei più grandi dei nostri tempi è quello che fa dell'Italia un paese in cui non si legge. Questo non è esatto e Flabbi spiega che l'errore sta nel confrontarsi sempre con i soliti tre o quattro paesi, senza considerare che questi godono di una situazione economica migliore della nostra, molto spesso. Rispetto a questi, la percentuale dei lettori forti (coloro che comprano almeno un libro al mese) è la medesima. Il vero discrimine è dato dall'elevatissima presenza in Italia di "non lettori", ossia di coloro che non leggono nemmeno un libro all'anno: il 52% italiano contro il 24% francese, per esempio.

Non bisogna, però, condannare il nostro paese. Lo si fa troppo spesso, non riuscendo a riconoscere che la comunità letteraria italiana è all'altezza di tutte le altre. Infatti, non solo l'editoria italiana si posiziona al sesto posto su scala mondiale, ma quella indipendente si caratterizza come una forza specifica della nostra nazione, dal momento che in altri paesi le piccole realtà sono spesso dipendenti da grandi gruppi.

In un mondo votato al dio denaro, guidato da ferree logiche di mercato che vanno a scapito del prodotto, agli studenti è stato dimostrato che esiste un'altra via e che ci si può ancora prendere cura dei libri e del pubblico. Quello che serve è soltanto determinazione, infinita dedizione e il coraggio, ogni tanto, di rischiare.

C'era una volta l'editoria di cultura, e fortunatamente c'è ancora.

Lucrezia Cirri

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Mohsin Hamid, *Exit West*

traduzione italiana di N. Gobetti

Torino, Giulio Einaudi Editore, 2017, pp. 160, eu 17,50

ISBN 9788806233884

Raccontare la contemporaneità è un'ardua sfida per uno scrittore di oggi. Il rischio è quello di risultare banali, poco informati, troppo corretti o troppo scorretti, con l'esito inevitabile di crollare in un pantano di cose già dette e già lette. La realtà si presenta ai nostri occhi confusa e labirintica, e lo scrittore si deve muovere – stando attento a ritrovare, poi, la strada - tra le rovine sbriciolate delle ideologie e dei concetti di bene e male, di giusto e di sbagliato. Sembrano non esistere più punti di vista privilegiati nel mondo globalizzato, e allora come fare, da dove partire, per scrivere di immigrazione o di rivoluzione tecnologica, di guerre taciute e di altre stravolte dalle narrazioni dei media? Ogni tanto, però, accade che un libro riesca nell'impresa titanica di raccontare il presente, e allora leggere diviene un'esperienza diversa ed esaltante: quasi che l'inchiostro delle parole si perdesse tra le strade del mondo, confondendosi con persone e titoli di giornale, inserendosi di soppiatto nelle pieghe della quotidianità. Col pericolo, forse, di risultare retorici, si potrebbe parlare di un piccolo miracolo. Ed *Exit West*, di Mohsin Hamid, un piccolo miracolo in fondo lo è davvero.

Hamid, classe '71, è pakistano, e tra i suoi libri si può di certo ricordare *Il fondamentalista riluttante* (Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007), da cui è stato anche tratto un film con Riz Ahmed e Kate Hudson. Il problema del contatto-contrasto tra Medio Oriente e Occidente è al centro delle sue riflessioni. In *Exit West* è l'immigrazione a essere, finalmente, raccontata, e non come al solito usata per fini politici, o giudicata e tristemente accusata. È proprio questa onestà a rendere il romanzo sconvolgente agli occhi di un occidentale, così abituato a ritenere le città

teatro di guerra un mondo di cui si discute ma che non esiste sul serio, un teatro appunto; e gli immigrati dei semplici numeri, nel peggiore dei casi, o delle indefinite vittime senza una precisa identità, nel migliore.

Saeed e Nadia vivono in una non specificata città del Medio Oriente sull'orlo della guerra, e si innamorano. «In una città traboccante di rifugiati ma ancora perlopiù in pace, o almeno non del tutto in guerra, un giovane uomo incontrò una giovane donna in un'aula scolastica e non le parlò»: così inizia il romanzo, che mostra subito uno stile delicato e insieme inevitabile, quello di un mondo dove si oscilla sempre tra la speranza e la morte della speranza stessa. I due iniziano a frequentarsi: Saeed è tranquillo, rispettoso della religione, fondamentalmente buono; Nadia, invece, è una ribelle, guida una moto da cross e indossa sempre un'ingombrante tunica nera per non farsi infastidire dai ragazzi. La loro storia d'amore è bella, a tratti commovente, proprio perché semplice, uguale a una qualsiasi storia d'amore di due ragazzi qualsiasi della stessa età. Sembra assurdo che lì, in mezzo alla guerra, due ragazzi innamorati si scambino messaggi sul telefonino. Sembra assurdo perché sconvolge la nostra illusione di tranquillità, di intoccabilità.

Ma un giorno il segnale di tutti i cellulari della città scomparve di botto [...]. Anche la connessione a internet fu interrotta. [...] A casa Nadia non aveva una linea fissa. E quella di Saeed non funzionava da mesi. Privati della finestra sull'altro e sul mondo fornita dal telefono, e confinati nei rispettivi appartamenti dal coprifuoco notturno, Nadia e Saeed, e innumerevoli altre persone, si sentivano isolati e soli e molto più impauriti¹.

Tra tutte le sofferenze di una città in guerra, quella di non poter usare il telefonino non è una bazzecola da niente: è un autentico dramma. Ecco cosa si intende per raccontare il presente: sentire che una storia, un ragionamento sono essenzialmente, crudelmente, veri. Proprio questi piccoli dettagli, questi frammenti di modernità donano concretezza ai personaggi. Se la guerra fosse qui, noi ci

¹ M. HAMID, *Exit West*, Torino, G. Einaudi, 2017, p. 38.

comporteremmo nello stesso identico modo. Qualunque tuo amico potrebbe essere Saeed. Tu stesso potresti esserlo.

Non c'è solo la guerra, però. Alla guerra succede la fuga, e proprio a tal riguardo Hamid crea l'invenzione che darà il titolo al romanzo: delle porte magiche che, letteralmente, ti fanno "uscire in Occidente". Sono porte qualsiasi, banalissime porte all'interno di banalissime case, che da un giorno all'altro si trasformano in teletrasporti per luoghi lontani e sconosciuti: potrebbe essere Mykonos, Londra, l'America... porte che conducono chissà dove, perché l'Occidente è un mito astratto di salvezza, è il contrario della guerra. È un posto che esiste solo nell'immaginazione, come per noi gli spari e i morti accatastati per le strade. Così, nel pianeta si diffondono questi passaggi: una metafora meravigliosa di cosa vuol dire, oggi, stare al mondo. Non è solo il concetto di porta contrapposto a quello tanto citato di muro, ma è un'autentica diapositiva sui primi vent'anni del Terzo Millennio. Volenti o nolenti, sembra dirci Hamid, tutto è e sarà sempre più collegato, unito, mischiato. È inevitabile, e tocca a noi decidere se questo sia un problema o un'opportunità.

Anche questo romanzo non è un'opera dall'identità chiara: il realismo magico vi si mescola alla cruda narrazione dei fatti; la provocazione politica al dramma intimo e sentimentale. Oltre le porte, superata la frontiera, il nostro mondo, questo fantomatico e leggendario Occidente, è in preda alla paura più aberrante, ormai totalmente incapace di ripensare se stesso. Hamid ci descrive una Londra quasi apocalittica, ma è proprio raccontandoci come la vita potrebbe essere, se tutto andasse storto, che ci mostra come la vita è invece adesso, in questo preciso momento.

Claudio Bello

Sara Bertrand, *Album di famiglia*
traduzione di Manuela Galassi
Milano, Albe Edizioni, 2018, pp. 160, eu 14,90
ISBN 978-88-94888-09-6

Capita di imbattersi in giovani autrici sudamericane (argentine, cilene...) che per raccontare lo strisciante trauma della dittatura nei loro paesi usano lo sguardo dei bambini o dei ragazzini – uno sguardo solo in apparenza trasognato, in realtà attentissimo a ciò che gli adulti, spaventati, delusi, minacciati, non vogliono più guardare. Così fa anche la cilena Sara Bertrand nel romanzo *Album di famiglia* del 2016, pubblicato da Albe Edizioni agli inizi del 2018 nella limpida traduzione di Manuela Galassi.

Una voce narrante, prima bambina, poi ragazzina, e adulta nella breve cornice in cui fa i conti con la perdita di memoria della madre. Nel paese senza nome, incupito da un dittatore nel quale non è difficile riconoscere Pinochet (anche perché le illustrazioni in bianco e nero di Francesco Quadri assecondano l'identificazione), si muovono più generazioni di familiari e amici: si muovono, si rintanano, nascondono ciò che hanno di caro (bambini, libri), tentano di trovare passatempi e diversivi che diano requie all'inquietudine perenne e agli improvvisi momenti di paura. Sperduti appaiono soprattutto gli adulti, sia per consapevolezza della gravità del momento sia per privazione di quella facoltà di fantasticare che salva i più giovani dall'appannamento delle coscienze e preserva la loro curiosità sovversiva fino al momento della resa dei conti. La dittatura è cupa, come di prammatica, stupida, trionfalistica, stolidamente ottimistica, ama una tradizione congelata e le parate, coltiva un'esteriorità vuota, ambisce al controllo delle coscienze senza riuscirci – i bambini e i vecchi, fasce sfuggenti e ribelli della società, hanno coscienze ampie, piene di doppi fondi, e sanno rifugiarsi con naturalezza in mondi alternativi.

Romanzo sulla memoria, affollato di amicizie, affetti, presenze e scomparse, *Album di famiglia* è vitale e divertente – nel senso di agile, lieve, allusivo – e fa trasparire l’esperienza di Sara Bertrand come narratrice per ragazzi.

Claudio Morandini

Marco Rossari, *Nel cuore della notte*

Torino, Einaudi, 2018, pp. 158, eu 18

ISBN 9788806238421

Mi spogliai senza fare rumore, entrai nel letto, abbracciai da dietro la sagoma tiepida di Chiara che respirava piano sotto le coperte e giurai a me stesso che mai e poi mai avrei raccontato quella storia¹.

I corpi, la coppia, una storia da (non) raccontare. Buona parte degli elementi che compongono *Nel cuore della notte* sono già presenti in questa breve citazione.

Nel cuore della notte, in un paese tropicale non meglio definito, una coppia viaggia a bordo di una scalcagnata corriera in rotta verso un vulcano – non solo verso un vulcano, in realtà, ma verso l'incredibile spettacolo di sé che il vulcano offrirà all'alba. La ragazza, Chiara, presto si addormenta, mentre il ragazzo (il narratore) resterà intrappolato nell'ipnotico racconto del vicino di posto, un uomo più vecchio di lui, alcolista, con una densa voglia violacea che dall'occhio si estende fino alla narice.

Alcune storie iniziano ancor prima d'averne un incipit: la narrazione di questa «cupa Sherazade» (p. 20) è una trappola senza via di fuga già tutta contenuta nella fascinazione che il giovane nutre per lo sconosciuto, senza che i due si siano ancora scambiati una parola, e una birra. In un attimo, l'iniziale ritrosia dell'uomo si trasforma in un torrentizio impeto parolaio e, quasi senza interruzioni (o meglio, intrusioni), il lettore e il viaggiatore in ascolto vengono travolti da un turbinio di amore, lutti (uno indicibile e superabile, un secondo dicibile e anzi frutto di parole e insuperabile), dipendenze, sesso, poesia, corpi e politica.

«Bisognava scrivere sempre in questo spazio immobile, pensavo. Bisognava scrivere nel cuore della notte» (p. 24), spiega il giovane narratore, prima di lasciare la

¹ M. ROSSARI *Nel cuore della notte*, Torino, Einaudi, 2018, p. 155.

parola allo sconosciuto. Né, a questo punto, solo di scrivere nel cuore della notte si tratta, ma anche di raccontare. Così, i guasti alla corriera, i rallentamenti del traffico, gli incidenti, i cambi di mezzo acquistano un rilievo diverso da quanto inizialmente supposto e continuamente lamentato: non sono l'ostacolo che impedisce il raggiungimento di una meta magica, ma lo strumento stesso del compiersi della magia, l'unica concessa all'uomo, il racconto. Non è un caso che, all'apparire del sole, la storia cesserà e lo sconosciuto sparirà: l'uomo è esistito davvero? il suo racconto è un racconto reale, un sogno, un'allucinazione? È un racconto, ed è quanto basta.

Forse. Perché il grado di difficoltà aumenta. Se non possiamo essere sicuri della storia dello sconosciuto, ancor meno possiamo fidarci del ragazzo che la ascolta e la riferisce, nonostante la promessa a se stesso di non raccontare «mai e poi mai» quanto udito: «per farla breve, forse non era proprio il cuore della notte [...]. Forse era invece un'ora qualsiasi, quindi ho alterato questo racconto a partire dall'inizio, ho già inquinato la verità» (p. 24).

In questo mondo esterno alterato, fatto di parole, si colloca un secondo mondo, anch'esso di parole, che non potrebbe trovare spazio altrove: la poesia. Nonostante (oppure, proprio per) i lutti, gli abbandoni, i disperati tentativi di ricongiungersi al proprio corpo nella ricerca sfrenata di corpi altrui, la poesia si ritaglia con prepotenza un posto, e con ancora maggiore veemenza manifesta il proprio potere, estremamente reale, di intervento, se non sulla società, sicuramente sulla vita delle persone. Lo sconosciuto, infatti, si rivela autore di un libro di poesie erotiche ispirate ad Anna, la donna amata perduta ritrovata, firma di punta del quotidiano «AntiGiornale» e brillante candidata del partito a esso legato, il "Partito dei NO". Il circuito di politicanti perbenisti in cui si trova invischiata non potrà tollerare di essere rappresentato dalla Musa di un «grottesco pornografo» (p. 143), e la donna sarà condannata ad abbandonare entrambe le mansioni.

La poesia non è, dunque, "solo" poesia. E ha un proprio spazio, che è uno spazio sbagliato, fatto di fraintendimenti e illusioni e gogne e agonie. È una poesia

esplicita e implicita (nella vita dei protagonisti, ma anche a livello del testo: numerose sono le citazioni dichiarate, così come le nascoste), è mito letterario per il giovane turista e rovina per lo sconosciuto. Inevitabile, la domanda posta al lettore: la poesia è più salvezza o distruzione? E, noi che leggiamo, siamo più salvi o distrutti?

Eleonora Daniel

Rosella Postorino, *Le assaggiatrici*
Milano, Feltrinelli, 2018, pp. 285, eu 17
ISBN 9788807032691

Entrammo una alla volta. Dopo ore di attesa, in piedi nel corridoio, avevamo bisogno di sederci. La stanza era grande, le pareti bianche. Al centro, un lungo tavolo di legno su cui avevano già apparecchiato per noi. Ci fecero cenno di prendere posto.

Mi sedetti e rimasi così, le mani intrecciate sulla pancia. Davanti a me, un piatto di ceramica bianca. Avevo fame.

(R. POSTORINO, *Le assaggiatrici*)

Rosella Postorino pubblica il primo romanzo, *La stanza di sopra*, presso Neri Pozza nel 2007. Ne seguono altri due, editi da Einaudi, fino ad arrivare alla pubblicazione delle *Assaggiatrici* per Feltrinelli, nel 2018. Il romanzo è uscito a gennaio e a febbraio era già alla quarta edizione, ottenendo quindi immediatamente un gran successo di pubblico. Il 25 maggio 2018 sono stati resi noti i cinque libri finalisti per il Premio Campiello: il libro della Postorino è rientrato nella cinquina grazie ai sei voti assegnati dalla Giuria dei Letterati.

La trama del romanzo s'ispira alla vicenda di Margot Wölk, assaggiatrice di Hitler nella caserma di Krausendorf. L'autrice vi riesce ad approfondire un aspetto del nazismo che finora è stato poco esplorato.

Rosa Sauer è una giovane moglie che sta attendendo il ritorno del marito Gregor, inviato al fronte russo. Da Berlino la donna si trasferisce a casa dei suoceri e proprio lì arrivano alcuni soldati delle SS. Rosa è stata scelta per essere un'assaggiatrice: il suo compito consiste nel mangiare le pietanze che, poi, devono essere servite a Hitler, per verificare che nessun piatto sia stato avvelenato. Siamo, infatti, nel 1943: la situazione per la Germania diventa critica, Berlino è quotidianamente bombardata e il sogno della potenza invincibile della Germania nazista sfuma ogni giorno di più. Rosa si trova in compagnia di altre dieci donne,

tutte intrappolate in una grande caserma bianca. Devono solo mangiare, sperando che ogni boccone non risulti essere fatale.

Ogni donna ha una storia, un proprio dramma: chi aspetta il ritorno del marito dal fronte, chi non sa come sfamare i figli, chi invece sogna un bel futuro con vicino un marito amorevole. Sono dieci donne diverse, eppure accomunate da uno stesso destino: sperare che il loro cibo non sia avvelenato e non si riveli pasto letale.

In quella caserma, adiacente alla Tana del Lupo, il quartier generale in cui si nasconde Hitler, tra le assaggiatrici s'instaurano diversi rapporti, s'intrecciano amicizie, alleanze, ma sorgono anche ostilità e gelosie. Le donne, di nazionalità tedesca, devono mangiare e, poi, sono costrette a stare per un'ora sotto la stretta osservazione delle SS, che devono accertarsi che il cibo da servire al Führer non sia avvelenato. Per la sua provenienza da Berlino, Rosa all'inizio è avvertita come la "straniera" nel villaggio di Gross-Partsch, ma poi riesce a stringere amicizia con le altre. Nella primavera del 1944, la caserma finisce sotto la supervisione del tenente Ziegler, che instaura immediatamente un clima di terrore. Sebbene il nuovo supervisore sia molto temuto, tra lui e Rosa si viene a creare un legame veramente profondo, che in alcuni momenti sfocia in vera e propria passione. Il tutto mentre la Storia procede, mostrando un Führer sempre più debole, una Germania nazista sempre più stanca.

In questo romanzo, la Postorino si trova ad analizzare a fondo i comportamenti dell'essere umano, quando si trova in crisi, quando è esasperato, quando deve individuare il labile confine tra Bene e Male. Il cibo, considerato da sempre fonte di vita, diventa per le protagoniste un motivo di timore, una potenziale causa di morte. Ma le donne hanno fame. La Germania descritta dall'autrice è una nazione senza forze, che vede sfumare il proprio desiderio di potenza invincibile e inarrivabile. I figli della grande Patria sono affamati, muoiono di fame. Eppure le donne vorrebbero non mangiare, per paura ma anche per il senso di colpa. Molte di loro hanno figli sfiniti dalla fame, senza forze, che muoiono lentamente. Loro, invece, sono sempre sazie. Ingurgitano le pietanze che hanno nel piatto all'inizio con sospetto, anche

forzando lo stomaco chiuso dalla paura. Ma, poi, si abituano e ogni boccone diventa un piacere per il palato, anche se un senso di vergogna s'impadronisce di loro. Sono donne intrappolate. Donne tedesche, prigioniere di chi si era presentato come il liberatore. Non hanno via di scampo. Devono mangiare, aspettare un'ora e pregare nel frattempo che non sia l'ultima della loro vita. Molte capiscono che Hitler ha fallito, che il progetto della grande potenza nazista ha prodotto solo morti e distruzione. Ma come sperare che Hitler, rinchiuso nel suo bunker, muoia? La loro vita è legata in maniera indissolubile a quella del Führer. Hitler mangia le loro stesse pietanze, è un essere umano con le proprie debolezze che vive con il costante terrore di essere avvelenato e l'immagine da eroe invincibile, da "superuomo", lascia presto il posto a quella di un debole, che fa affidamento sulla vita di dieci donne. La protagonista si ritrova, quindi, nella duplice condizione di vittima e collaboratrice della dittatura. Sarà proprio questo il tormento di Rosa, sopravvissuta al Nazismo, alla fine del libro. Si ritrova non solo a essere complice di Hitler, ma anche amante di un gerarca delle SS. Si ritrova a pregare per la sorte dell'amica che viene scoperta in possesso di documenti falsi per celare la propria origine ebraica, ma riesce a sopravvivere solo grazie al fallimento dell'attentato compiuto dal colonnello Claus Schenk von Stauffenberg, che avrebbe dovuto uccidere Hitler e quindi porre fine alla follia degli stermini.

La Postorino indaga l'animo nelle situazioni più ambigue, estreme, analizzando bene la fragilità della psiche dell'uomo, il suo istinto, il suo cercare disperatamente di sopravvivere a qualsiasi condizione. E riesce molto bene nel proprio intento, raccontando tutta la vicenda dal punto di vista della protagonista, Rosa, che narra in prima persona.

La prosa della Postorino è scorrevole, riesce a tenere incollato il lettore dalla prima all'ultima pagina, generando in lui un grande interrogativo, che rimane senza risposta: "Fin dove siamo pronti a spingerci per sopravvivere?".

Veronica Di Tora

Contatti

Per autori e opere fino al '500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Per autori e opere dal '600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni