



Università degli Studi di Cagliari – Universidad Autónoma de Madrid

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento

Ciclo: XXVIII

MARIO PUCCINI LETTERATO-EDITORE **Prospettive d'archivio e mediazione letteraria** **tra Italia e Spagna**

L-FIL-LET/11

L-LIN/05

L-LIN/07

Presentata da:	Francesca Corrias
Coordinatore Dottorato	Cristina Lavinio José Luis Mora
Direttore	Giovanna Caltagirone José Ramón Trujillo Martínez

Anno Accademico 2014-2015



Mario Puccini, Senigallia, 1887 – Roma, 1957

RINGRAZIAMENTI:

Dismettendo finalmete i toni impersonali, colgo l'occasione per ringraziare innanzitutto la prof.ssa STEFANIA PICCINATO PUCCINI, erede del fondo Mario Puccini, per aver concesso sempre massima disponibilità alle mie ricerche; L'ARCHIVIO CONTEMPORANEO A. BONSAANTI, nella persona del suo direttore, la dott.ssa GLORIA MANGHETTI per avermi autrizzato alla trascrizione dei materiali selezionati; la dott.ssa CHIARA MILANI, direttore scientifico della Biblioteca di Como, per avermi aperto le porte dell'Archivio Lucini (e non solo...grazie della bella e sincera amicizia, Chiara!); la dott.ssa CHIARA BERNI, archivista della Fondazione Primo Conti di Fiesole e con lei, ANNA PASZKOWSKI, erede dell'Archivio Papini. Tra gli altri eredi ringrazio EMILIO GENTILE, TOMMASO D'AMICO, ESTER SINGER CALVINO e MARI PAZ CASAS RUIZ CASTILLO. Un ringraziamento è poi d'obbligo a quanti hanno lavorato per facilitare questa ricerca, mettendo a mia disposizione la loro professionalità: FILIPPO GURRIERI, eccellente "pusher" di testi del prestito interbibliotecario, SANDRA MASALA, impagabile segretaira e corrispondente dall'Italia nei miei soggiorni esteri, la dott.ssa ANGELA TRAVERSA della Biblioteca Comunale di Como e l'Archivista MAGDA NOSEDA, il dottor FABIO DESIDERI e la dottoressa ILARIA SPADOLINI dell'Archivio Alessandro Bonsanti. En fin, pasamos a los agradecimientos españoles. Muchas gracias al catedrático de Historia Contemporánea de la UCM, JESÚS ANTONIO MARTÍNEZ MARTÍN, por haberme invitado a participar a su interesantísimo seminario de investigación sobre la Historia de la Edición Española, por las charlas y el tiempo que dedicó a asesorarme en varios asuntos a lo largo de mi estancia en Madrid; a RAQUEL SÁNCHEZ GARCÍA por la pista sobre la posible colocación de las cartas de Puccini a Ruiz-Castillo y a ANTONIO ROCHE por dejarse entrevistar una mañana de noviembre en su editorial.

GRAZIE poi ai mei tutor, GIOVANNA CALTAGIRONE e JOSÉ RAMÓN TRUJILLO, per la pazienza ed il tempo dedicatomi!

Indice

Indice	3
Resumen.....	6
Mario Puccini: literato, editor y mediador cultural.....	6
Reconstrucción del perfil literario de Mario Puccini durante el primer tercio del siglo XX	6
Mario Puccini, un literato-editor de las dos primeras décadas del siglo XX	6
Mario Puccini y España, entre divulgación literaria y mediación editorial	9
Introduzione	14
Il ruolo degli archivi culturali nella ricostruzione dell'esperienza editoriale di Mario Puccini	14
Parte I.....	23
Mario Puccini, un letterato-editore del primo ventennio del Novecento.....	23
Capitolo 1	27
Il panorama editoriale italiano tra Otto e Novecento	27
1.1 Uno sguardo al passato: la nascita di uno Stato e di un mercato	27
1.2 Geografia editoriale e modelli produttivi.....	33
1.3 Dalla crisi di fine secolo alla nascita del letterato-editore	37
1.4 I primi vent'anni del Novecento	44
Capitolo 2.....	49
L'avventura editoriale di Mario Puccini: l'evoluzione del letterato-editore.....	49
2.1 <i>Status quaestionis</i> : Mario Puccini uno scrittore dimenticato, un editore sconosciuto.....	49
2.2 La Casa Editrice Giovanni Puccini & Figli Editori di Ancona.....	58
2.3 Catalogo delle opere della Casa Editrice Giovanni Puccini & Figli Editori. 77	
2.3 L'avventura milanese e lo Studio Editoriale Lombardo	80
2.4 Il catalogo delle opere dello Studio Editoriale Lombardo (1914-1916).....	97
Capitolo 3:.....	102
Gian Pietro Lucini e Mario Puccini: cronistoria di un sodalizio editoriale.....	102
3.1 Sotto l'astro nascente del Futurismo. Mario Puccini scrive al maestro G. P. Lucini	103
3.2 Mario Puccini editore di Gian Pietro Lucini.....	112

3.3 Il progetto d'edizione de <i>Il Miglior Lucini e Due risate</i> : omaggi al maestro Lucini.....	128
Capitolo 4:	136
L'editoria primonovecentesca nell'esperienza di Mario Puccini. Le memorie, le lettere e le riflessioni storiche di un editore.....	136
4.1 Il mestiere d'editore nelle lettere e nelle memorie di Mario Puccini	137
4.2 La storia e la memoria dell'editoria: <i>Editori dell'ultimo ventennio e Milano i suoi editori, i suoi librai</i>	141
Parte II:	152
Mario Puccini e la Spagna, tra divulgazione letteraria e mediazione editoriale	152
Capitolo 1:	156
Italia e Spagna nell'Edad de la Plata	156
1.1 Breve storia di un riavvicinamento culturale.....	156
1.2 I traduttori-mediatori spagnoli della letteratura italiana.....	162
1.3 Gli articoli sulle riviste: un bilancio in passivo	170
1.4 Il «raptus delle traduzioni» e l'editoria nell' <i>Edad de la Plata</i>	175
Capitolo 2	182
Mario Puccini mediatore della letteratura italiana in Spagna.....	182
2.1 Dall'appello di Unamuno a «La Pluma» di Azaña e Rivas Cherif.....	183
2.2 «La Pluma», tre intensi anni di vita letteraria (1920-1923).....	187
2.3 <i>Letras Italianas</i> e <i>De D'Annunzio a Pirandello</i> : la letteratura italiana contemporanea secondo Mario Puccini.....	189
2.4 Don José Ruiz-Castillo, editore	200
2.5 L'epistolario Puccini-Castillo: tra mediazione letteraria e interesse personale	204
Capitolo 3:	219
Papini e Pirandello tradotti per Biblioteca Nueva: due casi di ricezione letteraria. .	219
3.1 Giovanni Papini, un caso di edizione tra progetto letterario e marketing editoriale.....	219
3.2 Luigi Pirandello, un episodio di fortunato tempismo editoriale.....	224
Conclusioni.....	234
Conclusiones	240
Appendice.....	246
I carteggi di Mario Puccini. Un'inedita testimonianza di impegno editoriale e passione letteraria.....	246
Prima Sezione	250
L'Affare Puccini: genesi epistolare dello Studio Editoriale Lombardo	250

Seconda Sezione	272
Epistolario Mario Puccini – Gian Pietro Lucini.....	272
Terza Sezione:.....	295
Epistolario Ruiz-Castillo – Mario Puccini.....	295
Intervista a Antonio Roche, attuale direttore di Biblioteca Nueva.....	318
Dentro l’archivio. Selezione d’immagini.....	325
Bibliografia	341
Letteratura, Editoria e Archivi Culturali in Italia.....	341
Bibliografia di Mario Puccini	345
Bibliografia su Mario Puccini	346
Lucini e il Futurismo.....	347
Relazioni culturali ed editoriali tra Italia e Spagna.....	348
Storia dell’editoria spagnola	350
Traduzione e ricezione della letteratura italiana in Spagna	351

Resumen

Mario Puccini: literato, editor y mediador cultural Reconstrucción del perfil literario de Mario Puccini durante el primer tercio del siglo XX

La presente Tesis Doctoral reconstruye tanto la labor editorial desempeñada por Mario Puccini (Senigallia, 1887- Roma, 1957) a lo largo de la gestión en sus dos editoriales, la G. Puccini & Figli Editori (Ancona, 1910-1913) y el Studio Editoriale Lombardo (Milán, 1913-1916), como el papel que realizó como mediador literario-editorial desarrollado entre España e Italia. Este último aspecto queda reflejado en su colaboración con la revista «La Pluma», de Azaña y Rivas Cherif, pero también es accesible a través de una reconstrucción epistolar de las cartas que se intercambiaron Puccini y José Ruiz-Castillo, el famoso editor de la Edad de Plata española.

Aunque ambos perfiles manifiestan la misma pasión de Puccini por la actividad editorial, hemos preferido dividir la tesis en dos partes: una –digamos– italiana y otra española. Ambas han sido articuladas gracias a la recopilación y estudio de las cartas encontradas en varios archivos italianos y españoles. Las cartas que se han remitido en forma de correspondencia se encuentran transcritas en el Apéndice de la tesis; el resto se encuentra citadas en el cuerpo del trabajo.

Mario Puccini, un literato-editor de las dos primeras décadas del siglo XX

Durante el siglo XIX en Italia se dio paso a una serie de cambios e innovaciones que permitieron la industrialización del sistema editorial, acabando con el *ancien régime typographique*. El primer paso en ese camino lo dio el editor Giuseppe Pomba cuando en 1830 introdujo en su imprenta el tórculo mecanizado, pero mientras que Italia permaneció desunida a nivel político y con enormes problemas de alfabetización, el sistema editorial no pudo avanzar, haciendo del progreso de Pomba un caso aislado.

En 1861, la unificación nacional, junto con el estado unificado, permitió que naciese también el mercado editorial italiano. Se derrumbaron las trabas arancelarias y

en 1865 se legisló la ley sobre la propiedad intelectual y los derechos de autores, cuya última versión, el Testo Unico (1882), permaneció en vigor hasta el Fascismo.

Otro desafío pendiente era la alfabetización de una nación que en el momento de su unificación contaba con tan solo el 2,5 % de personas que conocieran el italiano, tanto en su forma hablada como escrita. La ley Casati primero y la Daneo-Credaro luego, declararon obligatoria la instrucción primaria y contribuyeron a que en las primeras dos décadas del siglo XX el nivel de alfabetización creciera hasta un 83,6 % . El gran avance se encontraba todavía con varios límites, los niveles alcanzados fueron muy distintos entre el norte y el sur del país, entre las ciudades y los campos, entre hombres y mujeres.

La falta de homogeneidad en la alfabetización era similar a la que había en la difusión de la industria editorial a lo largo del suelo nacional. Esta se concentraba en el centro y norte de la península, en concreto en muy pocas ciudades (Roma, Florencia, Bolonia, Turín), teniendo a Milán como capital, donde se hallaba una producción más atenta al mercado y centrada en conquistar los nuevos posibles lectores que la política de alfabetización brindaba al crecimiento de las impresas editoriales.

Al modelo milanés, protagonizado por Treves y Sonzogno, se enfrentaba el modelo toscano, con Le Monnier y Barbéra, que avanzaba una editorial más cercana al canón de la grande literatura. Gracias a la actividad de un editor singular también Roma protagonizó la escena. Angelo Sommaruga con sus ediciones y su revista literaria «Cronaca Bizantina», que contaba con la colaboración de las mejores plumas del momento, como Carducci, Verga, D'Annunzio, Dossi, Serao y Scarfoglio, consiguió convertir la ciudad en el centro donde confluían las nuevas tendencias literarias. Sin embargo, en 1885 el editor desapareció, vencido por la rivalidad que le movieron Treves, Sonzogno y los demás editores.

Mientras tantos los literatos, que habían visto a los editores montar sus propias empresas y hacer de las ventas de sus obras un negocio, empezaron darle vueltas a la idea de convertirse ellos mismos en editores, empujados también por la crisis de fin de siglo y por el sueño de vivir de su pluma. Fue la época de los «literatos editores». Muchos, seguros de la única forma de abrirse a las nuevas ideas de los jóvenes era crear una nueva línea editorial, decidieron editar sus propias obras y las de sus colegas literatos, yendo en busca de editores libres de excesivos compromisos con las razones del mercado.

Entre estos editores, junto con Filippo Tommaso Marinetti y Giuseppe Prezzolini, encontramos a Mario Puccini, un joven escritor en sus inicios, que aprovechando la imprenta y la librería del padre, decidió poner en marcha la editorial G. Puccini & Figli Editori. También la atmósfera de desarrollo editorial de los primeros años del siglo XX, que acabaron con la crisis anterior impulsando muchas nuevas editoriales, ayudó a lanzarse a la aventura al joven Puccini, que tenía entonces poco más de veinte años.

La editorial surgía en Ancona, una pequeña ciudad alejada de los círculos literarios y editoriales, pero aún así Mario Puccini contó con la colaboración de escritores muy conocidos como Capuana, Borgese y Lipparini, que atrajeron alrededor del editor otros tantos jóvenes todavía no muy famosos, como Papini, Cecchi, Pea y Tozzi, pero que en pocos años acabarían escribiendo la historia literaria del país.

A pesar de su localización geográfica, de su pequeño tamaño y de la inexperiencia del editor, la editorial aparece nombrada entre las editoriales de confianza de la época en *Le Lettere*, un ensayo de Renato Serra sobre la situación de la literatura en la época. Este reconocimiento encuentra en parte su justificación en la interesante estrategia de promoción utilizada por Puccini, que no solo se empeñaba a difundir su actividad en los periódicos, sino que también imprimió postales de la editorial cuya portada principal consistía en la foto del autor, un perfil bibliográfico y el resumen de la obra que había publicado.

Por otra parte, la inexperiencia de Puccini queda reflejada tanto en las muchas colecciones que anunció sin planificación alguna, con lo cual a menudo se cerraron sin que tuviesen obras, como en las ocasiones de publicar escritores novedosos e importantes, como Govoni y Pirandello. Especialmente el primero, atraído por la editorial de Puccini, que se había manifestado abierta a la publicación de poesía, ofreció dos veces sus obras al editor, para finalmente verse rechazado, y obligado a concederlas a Marinetti en un caso y a Prezzolini en el otro.

La relación que más marcó la historia de la editorial Puccini, fue la que el joven editor entabló con Gian Pietro Lucini, sin duda el literato al que Puccini manifestó un mayor aprecio y confianza, hasta al punto de dejar en sus manos el destino de la empresa. Gian Pietro Lucini empujó a Puccini a cerrar su editorial en Ancona y a abrir una nueva en Milán, la capital editorial italiana. Él mismo, no quiso escuchar razones ni llegar a ningún compromiso con el editor para la publicación de su obra, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica* representó un papel determinante

en la derrota del Studio Editoriale Lombardo, la editorial milanesa de Puccini que el italiano dirigía junto con el también escritor y amigo de Lucini Carlo Linati y con Nino Facchi, un empresario. Sin embargo Puccini nunca guardó rencor al literato, de hecho dedicó varios años para terminar una antología de la obra de Lucini en la que es posible leer uno de sus muchos homenajes a quien consideraba su maestro y amigo sincero.

La aventura editorial de Puccini terminó con el estallido de la Primera Guerra Mundial en la que participó entre los combatientes en las trincheras. Al regresar a su vida civil, se encontró con un panorama editorial que había cambiado bastante: muchas empresas se encaminaban en una dirección más industrial y el literato ya no podía ser él mismo el editor y tenía que conformarse con otros papeles dentro del editorial, como la dirección de colecciones. De esta forma, Puccini se conformó con la dirección de la colección “I Migliori Novellieri del Mondo” de la editorial Urbis de Roma.

Su pasado como editor le sirvió para convertirse, no solo en uno de los primeros editores en dejar huellas autobiográficas de su labor en el apartado *Incontri de Piccolo Mastro Spirituale*, donde se encuentran algunas páginas autobiográficas sobre su actividad de editor, sino también fue uno de los primeros en ser consciente de la importancia de la historia de la edición, de lo que dejó constancia en los artículos escritos para la revista de Treves *I libri del giorno*. Las intervenciones de Puccini, reunidas bajo el título de *Editori dell'ultimo ventennio*, ofrecen un cuadro de la situación editorial italiana que se adelanta a muchos estudios de historia de la edición, disciplina que surgió en Italia entre los años ochenta y noventa del siglo pasado.

Mario Puccini y España, entre divulgación literaria y mediación editorial

En las relaciones culturales entre Italia y España, a pesar de que han sido consideradas dos naciones hermanas, algunas épocas han sido menos estudiadas que otras —las que mayor atención han suscitado son el Renacimiento y la Edad de Oro— la cima de la literatura española, en comparación con otras europeas como la francesa, la inglesa o incluso la alemana, siempre ha tenido una menor atención por parte de la crítica, también la comparatística, italiana.

El objetivo de la investigación se focaliza en las relaciones durante la Edad de Plata por dos razones principales y coincidentes: primero, porque es la época en la que se enmarca la actividad de mediación de Mario Puccini; segundo, porque a pesar de su indudable valor, ha permanecido al margen de la mayoría de los estudios. Hemos

decidido abordar el tema serviéndonos de una perspectiva editorial, ya que, con nuestra investigación, constatamos que el esfuerzo de difundir la literatura italiana en España queda estrictamente vinculado al nombre de un número restringido de intelectuales o traductores y al programa de algunas editoriales en concreto.

A finales del siglo XIX, Italia y España volvieron a mirarse recíprocamente con interés después de un lapso de decenas de años en que ambas habían centrado su interés en la cultura de Francia. En esos años muchos intelectuales escribieron relatos de viajes en ambos países y empezaron a traducir a algunos autores, conformándose sin embargo con aquellos que ya formaban parte del canon de la gran literatura, como Leopardi o Manzoni; destacan los casos de De Amicis y D'Annunzio, los únicos contemporáneos traducidos en volumen completo. Todos los demás autores quedaron fuera de las propuestas editoriales y, como mucho, se les concedía el espacio de una hoja traducida en algunas revistas.

Las circunstancias empezaron a cambiar con la entrada del nuevo siglo. El avance del proceso de industrialización de la edición conjuntamente con el intento de los autores de vivir de la comercialización de sus obras, reforzaron la difusión de la literatura italiana porque tanto las editoriales como los escritores consideraron las traducciones como uno de los pilares de su economía, tanto que en esos momentos se llegó a hablar de un «raptus de las traducciones». La literatura italiana tuvo como númenes tutelares a algunos traductores, como Sánchez Rojas, Díez-Canedo, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Cansinos Assens, y a algunas editoriales como Biblioteca Nueva de José Ruiz Castillo, Editorial América de Rufino Blanco Fombona y Editorial Sempere de Valencia¹.

El hecho de que se concediera espacio a las traducciones italianas no quitó a nuestra literatura el sitio que ya había conquistado en las publicaciones periódicas, sino que este resultó acrecentado y profundizado gracias al nuevo interés editorial, gracias a los traductores citados, estaban empeñados en escribir artículos sobre literatura italiana, el interés que los literatos italianos manifestaron por la literatura española y también debido al estado de los estudios comparados entre las dos literaturas, destacando el papel de los mediadores literarios como Puccini y Beccari, que por primera vez salían del camino de la literatura canónica para difundir la literatura contemporánea.

¹ Quedan fuera de nuestros estudios las editoriales catalanas, aunque se hacen algunas referencias a ellas en notas, y también las editoriales como Clape, luego Espasa-Calpe, con la que nada tuvo que ver Mario Puccini.

Después de la Primera Guerra Mundial, periodo en que los partidarios aliadófilos miraron a Italia con admiración, algunos periódicos, al concluir el tema de la guerra, dedicaron más artículos a la literatura italiana y hasta rúbricas de profundización, como *Cartas Italianas* de Ettore Zuani en «España», o *Letras Italianas* de Mario Puccini en «La Pluma», donde se promovía el conocimiento del estado actual de la literatura y no su imagen canónica.

Los artículos de Mario Puccini en particular alcanzaron gran éxito y lograron acabar con el dannunzianismo dominante en la época. La aparición de Puccini en la revista se debe nada menos que a la intervención de Miguel de Unamuno. El italiano estaba en contacto con el rector salmantino desde 1914, pero solo al final de la guerra se decidió a pedirle que insistiera con autores y editores para hacerle llegar a Italia obras para traducir y difundir. Tras el llamamiento de Unamuno, *A nuestros autores*, publicado en *El Fígaro* (11-3-1920), Puccini recibió una carta de Azaña en la que le invitaba a colaborar con la revista y, quizás gracias al mismo artículo de Unamuno, llegó a sus manos también una carta del editor Ruiz-Castillo para que se convirtiera en su mediador editorial con los autores italianos que a juicio de Puccini merecieran ser traducidos al español.

En los tres años que duró la revista, Puccini logró que se superara el dannunzianismo en España, difundiendo toda una serie de literatos (Verga, Papini, De Roberto, Pirandello, Tozzi) que se habían visto apartados del reconocimiento internacional que merecían debido al mito que rodeaba la figura de D'Annunzio, tanto en Italia como en España. Los artículos presentan a Italia como un país con un interesante geografía literaria y editorial: no existe un único centro literario: la capital no logra serlo, mientras que existe un centro editorial como Milán, ciudad a la que Puccini dedica un artículo entero que anticipa su *Milano, cara Milano!*... Con los artículos reconocería la importancia de la geografía en el análisis literaria y editorial unas cuantas decenas de años antes de que se comenzara a tener en cuenta en Italia-

El esfuerzo teórico de los artículos tenía su implicación práctica en el papel de mediador editorial que el italiano desempeñaba en la Colección Extranjeras de la editorial Biblioteca Nueva. Ruiz Castillo, quizás el editor más destacado de la Edad de Plata española, contaba con el consejo de Puccini para decidir qué autores italianos debían figurar en dicha colección. Los escritores que Puccini le aconsejó fueron los mismos que estaba empeñado en promocionar en los artículos de *La Pluma*. Desgraciadamente, Castillo pudo cumplir sus propósitos editoriales solo en dos casos,

que no obstante fueron un éxito: *El difunto Matías Pascal* de Pirandello; *Hombre acabado* y *Bufonadas* de Papini. Por supuesto, siendo Puccini también un escritor, junto con la mediación que hacía para sus colegas italianos, llevaba también la traducción de su obra, que en la mayor parte de los casos no se logró publicar.

El caso de las traducciones de Papini demuestra como al fin y al cabo el trabajo del editor es tanto un hecho cultural como industrial. Ruiz-Castillo había seguido el orden de traducción de Puccini, hasta que se dio cuenta de que habría podido sacar más provecho si hubiese traducido la obra de la conversión de Papini, *Historia de Cristo*, en lugar de seguir con el programa original de Puccini. A partir de ese momento, no tradujo *Palabras y sangre* y antepuso *Historia de Cristo*, que no estaba en programa, a *Memorias de Dios*, una obra anterior y en fuerte contradicción con el nuevo credo del escritor. *Historia de Cristo* alcanzó seis ediciones, ni siquiera *Hombre acabado*, la mejor obra de Papini según la crítica, consiguió tanto éxito.

Por el contrario, el éxito de Pirandello fue algo totalmente casual. De hecho, Castillo tenía pensado publicar la novela en 1920, pero una crisis económica lo retrasó en su propósito hasta 1923. Después de haber publicado *Hombre acabado* de Papini, el editor anuncia la próxima salida de *El difunto Matías Pascal*, justo unos meses antes de que la comedia *Seis personajes en busca de autor* fuese puesta en la escena a Barcelona, lo que consagró la fama de Pirandello en España.

La correspondencia entre Ruiz Castillo, Puccini y el traductor de Pirandello, Cansinos Assens, nos ha permitido corregir algunas falsas ideas en la historia de la recepción de Pirandello en España. No es totalmente correcto afirmar que todas las traducciones de Pirandello proceden de la puesta en escena de *Seis personajes*; al menos para la novela podemos afirmar sin duda que el mérito es de Mario Puccini; por la misma razón, tampoco es cierta la tesis de que algunas obras de Pirandello fueron traducidas gracias a Cansinos Assens durante la fase ultraísta de la recepción del siciliano en España.

Puccini no pudo imaginar que después de haber luchado contra el mito de D'Annunzio, su mediación editorial habría contribuido a la puesta en marcha de la mitificación de otro literato italiano: Pirandello. Mientras que los artículos publicados en *La Pluma* declaraban guerra al dannunzianismo, su *De D'Annunzio a Pirandello* trató reconstruir un perfil más complejo de la literatura italiana para que todos los que merecen atención crítica no quedaran otra vez oscurecidos por la aparición de un nuevo mito literario. En esta obra la figura de Pirandello aparece disminuida, especialmente en

su producción teatral, la que más éxito despertaba, pero que Puccini describe como lejana del verdadero arte y encerrada en la calle sin salida de una fórmula.

Introduzione

Il ruolo degli archivi culturali nella ricostruzione dell'esperienza editoriale di Mario Puccini

*Lo scrittore, e almeno lo scrittore moderno,
lo scrittore del Novecento, non lavora isolato,
ma in un mondo di pubblico, di altri scrittori e,
soprattutto, di editori.*
(Luigi Crocetti, *Che resterà del Novecento?*)

*La mia fiducia nel futuro della letteratura
consiste nel sapere che ci sono cose
che solo la letteratura può dare
coi suoi mezzi specifici.*
(Italo Calvino, *Lezioni americane*)

Ricostruire l'attività editoriale di Mario Puccini ci ha posto subito davanti a varie sfide e a dei limiti, per certi versi non superati, della ricerca che in questa sede presentiamo. Nel panorama culturale dei primi decenni del Novecento i riferimenti alle attività editoriali del marchigiano sono stati frequenti, ma le poche informazioni sicure provenivano dal datato intervento di Dario Puccini, il celebre ispanista figlio dell'editore, che si limitava a dar notizia della prima attività editoriale del padre, la direzione della casa editrice G. Puccini & Figli Editori di Ancona, mentre la seconda, lo Studio Editoriale Lombardo che Puccini mise in piedi insieme a Linati e Facchi a Milano, era affidata a scarse, quando non totalmente errate, informazioni.

La principale difficoltà con cui ci siamo dovuti confrontare è stata la totale mancanza di un archivio editoriale: dell'attività di Puccini non si è salvata neppure la biblioteca, quello che viene definito «l'archivio del prodotto» e che solitamente ha più speranza di esser conservato, in quanto sentito dagli stessi editori come l'archivio vero e proprio².

L'assenza dell'archivio, per quanto abbia reso il proposito della nostra ricerca più ambizioso e complicato non ci ha affatto sorpreso dal momento che solo in tempi recenti gli editori hanno iniziato ad avere coscienza del valore dei loro archivi e si stanno impegnando nella conservazione, aiutati in questo dal crescente interesse che il

² Cfr. Michela Procaccia, "Il censimento nazionale degli archivi degli editori", in Dimitri Brunetti (a cura di), *Gli archivi storici delle case editrici*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2011, p. 226.

tema della valorizzazione e della salvaguardia degli archivi editoriali, come fonte principale per lo studio della storia dell'editoria e non solo, sta riscuotendo dagli anni Novanta.

Il primo passo per il risveglio della coscienza nazionale a questo riguardo lo si potrebbe situare in Francia e precisamente nel 1989 quando si fondò l'IMEC, acronimo per *Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*: un archivio di concentrazione settoriale che riunisce non solo gli archivi delle case editrici, le loro biblioteche, ma anche quelli di molti scrittori contemporanei mettendo a disposizione degli studiosi un patrimonio di ricerca di elevato pregio e dalle enormi possibilità, proprio per l'interazione tra fondi editoriali e fondi autoriali, come chiaramente afferma Olivier Corpet: «Solo la ricerca può dar conto dell'incrocio fra fondi degli autori e fondi delle case editrici e un esempio lo troviamo nel repertorio pubblicato dall'IMEC dove i fondi dell'uno rimandano sempre ai fondi dell'altro»³.

Ispirata dal modello francese, negli anni Novanta la Fondazione Mondadori avvia il processo per la creazione del proprio archivio storico e del centro studi per la cultura editoriale in Italia. Nel 1996-98, anche grazie al supporto della Soprintendenza archivistica e della Regione Lombardia, promuove il primo censimento degli archivi delle case editrici lombarde che viene poi esteso anche ad altre regioni – Toscana, Lazio, Emilia Romagna e Campania – con il proposito non solo di censire gli archivi esistenti, ma anche, in prospettiva futura, di garantire la conservazione di quelli in formazione⁴.

A questa mobilitazione in campo impresariale e politico corrispose un gran fermento in sede critica dove, a partire proprio dagli anni Novanta, assistiamo ad un crescente proliferare di contributi sullo stato e la conservazione degli archivi editoriali⁵.

³ Olivier Corpet, "L'IMEC: un istituto per le memorie del libro contemporaneo", in Giulia Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: le memorie del libro. Convegno Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 31 marzo 2006*, AIB, Roma, 2007, p. 76.

⁴ «A tal proposito si è costituita una Commissione nazionale per l'elaborazione dei classici strumenti di buona gestione degli archivi fin dalla formazione: un titolare e un massimario di conservazione e scarto, con lo scopo di offrire alla case editrici suggerimenti per la miglior conservazione dell'archivio» (Michela Procaccia, "Il censimento nazionale degli archivi degli editori", in Dimitri Brunetti (a cura di), *Gli archivi storici delle case editrici*, cit., p. 227).

⁵ Menzioniamo per primo un contributo degli anni '80 che consideriamo, in un certo senso, l'apripista degli studi a seguire: Isabella Zanni Rosiello, *Gli archivi di Stato: luoghi-istituti di organizzazione culturale*, «Passato e presente», a. I, 1982; Gianfranco Tortorelli (a cura di), *Fonti e Studi di Storia dell'Editoria*, Edizioni Baiesi, Bologna, 1992; Id. (a cura di), *Gli archivi degli editori. Studi e prospettive di ricerca*, Patron Editore, Bologna, 1998; Giulia Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: le memorie del libro. Convegno Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e*

Il quadro emerso dalle analisi prodotte ci presenta un bilancio in passivo: pochissime erano le imprese che avevano salvato il loro archivio, non solo le piccole e piccolissime che, in passato come nell'attualità, non avevano fondi sufficienti per la creazione di un archivio, ma anche la maggiori, come Treves o Sonzogno, non ci hanno lasciato alcuna testimonianza. La colpa non può esser attribuita a fattori esterni, per esempio alle guerre mondiali, come opportunamente segnala Gabriele Turi⁶: vi sono case editrici esistenti dal XIX secolo che custodiscono un archivio soltanto a partire dal 1997, come Belforte, o come la Libreria Editrice Fiorenti, sorta nel 1902, che conserva i carteggi con gli autori solo dal 1990.

Le poverissime condizioni in cui versano, generalmente, gli archivi editoriali in Italia è dovuta essenzialmente alla scarsissima coscienza degli operatori del settore⁷, non solo sull'importanza di conservare i documenti ma anche su quali documenti preservare e in quale modo⁸, essendo l'archivio della case editrici un sistema complesso e ben diverso da tutti gli altri archivi d'impresa in quanto la casa editrice è tanto un'azienda a fini economici quanto a fini culturali⁹.

Dunque rappresentano una vera e propria eccezione gli editori che, consapevoli della loro importanza, salvano i documenti prodotti nel processo di edizione e ci restituiscono un archivio. Possiamo citare, per il primo Novecento, il felice esempio di Angelo Fortunato Formiggini che non solo conserva un archivio, ma prima di compiere il tragico noto gesto, lo affida per volontà testamentaria alla Biblioteca Estense di

della conservazione dei beni culturali e ambientali, 31 marzo 2006, cit.; Luca Brogioni e Aldo Cecconi, *Gli archivi degli editori toscani. Materiale del censimento regionale*, Pacini Editore, Firenze, 2010; Gabriele Turi, *Alla scoperta degli archivi editoriali*, «La Fabbrica del Libro», a. XVI, 1/2010, pp. 2-8; Dimitri Brunetti (a cura di), *Gli archivi storici delle case editrici*, cit.

⁶ Cfr. Gabriele Turi, *Alla scoperta degli archivi editoriali*, «La Fabbrica del Libro», cit., pp. 7-8.

⁷ Si rimanda a tal proposito all'esplicito *mea culpa* di Alessandro Olschki: «Non era che il nostro archivio fosse in disordine, che avesse bisogno di essere ricostruito: semplicemente, e drammaticamente, non esisteva proprio» (Alessandro Olschki, «Gli Archivi degli editori», in Gianfranco Tortorelli (a cura di), *Fonti e Studi di Storia dell'Editoria*, cit., p. 119).

⁸ A testimoniare le difficoltà degli editori al momento della creazione di un archivio chiamiamo in causa i vari contributi scritti per fornire un titolare e massimario di conservazione e scarto tanto per gli archivi quanto per le biblioteche delle case editrici di cui è eloquente esempio l'«Appendice» in Giulia Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: le memorie del libro. Convegno Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 31 marzo 2006*, cit., pp. 85-118.

⁹ Per maggiori approfondimenti riguardo alla specificità degli archivi editoriali si veda Gianfranco Tortorelli, «La rivalutazione e l'organizzazione degli archivi editoriali in Italia», in Id. (a cura di), *Fonti e Studi di Storia dell'Editoria*, cit., pp. 5-16.

Modena¹⁰; mentre per la seconda metà del secolo è esemplare il caso di Einaudi, che aveva sempre dimostrato grande amore e cura per la conservazione delle carte d'archivio tanto da individuare una possibile sede di raccolta e consultazione nella località di Perno¹¹.

Il caso di Mario Puccini non fa pertanto eccezione al quadro appena esposto, tanto più con l'aggravante di essere stato l'editore di due case editrici piccole, ancora per certi versi legate a schemi artigianali ed incentrate – soprattutto la prima – sulla figura di una sola persona. Con simili caratteristiche, il profilo editoriale del marchigiano rientra a buon diritto nella categoria di quelli più difficili da descrivere e che quasi sempre, come è il nostro caso, vengono esclusi dalle trattazioni generali di storia dell'editoria, ma di cui tuttavia si sente la necessità per rendere noto il contesto policentrico e variegato dell'editoria italiana¹².

Non beneficiando di un archivio editoriale¹³, la nostra ricerca ha pertanto dovuto ripiegare sugli archivi degli autori - quel secondo elemento del binomio tanto caro allo spirito dell'IMEC – che molti chiamano archivi letterari, ma che noi preferiamo definire archivi culturali, in assoluto accordo con Luigi Crocetti di cui proponiamo la definizione:

È veramente difficile trovare un nome che copra completamente queste realtà: chiamarli archivi letterari è un po' riduttivo, forse archivi culturali è già qualcosa di più e di meglio; perché la loro fenomenologia è assai diversa: si va dagli archivi

¹⁰ Cfr. Ernesto Milano, "Vicende e consistenza del Fondo Formiggini all'Estense", in Luigi Balsamo e Renzo Cremante (a cura di), *Angelo Fortunato Formiggini un editore del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1981, pp. 437-463.

¹¹ Cfr. Angelo Cerati, "Appunti al margine all'Archivio Einaudi", in Dimitri Brunetti (a cura di), *Gli archivi storici delle case editrici*, cit., pp. 23-24.

¹² «Per dar conto della specifica realtà italiana sarebbe insufficiente considerare editori solo i marchi maggiori o che rispondono pienamente alla funzione di imprenditore progettuale, che in Italia si afferma dalla seconda metà dell'Ottocento. È necessario occuparsi anche di moltissimi piccoli operatori che sono riusciti a occupare importante nicchie di mercato, ancora attualmente con il processo di concentrazione nazionale e multinazionale continuando così a ribadire il tradizionale policentrismo dell'editoria italiana. Questi sono quelli che hanno maggior difficoltà a mettere a disposizione il proprio materiale documentario e a conservarlo» (Gabriele Turi, *Alla scoperta degli archivi editoriali*, «La Fabbrica del Libro», cit., p. 2).

¹³ Precisiamo in nota che per la seconda parte del nostro lavoro ci siamo invece avvalsi di un archivio editoriale, quello della casa editrice Biblioteca Nueva di Madrid, depositato presso la Biblioteca Nacional de España. Releghiamo tale osservazione al margine per ovvie ragioni di sintesi confacenti ad una introduzione, dal momento che rappresenta un aspetto minoritario, anche se molto prezioso e significativo, della nostra ricerca, condotta per lo più su archivi culturali.

letterari propriamente detti (carte di scrittori, biblioteche appartenute a scrittori), fino ad archivi editoriali¹⁴.

Comprendibili in questa definizione appaiono i fondi archivistici consultati che ci hanno permesso di ricostruire le vicende editoriali di Mario Puccini. Primo fra tutti il Fondo Mario Puccini, depositato presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, che oltre alle corrispondenze ospita anche manoscritti, libri, interviste e ritagli di giornale dell'autore in 23 scatole e 4 raccoglitori donati in due momenti da Dario Puccini: nel 1987 i manoscritti, mentre nel 1992 si unirono anche le corrispondenze: circa 2000 lettere, comprese tra il 1900 e il 1957, ci restituiscono il letterato editore Mario Puccini e la sua incredibile mole di contatti che vanno dall'Italia alla Spagna, dalla Francia alla Germania, dall'Europa all'America del Sud senza dimenticare di menzionare lettere provenienti dall'Inghilterra e dai Paesi Scandinavi. Il materiale si presenta archiviato in ordine alfabetico, di ciascun autore entrato in corrispondenza con Puccini si conserva un fascicoletto grigio-azzurro dove, nella copertina, si trovano annotati nome e cognome del mittente, numero di carte conservate e le date entro le quali si può circoscrivere il contatto epistolare.

Come si può facilmente immaginare, il nostro primo sentimento nei confronti di una simile quantità di lettere è stato smarrimento misto confusione, ma da una prima lettura a campione dell'epistolario, compiuta nel settembre del 2012, subito ci si è rivelata la tematica editoriale: molte erano le lettere di autori che si proponevano alla Casa editrice, che chiamavano Puccini editore, che suggerivano la creazione di collane e che, inopinatamente, ci hanno orientato all'interno di questo grande archivio culturale che per tutto il 2013 è stata la nostra unica fonte documentaria in materia.

Durante il primo anno la nostra ricerca ci è parsa paragonabile all'impresa di una spia in casa altrui: mettevamo mano nella corrispondenza del marchigiano, conoscevamo molti dettagli sulle sue amicizie e sulle sue intenzioni editoriali, capivamo di star leggendo qualcosa di interessante, forse fondamentale, ma l'assenza della voce di Puccini si faceva progressivamente più pesante, la lettura del Fondo iniziava a generarci più interrogativi che risposte.

Nel tentativo di giungere a qualche certezza decidemmo di incrociare altri Fondi per andare alla ricerca del protagonista, di Mario Puccini o, meglio, delle sue lettere,

¹⁴ La definizione di Crocetti è riportata da Laura Desideri, "Le raccomandazioni di Luigi Crocetti", in Laura Desideri e Giuliana Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: Gli archivi culturali*, Ferrara, 27 marzo 2009. *Atti del convegno*, AIB, Roma, 2010, p. 23.

volendo superare il limite di quasi tutti i fondi epistolari ovvero la loro incompletezza, come avverte Stefano Mecatti: «[...] qualsiasi fondo epistolare è quasi sempre incompleto; il destinatario è assente, si parla con lui, ma in sua assenza; le lettere sono infatti in altri fondi, il documento di lui è altrove»¹⁵.

Fu così che nella speranza di incontrare quell'«altrove», nel 2014 ci trovammo al cospetto dell'Archivio Gian Pietro Lucini, acquistato nel 1972 dalla biblioteca comunale di Como, un archivio culturale esemplare, dove non solo si conservano le opere, i manoscritti, le recensioni, gli articoli pubblicitari e le missive indirizzate a Lucini, ma in taluni casi, per giunta, le lettere che il poeta inviò ai suoi corrispondenti. Inoltre dispone di un esaurientissimo regesto, concluso nel 2012 da Magda Noseda¹⁶, che tiene conto, oltre che di tutti i documenti presenti in archivio, anche degli altri fondi ad esso collegati.

L'archivio Lucini, dopo più di un anno di ricerche e dubbi irrisolti, rispondeva in poche settimane a tutti i nostri interrogativi, faceva ordine sulla seconda attività editoriale di Puccini, lo Studio Editoriale Lombardo, e finalmente ci riportava le parole dell'editore dimostrandoci che tipo fosse, che progetti perseguisse, quali difficoltà incontrò e che rapporto ebbe con i suoi autori di cui la relazione Puccini-Lucini assurge a paradigma.

Incoraggiati dall'esperienza fatta a Como proseguimmo sulla strada dell'incrocio archivistico che questa volta ci portò tra le verdissime colline fiesolane, presso la Fondazione Primo Conti, a consultare l'Archivio Giovanni Papini, l'ultimo degli archivi culturali di cui ci siamo serviti per la nostra ricostruzione; anche questo ricchissimo di risposte e di documenti fondamentali ma, purtroppo, vincolato a regole di citazione e trascrizione più ferrea della miniera luciniana e dunque utilizzato solo in scarsissima parte.

Contestualmente alla ricerca condotta a Fiesole, continuavamo a frequentare la sala di consultazione dell'Archivio Bonsanti (giugno 2014) nel tentativo di seguire i sentieri che portarono Puccini in Spagna, gli stessi che nel settembre 2014 avrebbero portato anche noi, mettendoci davanti all'ultima preziosa tessera del mosaico: l'archivio editoriale di José Ruiz-Castillo, editore di Biblioteca Nueva, casa editrice tutt'ora

¹⁵ Stefano Mecatti, "Un atomo di verità – Considerazioni sull'Archivio di Giovanni Papini", in G. Lavezzi e A. Modena (a cura di), *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte, Atti del Convegno, Treviso 27-28 settembre 1991*, Edizioni Premio Comisso, Treviso, 1992, p. 39.

¹⁶ Il regesto è consultabile presso la Biblioteca Comunale di Como.

esistente e diretta da Antonio Roche¹⁷, conservato presso la Sala Cervantes della Biblioteca Nacional de España a Madrid. La Spagna rappresentò la chiusura del cerchio: una ricerca partita da un archivio culturale e che si era trasformata nel tentativo di ricostruzione di un archivio editoriale, sorto appunto dal dialogo fra i diversi fondi, veniva ora a concludersi nell'archivio di una casa editrice.

Nel 2015 avevamo ben chiaro, finalmente, l'indirizzo delle nostre ricerche che si erano concretizzate in anni di folli corse in archivi, senza nessuna garanzia di trovare il materiale che andavamo ricercando, ma con la fiducia, poi abbondantemente ripagata, che solo in archivio avremmo potuto trovare risposte. Eravamo pronti a scrivere la storia del letterato editore Mario Puccini in Italia e del mediatore letterario editoriale in Spagna e offrire il nostro lavoro a un indirizzo di ricerca che vede negli archivi culturali un nuovo imprescindibile strumento e, nell'adozione della prospettiva editoriale, un'innovativa ed interessante via per scrivere la storia letteraria, in particolare quella del Novecento.

A illuminarci sugli archivi culturali come nuovo strumento di critica era stato, ancora una volta, Luigi Crocetti, che citiamo:

E può darsi che la corsa agli archivi sia l'ultimo e nobile prodotto di un'onda lunga, che per l'Italia dura dagli anni Trenta del Novecento: un'onda d'acque diverse in soluzione irrisolvibili, l'acqua della "nuova filologia" (quella di Barbi e Pasquali) e l'acqua della "critica degli scartafacci" (quella di Contini che pure defluiva dalla prima e vi riconfluiva). La nuova coscienza dell'opera come fabbrica, e dell'analisi della fabbrica come chiave dell'opera stessa, ha forse fra i suoi sottoprodotti la spinta a raccogliere frammenti, incarnazioni inedite, documenti superficiali. Si è aggiunta la coscienza che lo scrittore, e almeno lo scrittore moderno, lo scrittore nel Novecento, non lavora isolato, ma in un mondo di pubblico e di altri scrittori e, soprattutto, di editori¹⁸.

Nella chiusa della citazione, scelta anche come esergo di questa introduzione proprio in ragione della sua pregnanza, è lo stesso Crocetti a saldare, nello stretto giro del suo ragionamento, la centralità degli archivi con l'importanza dello studio dell'editoria per la definizione di una nuova visione critica della letteratura. Ma prima di lui, in tempi non sospetti, è necessario rendere omaggio all'intuizione di Gian Carlo

¹⁷ Nell'Appendice riportiamo l'intervista che l'editore ci ha concesso nel novembre del 2014 presso i locali della sua casa editrice, nella centralissima calle Almagro a Madrid.

¹⁸ Luigi Crocetti, "Che resterà del Novecento?", in Laura Desideri e Giuliana Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: Gli archivi culturali*, Ferrara, 27 marzo 2009. Atti del convegno, AIB, Roma, 2010, p. 130.

Ferretti che già dal 1979 con *Il mercato delle lettere* dà piena cittadinanza agli aspetti editoriali all'interno del discorso critico letterario¹⁹ e apre in Italia tutta un filone di studi²⁰ che annovera tra i maggiori rappresentanti, oltre lo stesso Ferretti, anche Alberto Cadioli e Vittorio Spinazzola.

Mentre i contributi del primo sono maggiormente centrati sulla figura dei letterati editori che, secondo lo studioso, sarebbero la personificazione del legame tra editoria e letteratura nel Novecento²¹, e sul recupero dei carteggi visti come un «serbatoio rilevante di dati da analizzare»²², quelli di Spinazzola, talvolta arrivano a configurarsi come aperto invito ad adottare la prospettiva editoriale in campo letterario²³, giudicando sconvenienti le posizioni di intransigenza umanistica in sede critica e lasciando trasparire una certa ironia, non poi così velata, in merito a quanti non si occupano di questioni editoriali²⁴. Citiamo i tratti salienti di un suo contributo esemplare:

Il punto però è che la contemporaneistica di per sé solleva alcune questioni di metodo ulteriori, le quali rinviando all'opportunità di un cambiamento decisivo dell'idea tradizionale di letteratura. [...] Scandalizzarsene è vano: significa solo rifarsi a miti ideologici dell'umanesimo più arcaico, magari rinverditi in luce di antindustrialismo neoromantico [...]. Più proficuo è constatare come la funzione editoriale porti irrefutabilmente in luce la connessione indissolubile tra l'estetico e l'extraestetico, che dinamizza i processi della letterarietà in tutti i loro aspetti e momenti: dalla genesi del testo alle modalità della sua ricezione e circolazione. [...] Certo per occuparsi anche di loro è necessario possedere un tipo di competenze ignote al critico "puro".²⁵

Quella che negli scritti dei vari Ferretti, Spinazzola e Cadioli si configura come una sorta di battaglia critica per l'acquisizione di una maggior coscienza editoriale a

¹⁹ L'opera conosce una seconda edizione nel 1994, a cui Ferretti aggiunge una seconda parte in cui si sposta l'attenzione dalle lettere alla lettura. Si veda: Gian Carlo Ferretti, *Il mercato delle lettere*, Il Saggiatore, Milano, 1994. Molti gli interventi di Ferretti in questa direzione, fra i più significativi ricordiamo anche *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003* e *Storie di uomini e libri: L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane* scritto con la collaborazione di Giulia Iannuzzi, entrambi citati in seguito.

²⁰ Per un quadro abbastanza aggiornato su questo filone di studi si rimanda a Alberto Cadioli, *Letterati Editori*, Net, Milano, 2003, pp. VII-XVI.

²¹ «I letterati editori [...] sono la manifestazione visibile dell'intreccio che coinvolge la letteratura e l'editoria nel Novecento» (ivi, pp. I-II).

²² Ivi, p. XIV.

²³ «Si parla dei testi a stampa come prodotti finiti, non delle modalità con cui sono stati immessi sul mercato. Manca in Italia una cultura editoriale diffusa» (Vittorio Spinazzola, «Dal consulente letterario al menager editoriale», in Id., *La modernità letteraria*, Net, Milano, 2005, p. 133).

²⁴ «Tuttavia si resta colpiti dall'assenteismo di gente di penna di fronte a circostanze destinate a ripercussioni formidabili sulle attività sia di scrittura sia di lettura» (ivi, p. 134).

²⁵ Vittorio Spinazzola, «Modernità letteraria e funzionalismo storico», ivi, pp. 114-122.

giovanimento dell'analisi della contemporaneità, era invece stata presentata da Renato Serra con naturalezza, come l'unico modo per descrivere la situazione della letteratura contemporanea, nel saggio *Le Lettere*, pubblicato nel 1920 dalle Edizioni della Voce, ma scritto niente meno che nel 1913, proprio negli anni del grande fermento editoriale primonovecentesco e della nascita dei letterati-editori.

Nel licenziare il nostro lavoro ci auguriamo di aver con esso validamente contribuito su tutti i fronti nei quali ci siamo trovati implicati, speriamo che la nostra ricerca risulti utile sia alla storia dell'editoria che a quella della letteratura, sia agli studi sugli archivi culturali che a quelli sugli archivi editoriali. Consci di non aver esaurito interamente il proposito di ricostruire l'attività editoriale di Mario Puccini, per il quale avremmo forse dovuto disporre di molti più anni (e molti più fondi) per incrociare tutti gli archivi implicati, e neppure di aver reso l'intero quadro delle relazioni di Puccini in Spagna, crediamo però di aver dato il nostro contributo, se pur piccolo, nell'affascinante impresa di conservare il Novecento.

Elenco delle sigle:

FMP – Fondo Mario Puccini, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze.

AL – Archivio Gian Pietro Lucini, Biblioteca Comunale, Como.

AGP – Fondazione Primo Conti, Fiesole, ARCHIVIO Giovanni Papini.

BNE – Biblioteca Nacional de España, Madrid.

SEL – Studio Editoriale Lombardo.

Parte I

Mario Puccini, un letterato-editore del primo ventennio del Novecento

L'impegno editoriale di Mario Puccini si dispiega a cavallo tra il primo ed il secondo decennio del secolo passato, esattamente tra il 1909 ed il 1925. Poco più di quindici anni e neppure senza soluzione di continuità, se si considera la parentesi della Grande Guerra, furono quelli che il marchigiano visse vestendo i panni del letterato-editore²⁶.

Se pure esigui questi tre lustri segnarono nel profondo non solo la biografia dello scrittore ma anche l'indirizzo dell'editoria nazionale: i primi trent'anni del Novecento furono quelli che posero definitivamente fine all'*ancien régime typographique*²⁷ e, una volta superato l'ecllettismo editoriale primonovecentesco, avviarono la stagione dell'"editoria di progetto" connotata da una precisa "identità editorial-letteraria" che rispondeva alle politiche degli "editori protagonisti"²⁸.

Esattamente fra questi due momenti transitava nella galassia Gutenberg la meteora Puccini.

Per poter inquadrare la vicenda editoriale pucciniana nel contesto nazionale sarà necessario prendere in considerazione anche gli ultimi decenni del XIX secolo in quanto, come giustamente sottolinea Fabrizio Dolci, il periodo che va grosso modo dall'Unità alla fine dell'epoca giolittiana (1920 circa) si contraddistingue per una sostanziale continuità nei caratteri fondamentali dell'editoria e della produzione

²⁶ La dicitura si deve a Alberto Cadioli, come egli stesso precisa: «L'espressione "Letterati editori" [...] si è consolidata, negli ultimi anni, per designare un aspetto rilevante della cultura letteraria italiana del Novecento: la diretta partecipazione di scrittori e di critici all'attività editoriale, il loro fattivo contributo all'elaborazione di progetti librari di rilevante spessore culturale» (Alberto Cadioli, *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, cit., p. I). La partecipazione dell'intellettuale al lavoro editoriale ha certamente una lunga storia che si è andata esplicitando nel corso del Novecento. L'espressione di Cadioli non è l'unica esistente per definire il fenomeno: intellettuale-editore o scrittore-editore sono altre due possibili varianti sinonimiche dell'espressione data, riscontrabili rispettivamente in Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 38-51 e Mariarosa Bricchi, "I romanzi degli altri: scrittori-editori, editori-scrittori", in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della Letteratura Italiana*, vol. III: *Dal rinascimento a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2012, pp. 779-785.

²⁷ Non a caso, riferendosi alla fine del Primo dopoguerra, Arnoldo Mondadori dirà che si trattò di un passaggio decisivo con il quale si sono definitivamente abbandonate le vecchie forme artigianali. Cfr. Arnoldo Mondadori, *Il libro e le sue finalità politiche, culturali ed economiche*, Mondadori, Milano, 1927, p. 3.

²⁸ Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, cit., pp. IX-XIV.

tipografica italiana²⁹. Trova così conferma l'autorevole opinione di Luigi Crocetti che riteneva opportuno, per poter parlare dei primi decenni del Novecento, partire quanto meno dall'Unità poiché i due periodi erano talmente legati da rendere quasi impossibile un taglio netto coincidente con il cambio di secolo³⁰.

Dunque sarà il 1861 l'anno di inizio della nostra breve ricostruzione storica, senza però scordare che tutto l'Ottocento ha per la storia dell'editoria una valenza particolare. Sostanzialmente da Gutenberg al secolo decimonono il libro era rimasto uguale a se stesso, l'Ottocento segnò la seconda grande rivoluzione del libro: il 1813 fu il principio di una lunga serie di avanzamenti tecnici che, in un *continuum* progressivo, ne modificarono incessantemente l'aspetto fino all'apparizione, sotto i nostri occhi, dell'*e-book*: terza e ultima metamorfosi dell'oggetto libro³¹.

Nell'*annus mirabilis* per la storia dell'editoria si assiste all'introduzione a Londra del torchio meccanico per la stampa del «Times»; sul primo numero il direttore del quotidiano può giustamente rivendicare con orgoglio che si tratti del «più importante perfezionamento intervenuto nella tecnica della stampa dai tempi dell'invenzione dell'arte stessa»³². Il nuovo ritrovato tecnologico permette di stampare 1100 fogli all'ora riducendo i tempi e i costi di produzione. Il passo successivo sarà la rotativa che garantirà 12000 copie in un'ora. Alla fine del secolo anche la composizione verrà meccanizzata con l'introduzione della Linotype e in seguito, a fine anni '90, della Monotype. L'avanzamento tecnico, l'incremento demografico, il crescente tasso di alfabetizzazione trasformarono il libro da bene di lusso in prodotto culturale di massa.

²⁹ Fabrizio Dolci, "Catalogazione e reperimento per le fonti della storia dell'editoria italiana", in Gianfranco Tortorelli (a cura di), *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, Edizioni Analisi Bologna, 1986, p. 131.

³⁰ Luigi Crocetti, "La tradizione culturale italiana del Novecento e altri scritti", in Laura Desideri e Giuliana Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: Gli archivi culturali*, Ferrara, 27 marzo 2009. *Atti del convegno*, cit., p. 111.

³¹ «Dunque di libri a ben vedere ce ne sono tre. Il primo è il libro scritto a mano, che nasce attorno al 500 a. C. [...]. Il secondo è il libro stampato, che compare alla metà del XV secolo e viene man mano crescendo e prosperando fino ai nostri giorni, in una parabola espansiva che pare non conoscere limiti. [...] La vicenda del libro stampato è composta di due segmenti assai diversi. Nel primo, il più lungo, quello del libro è un mestiere, nel secondo – che inizia nei primi decenni dell'Ottocento, ma si impone universalmente negli ultimi dell'Ottocento e nei primi del Novecento quello del libro diventa un'industria. [...] Il terzo e ultimo libro è l'ebook [...].» (Gian Arturo Ferrari, *Libro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014, pp. 18-19).

³² Giancarlo Chiarle, "La grande tradizione italiana dell'editoria. Dal Rinascimento ad oggi", in Claudio Marazzini (a cura di), *L'editoria italiana nell'era digitale. Tradizione e attualità*, Accademia della Crusca, Firenze, 2014, p. 29.

In Italia il torchio meccanico giunse nel 1830, introdotto da Giuseppe Pomba³³. Fu la fine del *hand printed book*, dell'editoria artigianale (*ancien régime typographique*) e l'inizio di quella industriale che, come sostengono la maggior parte degli storici dell'editoria, si affermò nella nostra penisola solo negli ultimi decenni dell'Ottocento³⁴. Tuttavia, non tutte le aziende divennero subito moderne ed industrializzate. Un ristrettissimo numero di imprese avanzate tecnologicamente, per lo più distribuite al centro nord della penisola, si affiancò alle numerosissime piccole, quando non piccolissime, aziende dai tratti ancora marcatamente artigianali³⁵.

La difformità di sviluppo trova le sue ragioni nei limiti storico-politici che l'Italia risorgimentale era impegnata a colmare. Al momento della nascita della moderna industria culturale la penisola mostrava tutta la sua fragilità. Disunita, senza un mercato interno per via dei dazi doganali, non curante dei diritti d'autore e profondamente analfabeta.

Dunque, la storia della prima fase dell'industrializzazione della cultura italiana non racconta solo la nascita di una moderna impresa editoriale, ma traccia l'evoluzione di un intero sistema, quello letterario, che vide nel contempo sorgere un mercato nazionale e si confrontò, per la prima volta, con un pubblico di massa³⁶. Furono gli anni in cui sorse il letterato borghese, animato dalla "pia illusione" che la professionalizzazione del suo lavoro potesse garantirgli i mezzi per vivere³⁷, e insieme a

³³ Cfr. Amedeo Quondam, "La letteratura in tipografia", in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, vol. II, Einaudi, Torino, 1983, p. 565.

³⁴ Si vedano a tal proposito: Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino, 1999; David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Il Mulino, Bologna, 2000; Marco Santoro, *Storia del libro italiano. Libro e società dal Quattrocento al nuovo millennio*, Editrice Bibliografica, Milano, 2008. A prendere le distanze dal gruppo dei sostenitori di un'industrializzazione della cultura italiana a partire dagli anni '80 dell'Ottocento è Gian Carlo Ferretti, il quale propone la distinzione tra fase pre/proto industriale degli anni 1880-1930 e una fase industriale avanzata degli anni 1930-1970, cfr. Id., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, cit., p. 3.

³⁵ Ada Gigli Marchetti, "Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale", in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1997, pp. 115-163.

³⁶ Caratteristica della vita culturale di *ancien régime* era infatti la coincidenza fra lettore e produttore. Cfr. Claudio Colaiacomo, "Crisi dell'«ancien régime»: dall'uomo di lettere al letterato borghese", in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, cit., p. 370.

³⁷ «Tranne casi eccezionali infatti, la storia della letteratura è costellata di intellettuali che accostano alla propria attività di scrittura altre più o meno remunerative; da una collaborazione stabile ai quotidiani di informazione – Matilde Serao – all'insegnamento statale, come Pascoli, Carducci, Pirandello, sino a Brancati e Sciascia, alla gestione di imprese come Ettore Schmitz in arte Italo Svevo» (Maria Iolanda Palazzolo, *I tre occhi dell'editore*, Archivio Guido Izzi, Roma, 1990, p. 9).

lui comparve sulla scena un nuovo tipo umano e professionale, l'editore moderno, forse la maggiore delle novità³⁸.

³⁸ Si veda Erminia Irace, "L'editoria ottocentesca", in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della Letteratura Italiana*, cit., p. 202.

Capitolo 1

Il panorama editoriale italiano tra Otto e Novecento

*Qualunque tentativo di scrutare il futuro
mentre si lotta con i problemi del presente
deve a mio parere trarre ispirazione
dallo studio del passato.*

(Robert Darnton, *Il futuro del libro*)

1.1 Uno sguardo al passato: la nascita di uno Stato e di un mercato

L'Unità d'Italia, oltre ad essere stato un evento decisivo dal punto di vista politico e culturale, costituì una svolta anche in senso editoriale. Impegnati da molti decenni nella battaglia per la diffusione e circolazione del libro, gli addetti all'industria della stampa – editori, scrittori, librai, giornalisti – si erano convertiti in ardentissimi sostenitori della causa dell'unificazione, nella speranza che alla creazione di uno Stato ne conseguisse l'istituzione di un mercato nazionale.

Fallito il tentativo di estendere una Convenzione³⁹ che garantisse sia la libera circolazione dei libri nel suolo nazionale sia la tutela dei diritti d'autore sulle opere d'ingegno, fallita l'idea di istituire in Italia una Fiera libraria sul modello di quella tedesca di Lipsia e, in ultimo, fallito anche l'Emporio Librario – porto franco della penisola e centro di scambi commerciali fra tutti gli Stati italiani fortemente voluto dall'editore Pomba – con sede a Livorno, tutti finirono per concordare con la posizione di Giampietro Vieusseux: solo un mutamento politico poteva portare ad un completo abbattimento delle barriere daziarie fra gli Stati italiani e dunque creare le condizioni per un rinnovamento del commercio librario⁴⁰.

Il neonato Stato italiano estese subito, con il decreto luogotenenziale del 17 febbraio del 1861, le leggi sabaude in materia di diritti d'autore alle province meridionali del regno. Fu il primo vero passo verso la costituzione di un mercato

³⁹ Si fa riferimento alla *Convenzione austro-sarda a favore della proprietà e contro la contraffazione delle opere scientifiche, letterarie ed artistiche*, denominata più brevemente come *Convenzione sulla proprietà letteraria*, firmata il 22 maggio 1840. Questa doveva, da un lato, tutelare i diritti d'autore e, dall'altro, proibire la circolazione di ristampe pirata sulle quali aveva prosperato il mercato librario del Mezzogiorno in generale e Napoli in particolare. Accettato da tutti gli Stati italiani, il provvedimento venne vanificato dalla non adesione dello Stato borbonico. Si veda: Maria Iolanda Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Viella, Roma, 2013, in particolare le pagine 13-37.

⁴⁰ Per un approfondimento delle questioni qui solo vagamente accennate si rimanda a: Maria Iolanda Palazzolo, *I tre occhi dell'editore*, cit.; G. Pomba, G.P. Vieusseux, C. Tenca, *Scritti sul commercio librario in Italia*, a cura di Maria Iolanda Palazzolo, Archivio Guido Izzi, Roma, 1986.

nazionale, ma la strada era ancora lunga; l'itinerario che porterà alla tutela della proprietà delle opere d'ingegno sarà molto accidentato e si prolungherà ben oltre la promulgazione della legge unitaria del 1865⁴¹.

La legge Scajola modificava la Convenzione austro-sarda nell'aspetto riguardante la durata del diritto d'autore e affermava che questa dovesse essere determinata in modo assoluto, ritenendo che il diritto si dovesse, dunque, complessivamente esercitare per ottant'anni dalla prima pubblicazione, di cui quaranta come diritto esclusivo dell'autore e quaranta come compenso obbligatorio agli eredi⁴². Il provvedimento non mancò di suscitare asprissime polemiche proprio fra quei soggetti che si proponeva di tutelare; gli autori infatti si videro improvvisamente sottrarre, sulla base di arbitrarie statistiche sulle speranze di vita, la possibilità di lucrare sulle opere scritte e pubblicate in gioventù.

Nonostante i molti difetti, la legge, modificata nel 1875 e nel 1882, rimase in vigore, nella sua ultima versione, quella del Testo Unico del 1882, fino all'avvento del Fascismo. Tra i suoi più evidenti limiti vi erano, da una parte la visione esclusivamente patrimoniale del diritto d'autore, in base alla quale non si riconosceva alcun diritto morale sulla creazione che ne tutelasse l'intangibilità, completa o parziale, anche da parte dell'editore, dall'altra il vuoto legislativo intorno al contratto di edizione⁴³. Questo garantiva la legittimità di passaggio dei diritti dall'autore all'editore al momento della consegna del manoscritto che in mancanza di un disciplinamento giuridico, come nel caso italiano, era affidato alla consuetudine⁴⁴.

Appare manifesto, anche da questa rapida analisi, che il provvedimento non era sufficientemente orientato alla tutela degli autori, anzi, lasciando ai margini aspetti complessi, come l'intangibilità dell'opera autoriale e la regolamentazione dei rapporti editoriali, si contribuì alle burrascose relazioni fra autori ed editori, spesso segnate da forti sfiducie e frequenti rivendicazioni, che sfoceranno apertamente durante la crisi di fine secolo.

⁴¹ Per approfondire la formazione del concetto di diritto d'autore e *copyright* si rimanda a Umberto Izzo, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, Carocci, Roma, 2010. In questa sede si concederà spazio solo all'evoluzione legislativa del diritto d'autore in Italia relativamente al periodo preso in esame.

⁴² Cfr. Maria Iolanda Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, cit., p. 53.

⁴³ Sia il diritto morale sia la disciplina dei contratti di edizione furono introdotti nella nuova legge sui diritti d'autore proclamata nell'epoca fascista (Cfr. Ivi, pp. 143-160).

⁴⁴ Cfr. Cosimo Cherubini, *L'azienda editrice*, Unione Tipografica-Editrice Torinese, Torino, 1922, pp. 11-15.

Altro grande ostacolo allo sviluppo dell'industria editoriale era costituito dall'analfabetismo. Al momento dell'Unità la percentuale di persone che conosceva l'italiano si aggirava intorno al 2,5; ciò significa che la lingua nazionale non veniva parlata almeno dal 90 per cento della popolazione⁴⁵. Il livello di analfabetismo in tutta la penisola era del 74,7 per cento, con punte regionali più drammatiche registrate nel Sud, una fra tutte, la più alta, il 90 per cento della Sardegna.

Dopo l'Unità l'aumento di alfabetizzazione fu sensibile solo in determinate fasce di età corrispondenti a quelle d'età scolare, complice i provvedimenti politici come la Legge Casati prima, che estese a tutta la Nazione il principio dell'istruzione elementare obbligatoria e la legge Daneo-Credaro poi, che centralizzò il controllo delle scuole elementari escludendo i comuni⁴⁶.

Bisogna comunque tener conto che, sebbene l'istruzione elementare fosse obbligatoria sulla carta, venne disattesa da oltre il 50 per cento della popolazione e solo lo 0,8 per cento dei giovani tra gli 11 e i 18 anni frequentava la scuola media. Con il passare degli anni la situazione migliorò e l'analfabetismo calò progressivamente nel periodo giolittiano, passando dal 48,5 per cento dei primi anni del Novecento al 27,4 per cento del 1921⁴⁷.

In generale si constata che i livelli non erano omogenei in tutta la nazione, vi era un divario tra nord e sud che tendenzialmente peggiorò dopo l'unificazione, poiché il settentrione ridusse le sue percentuali più rapidamente⁴⁸. Inoltre, notevoli discrepanze vi erano tra città e campagna, tra grandi agglomerati e piccoli centri urbani e infine tra uomini e donne⁴⁹.

Le diseguaglianze spaziali registrate per l'analfabetismo si ripresentano anche nell'analisi della geografia editoriale italiana. La produzione libraria non aveva mai conosciuto, neppure nella sua fase artigianale, una diffusione capillare. Il vecchio sistema di stampa si basava su un unico grande centro, Venezia che, da Gutenberg fino

⁴⁵ Cfr. Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1979, p. 430.

⁴⁶ Ivi, p. 26-28.

⁴⁷ Si rimanda per maggiori dettagli a Marco Santoro, *Storia del libro italiano. Libro e società dal Quattrocento al nuovo millennio*, cit., p. 336.

⁴⁸ «Tra il 1861 e il 1911 (l'analfabetismo) calò dell'80% in Piemonte, del 76% in Lombardia, del 58% in Emilia Romagna, del 39% nelle Marche, del 35% in Sicilia, del 24% in Basilicata e del 18% in Calabria» (Cfr. David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, cit., p. 25).

⁴⁹ Per il nesso fra analfabetismo, politiche scolastiche e sviluppo culturale si veda Simonetta Soldani e Gabriele Turi (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, Il Mulino, Bologna, 1993.

alla fine del Settecento, teneva le redini di tutta la produzione. Già al tramonto del XVIII secolo, figure illuminate come Alessandro Pepoli e Antonio Fortunato Stella inaugurarono un costume editoriale che avrebbe avuto successo nei decenni successivi, quando la palma dell'editoria sarebbe passata a Milano. Seguendo l'esempio francese, si sperimentarono le prime "biblioteche", collane a uscita periodica di carattere letterario o teatrale, a prezzi contenuti e in vesti editoriali originali. Questi primi tentativi di rinnovamento furono però interrotti da rivoluzioni e guerre che in pochi anni ridefinirono la geografia editoriale italiana⁵⁰.

A partire dagli anni napoleonici il centro dell'editoria divenne Milano. Nel capoluogo meneghino si concentrarono una folla di uomini validi: la colta e numerosissima burocrazia napoleonica smobilitata, che si riversò nell'industria della carta stampata⁵¹.

Nell'Ottocento lo sviluppo editoriale tende a concentrarsi nel Centro Nord del paese, accanto a Milano si segnalano Torino, Firenze e Roma. Il meridione, svantaggiato dalla legge sui diritti d'autore, che aveva fatto cadere gli steccati protezionistici innalzati dai Borboni, fu colto impreparato di fronte all'irruente e agguerrita aggressività delle imprese settentrionali. L'unica eccezione è rappresentata da Napoli. Per tutto l'Ottocento la città è seconda solo alla capitale meneghina per numero di titoli pubblicati⁵². Soltanto nell'ultimo ventennio del XIX secolo un certo sviluppo iniziò ad interessare alcune zone del Sud, la Campania e la Sicilia in particolare, dove editori quali Sandron e Giannotta aprirono la strada alla rifioritura dell'editoria meridionale del Novecento⁵³.

Ad alterare parzialmente il quadro descritto sarà il ruolo giocato dall'alternarsi delle "capitali": Torino conosce un brusco incremento produttivo interrotto dallo spostamento della capitale a Firenze che, notevolmente cresciuta sotto il profilo editoriale, raggiunge il consolidamento della sue ambizioni imprenditoriali proprio nel momento in cui è

⁵⁰ Mario Infelise, "La nuova figura dell'editore", in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 57-58.

⁵¹ Su Milano e il modo in cui costruì la sua supremazia editoriale si veda Mario Berengo, *Intelletuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.

⁵² Le cose cambiano se anzi che guardare alla produzione si prende come parametro di riferimento il numero di "marchi editoriali" i quali comprendono gli editori, i tipografi tradizionali, i librai, i cartolai e gli autori editori presenti sul territorio. Sotto questo profilo Napoli è addirittura in posizione di vantaggio rispetto a Milano. Erminia Irace, "L'editoria ottocentesca", in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, cit., pp. 204-207.

⁵³ Ada Gigli Marchetti, "Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale", in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 156-159.

capitale del Regno. Infine Roma che aveva mantenuto pressoché invariata per mezzo secolo la sua produzione, la vede d'improvviso, a partire al 1870, incrementare a tal punto da renderla seconda città editoriale italiana facendo retrocedere il colosso napoletano. Anche Napoli, in un certo senso aveva goduto, per stabilire il suo primato editoriale, di quello che Maurizio Borghi definisce l'«effetto capitale»: fino al 1860 la città partenopea è la capitale dello stato più esteso e popoloso della penisola; la sua tipografia opera al riparo delle leggi protezionistiche, all'interno di un mercato chiuso alla concorrenza nazionale⁵⁴.

L'aumento di produzione nelle capitali è dato dalla cresciuta richiesta di pubblicazioni amministrative e burocratiche che l'istituzione di una capitale comporta, ma – come sottolinea lo stesso Borghi recuperando la tesi di Mario Berengo – una ragione non trascurabile potrebbe essere anche legata al fatto che i funzionari della pubblica amministrazione, trasferitisi nelle capitali, costituiscono allo stesso tempo il ceto di provenienza non solo dei lettori, ma anche degli scrittori che si affacciano sul mercato editoriale⁵⁵.

Esente dall'effetto capitale e regina indiscussa della crescita editoriale, Milano fu la città che registrò nel periodo post-unitario il maggior incremento tipografico-editoriale del paese che le fece guadagnare a buon diritto l'appellativo di “Lipsia italiana”, con riferimento alla città tedesca considerata il maggior centro del libro in Europa⁵⁶. Il primato gli venne non solo dalla produzione libraria, ma anche e forse soprattutto da quella giornalistica, meno incline a periodiche fasi di crisi produttiva. L'incremento delle testate milanesi fu ben superiore alla media nazionale; se la Nazione si attestava su una percentuale pari a 100, Milano raggiunse il 400 per cento passando dai 19 periodici pubblicati nel 1836 ai 137 del 1873⁵⁷.

La connessione tra editoria libraria e stampa giornalistica è una delle caratteristiche dell'evoluzione editoriale ottocentesca. Nel periodo preunitario la stampa funzionava ancora come un canale di aggiornamento dell'intellettualità, ma dagli anni '60, l'aumento delle tirature, l'espansione nel numero dei titoli accentuarono la centralità del

⁵⁴ Cfr. Maurizio Borghi, *La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Franco Angeli, Milano, 2003, p. 104.

⁵⁵ Ivi, p. 105.

⁵⁶ Si veda Ada Gigli Marchetti, “Introduzione. Milano, Lipsia d'Italia”, in Patrizia Caccia (a cura di), *Editoria a Milano (1900-1945)*, Franco Angeli, Milano, 2013, p.11.

⁵⁷ Cfr. Ead., “Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 118.

sistema informativo sulla cultura⁵⁸. La nuova posizione di dominio della stampa periodica coincise con l'espansione dei generi di consumo e con il predominio del pubblico urbano rispetto a quello intellettuale: il messaggio letterario verrà sempre più fruito nel contesto e nello sfondo del sistema informativo⁵⁹.

Negli anni '70 il processo di alleanza tra informazione ed editoria può dirsi concluso: si costituì un potente sistema integrato che rese possibile «la trasmigrazione dei generi dal circuito librario a quello giornalistico e viceversa»⁶⁰, permettendo agli editori di giocare su due tavoli, fino alla sovrapposizione dei due sistemi, godendo così di una maggior presa sul mercato che garantì loro un più lungo successo.

L'invasione di campo della letteratura nel giornalismo con il successivo reintegro dei prodotti letterario-giornalistici in volumi potenziò il rapporto fra testo letterario e contesto e impresse alla letteratura una spinta consumistica che le era estranea in passato. Gli autori più aperti alla moderna fruizione letteraria e meglio integrati nel sistema lessero il fenomeno in termini positivi, salutandolo con esso l'avvio di una nuova e promettente stagione letteraria, non solo in Italia, ma a livello europeo.

Esemplari le parole di D'Annunzio, il letterato italiano che forse più velocemente capì il processo di industrializzazione in atto:

L'Europa è inondata di quella letteratura che si suol chiamare amena [...]. Il commercio della prosa narrativa non era mai giunto a tal grado di attività. L'appetito sentimentale della moltitudine non era mai giunto ad un così rapido consumo di alimenti letterari. Gli stessi giornali politici quotidiani, i quali appunto si rivolgono alla grande maggioranza, debbono quasi sempre l'aumento o la diminuzione della loro fortuna alla qualità dei romanzi pubblicati nelle loro appendici che di giorno in giorno divengono più larghe o più numerose; mentre i librai si affannano a saccheggiare quanti più libri di novelle romantiche e naturalistiche sono comparsi in Francia negli ultimi anni, a stampare quanti bozzetti trovano nelle ingiallite collezioni di quegli innumerevoli giornalucoli che sostenevano le logomachie tra veristi e gli idealisti del tempo remoto, a rinfrescar perfino qualche fungo disseccato dell'antica fungaia sommarughiana. Avendo notato il fenomeno volgare, ne traggio per conseguenza che la letteratura contro ogni profezia funebre è destinata nel prossimo avvenire a uno straordinario sviluppo [...]⁶¹.

⁵⁸ Giovanni Ragone precisa che dal 1846 al 1872 i titoli a stampa erano aumentati del 363 per cento, mentre i periodici aumentarono del 579 (cfr. Id., *Un secolo di libri*, cit., p. 28).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. Id., "La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845 – 1925)", in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, cit., p. 716.

⁶¹ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Le Monnier, Firenze, 1946, pp. 350-353.

1.2 Geografia editoriale e modelli produttivi

La nuova produzione intrecciata di libri e riviste si affermò in particolar modo a Milano dove, specialmente negli ultimi decenni del secolo, si veniva imponendo un modello di editoria imprenditoriale rivolta al mercato. Si predilessero i generi letterari di maggiore leggibilità nell'intento di creare un repertorio nuovo per il consumo di massa: narrazioni di viaggio e d'avventura, biografie, romanzo d'appendice, scienza e igiene popolare, furono solo alcuni delle nuove proposte letterarie. Il prezzo dei libri si abbassò fino a toccare i 20-25 centesimi in modo da costituire un circuito affiancato ed integrato a quello della stampa e delle riviste periodiche⁶². Gli editori che volevano tenere in mano le redini della produzione nazionale cercarono di ottenere il controllo della maggior parte della stampa a media e alta tiratura, così fecero Treves e Sonzogno⁶³, i due giganti dell'editoria di consumo dell'Ottocento⁶⁴.

La casa editrice Sonzogno⁶⁵, sotto la direzione di Edoardo iniziò nel 1861 la sua attività orientandosi essenzialmente sul fronte della produzione popolare, cercando di accaparrarsi un pubblico che fino ad allora era rimasto estraneo alla lettura. I modi per diffondere le sue iniziative editoriali furono audaci, non ebbe difficoltà a praticare prezzi bassissimi spesso a danno della qualità tipografica. Esordì nell'ambito della stampa illustrata con «Lo Spirito folletto», alla quale seguirono una serie di pubblicazioni analoghe. Nel contempo avviò anche la produzione libraria, spaziando dall'attualità al classico in edizione economica (con le collane “Biblioteca romantica economica”, “Biblioteca del popolo”, “Biblioteca universale”, “Biblioteca classica economica”). Nel 1866, lo stesso anno in cui fondò «Il Secolo»⁶⁶, inaugurò la “Biblioteca romantica illustrata”, concepita come collana di pura evasione nella quale si pubblicarono specialmente autori stranieri, soprattutto francesi, e di sicuro successo.

⁶² Cfr. Giovanni Ragone, *Un secolo di libri*, cit., pp. 34-49.

⁶³ «Treves e Sonzogno sono, come si è già ricordato, le due massime potenze dei sistemi integrati editoria-giornali» (ivi, p. 43).

⁶⁴ Ada Gigli Marchetti, “Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale”, in Gabriele Turi (a cura di) *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 125.

⁶⁵ *La Casa editrice Sonzogno*, catalogo della mostra tenutasi a Milano (15 marzo-13 aprile), Fabbri, Milano, 1985.

⁶⁶ Fu fino al Novecento il quotidiano italiano a maggiore tiratura, soppiantato poi dal rivale «Corriere della Sera» sotto la direzione di Luigi Albertini (cfr. David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, cit., p. 50).

Treves⁶⁷, che iniziò la sua attività contemporaneamente a Sonzogno, si propose al pubblico come editore leader di una produzione sì orientata al consumo, ma non a quello popolare, come dimostra la preferenza per il romanzo di spessore, meglio se di matrice italiana, al *feuilleton* proposto invece da Sonzogno, con il quale entrò in aperta concorrenza, specialmente per quanto concerne la produzione periodica. Fu editore di numerose riviste come «Museo di famiglia» che raccolse le maggiori firme dell'epoca (Cantù, Aleardi, Boito, De Gubernatis), ma quando tentò la strada del quotidiano, «Il Corriere di Milano», ebbe senza dubbio meno fortuna e successo di Sonzogno. Infatti, nonostante l'autorevolezza dei collaboratori, il giornale ebbe vita effimera e fu costretto a chiudere presto i battenti. Il maggior prestigio alla casa editrice venne dalla narrativa, soprattutto grazie alla collana «Biblioteca Amena» che fece di lui l'editore più desiderato dagli scrittori: tutti sembravano ambire ad entrare nella sua Casa, soprattutto per la capacità dell'editore di promuovere e vendere le opere, garantire visibilità agli autori non disdegnando anche le risorse della stampa periodica⁶⁸. La narrativa per ragazzi costituì l'ambito in cui maggiormente si vide l'eccellente fiuto di Treves, egli infatti spinse De Amicis a scrivere in brevissimo tempo *Cuore* per stamparlo in concomitanza con l'apertura dell'anno scolastico 1886-1887⁶⁹ trasformando una grande porzione della realtà sociale, il mondo della formazione, in un genere di consumo. Il libro vendette 500.000 copie dal 1886 al 1910⁷⁰.

La narrativa per ragazzi, fiorente comparto dell'editoria scolastica, si impose con essa all'indomani dell'Unità e dei provvedimenti politici in materia d'istruzione, come il settore di mercato più promettente, in grado di offrire all'editoria l'ossigeno di cui tanto sembrava aver bisogno⁷¹. Alla produzione del libro scolastico parteciparono grandi e piccoli editori dislocati su tutta la superficie geografica non necessariamente coincidente con la geografia editoriale precedentemente esposta. Infatti, la quasi sicura

⁶⁷ Massimo Grillandi, *Treves*, UTET, Torino, 1977.

⁶⁸ «È ben nota la sua funzione di costruire tra gli scrittori italiani un sistema di grandi firme, che gioca contemporaneamente su i due canali del sistema integrato (come autori di pagine, descrizioni, interventi giornalistici, e come narratori: Verga, De Amicis, Barili, Cordelia, Capranica, Capuana, D'Annunzio, la Serao, Graf, Boito, Mantegazza, Martini, Paolo Ferrari, Gallina e altri)» (Giovanni Ragone, *Un secolo di libri*, cit., p. 48).

⁶⁹ Si rimanda a Mimi Mosso, *I tempi del cuore: vita e lettere di Edmondo de Amicis ed Emilio Treves*, Mondadori, Milano 1924.

⁷⁰ Cfr. Alberto Cadioli, Giuliano Vignini, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, Editrice Bibliografica, Milano, 2012, p. 36.

⁷¹ Cfr. Ada Gigli Marchetti, «Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale», in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 141.

riuscita dell'impresa ne garantì la trasversalità della diffusione, anche in zone editorialmente desertiche, spesso l'unica attività editoriale presente è quella legata ai libri di scuola. Alcuni editori affiancarono l'editoria scolastica ad altri settori di produzione, come Treves, Zanichelli, Barbéra, Le Monnier; altri invece ne fecero la colonna portante della loro produzione, tra questi, i maggiori, Paravia e Loescher operanti a Torino⁷².

Oltre al modello milanese più orientato alla produzione per il mercato, nel panorama editoriale emerse anche quello toscano, con Barbéra e Le Monnier, proclive a scelte tradizionali e di cultura. Se il primo trovava il suo pubblico d'elezione negli strati medi della città complessa, il modello toscano si rivolgeva ai ceti patrizi, al clero e all'alta borghesia che di fatto finirono per essere allo stesso tempo i produttori e i fruitori dei testi⁷³. Proprio in virtù di una maggiore adesione alla tradizione letteraria, tale modello – sorto fin dalla prima metà del secolo - non sembra in grado di rimettersi in gioco e il suo assetto editoriale resta fermo davanti al grande movimento milanese di fine secolo, compiendo solo qualche adeguamento sul versante giornalistico⁷⁴.

Analizzando la linea editoriale di Barbéra, assunto in questa sede a paradigma della produzione toscana, notiamo che rimase sostanzialmente identica dal 1878 fino alla fine del secolo. La sua produzione si articolava su due filoni principali, da un lato quello storico politico, dall'altro quello letterario-filologico. La collana più importante, alla quale deve la fama, fu la “Collezione diamante” che si distinse per la cura tipografica, il piccolo formato, la scelta raffinata di classici italiani, latini (Dante, Boccaccio, Virgilio) e il prestigio dei curatori. Fra questi troviamo Giosué Carducci che curò *I poeti erotici del secolo XVIII* e *I lirici del secolo XVIII*. Le due linee produttive rimasero sostanzialmente invariate a seguito della morte del fondatore Gasparo, quando nel 1880 la casa passò in mano ai figli. Questi apportarono soltanto qualche apertura verso il modello giornalistico imposto da Treves. Nacquero la “Piccola biblioteca del popolo italiano”, che ospitava testi di divulgazione tecnico scientifica e libri di viaggi, e le

⁷² Per approfondimenti sulla letteratura giovanile si veda: Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2004.

⁷³ Giovanni Ragone dedica numerose pagine all'indagine di questi due poli, il milanese e il toscano, dell'editoria in *Un secolo di libri*, cit., pp. 19-55.

⁷⁴ Ivi, pp. 52-53.

“Opere di amena letteratura” in cui trovarono spazio novelle di D’Annunzio, Verga e Serao⁷⁵.

Nel corso dell’ultimo trentennio del XIX secolo tutta la cultura italiana entra più omogeneamente in una situazione di mercato nella quale cominciano ad emergere segni di aperta opposizione al modello milanese e a Treves in particolare. Una realtà non trascurabile è quella creatasi intorno all’editore Angelo Sommaruga, il quale fondò nella capitale un’impresa editoriale con l’intento di fare di Roma «il centro letterario più importante d’Italia, il punto d’incontro e di sviluppo delle varie tendenze letterarie ed artistiche»⁷⁶.

Indubbiamente l’editore aveva ben chiaro di produrre per il consumo, egli, per primo, inventò la *réclame* per i suoi libri e cercò di creare scandali editoriali facendo spesso un uso spregiudicato del sesso e della politica. Le linee privilegiate erano la poesia degli ambienti carducciani, la criminologia di attualità e di politica, i ritratti di contemporanei. Altro aspetto innovativo della casa editrice fu l’importanza data agli illustratori che nelle copertine erano liberi di dare spazio a forme di erotismo d’autore anche se non sempre apprezzate, come dimostra la celebre *querelle* con D’Annunzio per la copertina de *Le vergini delle rocce*.

La tecnica di pubblicizzazione di Sommaruga rese alcuni autori delle vere e proprie celebrità anticipando il fenomeno del divismo che troverà i suoi fasti con il teatro e il cinema all’inizio del nuovo secolo⁷⁷. Nel 1881 diede vita a «Cronaca Bizantina», una rivista che ebbe grandissimo successo - basti pensare che arrivò ad avere una tiratura di 12.000 copie, un’enormità per l’epoca - nella quale collaborarono autori di rilievo quali Carducci, D’Annunzio, Verga, Dossi, Serao e Scarfoglio. L’impresa di Sommaruga connotò a tal punto la capitale che la città di quegli anni è conosciuta come la “Roma bizantina”, ma la guerra editoriale che gli fecero Treves, Sonzogno e Barbera costrinse l’editore a sparire dalla scena nel 1885, dopo soli quattro anni di attività⁷⁸. Molti dei

⁷⁵ Per approfondimenti su Barbéra e il modello toscano si rimanda a Ilaria Porciani (a cura di), *Editoria a Firenze nel secondo Ottocento*, Atti del Convegno, Firenze, 13-15 novembre 1981, Olshki, Firenze, 1983; P. e L. Barbéra (a cura di), *Barbéra, Lettere di Gasparo Barbéra tipografo editore (1841-1879)*, Firenze, 1914; *Mostra storica delle case editrici fiorentine Gasparo Barbéra e Bemporad Marzocco*, Milano 3-31 maggio 1961, Bemporad-Marzocco, Firenze, 1962; Gianfranco Tortorelli, “Nel segno di Franklin: da Gasparo a Piero Barbéra” in Id., *Studi di storia dell’editoria italiana*, Patron, Bologna, 1989; Gasparo Barbéra, *Memorie di un editore pubblicate dai figli*, Barbéra, Firenze, 1883.

⁷⁶ Angelo Sommaruga, *Cronaca Bizantina (1881-1885)*, Mondadori, Milano, 1941, p. 25.

⁷⁷ Cfr. Giovanni Ragone, *Un secolo di libri*, cit., p. 54.

⁷⁸ Per maggiori dettagli si legga Anna Storti Abate, “«Cronaca bizantina». Angelo Sommaruga precorritore della moderna industria culturale”, in Ulrich Schulz Buschhaus (a cura di), *Scritti di*

suoi autori si spostarono verso altri editori. Da subito, chiusa la parentesi bizantina, Matilde Serao provò a introdurre D'Annunzio in casa Treves, ma al principio le cose non andarono bene e anche quando l'editore pubblica *Il piacere*, il sodalizio tra i due è ancora labile, tant'è vero che *L'Innocente* sarà pubblicato a Napoli sul «Corriere di Napoli», guidato da Scarfoglio e dalla Serao, e successivamente dall'editore Bideri⁷⁹.

L'arrivo di D'Annunzio segnerà il trapasso dell'avanguardia letteraria da Roma a Napoli, anche se una parte delle penne bizantine si erano spostate a Firenze dove, auspice Angelo Conti, si trasferirà anche D'Annunzio nel 1898, dando avvio ad una sorta di rivolta culturale attraverso la collaborazione al «Marzocco» di Angelo Orvieto⁸⁰.

1.3 Dalla crisi di fine secolo alla nascita del letterato-editore

Il passaggio dal XIX al XX secolo fu vissuto dal mondo editoriale come un momento di crisi. Nel corso dell'Ottocento, l'industria del libro era riuscita, grazie allo sviluppo tecnologico, alle politiche statali in tema di diritto d'autore e alla scolarizzazione a superare la fase artigianale per aprirsi a un modello produttivo improntato verso il profitto⁸¹, quella che era stata la costante di tutto l'Ottocento, la crescita dell'industria editoriale, subì una battuta d'arresto. Il «Giornale della libreria» annuncia lo stato di malattia del libro:

Il libro soffre, è ammalato, non è morto. È attaccato dalla malattia che travaglia ogni ramo dell'industria moderna, malattia che consiste nell'eccessiva produzione da una parte, e dall'altra nella consumazione che esige cose da poco e pochi soldi⁸².

italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio, Palumbo, Palermo, 1980, pp. 475-91.

⁷⁹ Cfr. Ezio Raimondi, «Introduzione», in Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1988.

⁸⁰ Cfr. Giovanni Ragone, *Un secolo di Libri*, cit., p. 86.

⁸¹ Nonostante molti storici dell'editoria collochino l'industrializzazione del settore a partire dal 1880, Forgacs chiarisce bene che il settore dell'editoria libraria conosce uno sviluppo più graduale e meno omogeneo: «Mentre, infatti, si può parlare di una industrializzazione generalizzata della stampa a partire dall'inizio secolo, il processo fu più lento e meno uniforme nell'ambito dell'editoria libraria. Ancora molti anni dopo l'inizio del ventesimo secolo l'editoria italiana continuò ad essere caratterizzata da un dualismo in cui un gruppetto di aziende moderne come Treves (poi Garzanti) e Mondadori coesistevano con molte altre più piccole» (David Forgacs, *L'Industrializzazione della cultura italiana*, cit., pp. 60-61).

⁸² «Giornale della libreria», 17 luglio 1898, p. 321.

Si trattava di una crisi di sovrapproduzione che veniva acuita dalla ristrettezza del mercato interno⁸³. Ad ogni modo il problema non fu tale da pregiudicare l'andamento del settore. La produzione libraria conobbe solo una leggera flessione, passando dalle 9657 pubblicazioni del 1895 alle 8845 del 1899, che fu facilmente archiviata nel '900, come testimoniano le numerose case editrici avviate ad inizio secolo⁸⁴.

Se, stando alle cifre sopramenzionate, la crisi fu solo una leggera battuta d'arresto facilmente superata nella ripresa industriale del Novecento, non altrettanto si può dire del clima di insicurezza e fine di un'epoca che si viveva nel mondo degli scrittori, la cui più rimarcabile espressione è offerta dal viaggio-inchiesta del 1895 di Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*.

Nel corso delle interviste vengono interrogati quelli che per Ojetti sono i maggiori protagonisti del mondo letterario, questi si esprimono sullo stato di salute della letteratura contemporanea. Solo il fatto che si consideri legittimo un tale interrogativo dimostra che la crisi letteraria è patente. Tra i problemi più rilevanti sono segnalati il costituirsi di un mercato, l'emergere di un pubblico di massa, la concorrenza che alla letteratura viene fatta dalla stampa periodica e le cambiate condizioni del letterato all'interno di un sistema che tende al profitto.

Alcuni accettano normalmente l'invasione del commercio in campo letterario cercando di fare della scrittura una produzione seriale, come Marco Praga che ammette di aver scritto *L'Erede* «per una ragione sola: mi occorrevo dodicimila lire, e *L'Erede* fedelmente me le ha date»⁸⁵ e più oltre candidamente dichiara «io devo scrivere un dramma all'anno per vivere. Quando il pubblico non ne vorrà più sapere di me [...] metterò su bottega – [Ojetti] E di cosa se è lecito? – Di commedie. Mi si porteranno gli argomenti ed io in ventiquattro ore li sceneggerò tutti»⁸⁶. Un'altra posizione condiscendente è quella di Arturo Colautti che afferma il dominio della “legge

⁸³ Nel corso del XIX secolo lo sviluppo editoriale era stato tale che la produzione libraria aveva nettamente superato la crescita demografica creando dunque una crisi di sovrapproduzione: «Tra il 1820 e il 1890 la popolazione italiana passa da 20,4 a 31,6 milioni, con un incremento del 55 per cento; nello stesso periodo la produzione libraria conosce un incremento del 325 per cento» (Maurizio Borghi, *La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, cit., p. 101).

⁸⁴ «Il diagramma delle nuove società che nascono registra 15 unità nel decennio 1880-1889, 46 negli anni 1890-1899, 187 nel periodo 1900-1909; e ancora 181 nei successivi 1910-1919, con un balzo a 528 nel decennio 1920-1929 ed a 462 nel periodo 1930-1936» (Fabrizio Dolci (a cura di), *L'industria editoriale e tipografica in Italia nel «Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni». Repertorio Storico (1883-1936)*, Franco Angeli, Milano, 2003, p. 25).

⁸⁵ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 126.

⁸⁶ Ivi, p. 131.

economica” sulla letteratura e sull’arte in genere e accetta serenamente che quello del letterato sia un mestiere:

L’arte nostra che è la più inutile e richiede la minor spesa visibile fu stimata il massimo lusso e non dette mai da vivere a chi la professò. Petrarca aveva un canonicato, Dante scrisse le cantiche qua e là, in castelli o conventi; e pensa all’Ariosto, al Poliziano o al Tasso. Dopo i poeti cortigiani vennero quelli che vivevano di altre professioni e a tempo libero scrivevano versi. Poi vennero i poeti di nobile famiglia e nati da borghesi già ricchi (Alfieri, D’Azeglio, Manzoni ecc.). Finalmente verso i ’60 la letteratura cominciò ad essere pagata, e dapprima ciò parve quasi un’onta. Ora sottostà alle leggi delle grandi industrie, ed è dai capitalisti, come le altre industrie sfruttata. Il pubblico c’è: bisogna attirarne l’attenzione, anche per moltiplicarlo perché abbiamo ancora diciotto milioni di analfabeti da *exploiter*⁸⁷.

Meno ottimisti sulla professione dei letterati si mostrano i veristi Federico de Roberto («La letteratura e anch’essa una professione: pure se ci si domanda che cosa siamo, abbiamo quasi vergogna di rispondere a parola fatale: “letterati”»⁸⁸), Giovanni Verga («nessun letterato in Italia vive con il reddito puro della letteratura, o almeno...con il reddito della pura letteratura»⁸⁹) e Luigi Capuana, il più rassegnato di tutti:

Quei pochi pazzi che si occupano di letteratura che guadagnano? Denari? Treves che è tra i più ricchi editori (se pure non è il più ricco) dà al massimo duemila lire per un grosso romanzo di un autore già noto. [...] Insomma, lavora, lavora e lavora, si finisce per fare, come faccio io alla mia età, la vita da studente in due camere al terzo piano, tra i libri⁹⁰.

Curioso è anche il parere di De Amicis, che era per l’epoca uno degli scrittori che maggiormente guadagnava, ma nonostante questo dimostra la sua insoddisfazione nei confronti degli editori quando afferma «confrontate un po’ il guadagno di un romanziere con il guadagno fatto sul suo libro dal suo editore»⁹¹.

Quella dei letterati era insieme una crisi di coscienza e un disagio nei confronti di un modello industriale che sembrava svantaggiarli: il tanto cercato mercato nazionale

⁸⁷ Ivi, pp. 287-288.

⁸⁸ Ivi, p. 137.

⁸⁹ Ivi, p. 115.

⁹⁰ Ivi, pp. 231-232.

⁹¹ Ivi, p. 183.

aveva finito per prendere il sopravvento sulle ragioni puramente letterarie⁹². Le interviste di Ogetti sarebbero tutte da citare in quanto mettono bene in luce sia i differenti atteggiamenti a seconda della fortuna editoriale o critica, sia le contraddizioni di un sistema letterario diviso tra la necessità della trasformazione e le conseguenze che questa comporterebbe per la letteratura⁹³.

Una delle maggiori rivoluzioni era data dall'affermarsi della figura dell'editore, la cui centralità nel sistema editoriale è stata giustamente richiamata dai pareri di Capuana e De Amicis.

Si tratta di una figura nuova *tout court*, senza precedenti nella storia dell'editoria, sorta proprio in corrispondenza con il passaggio dal modello produttivo artigianale, già definito *ancien régime typographique*, a quello industriale. In passato si occupavano di attività editoriali tanto i tipografi quanto i librai – i due tradizionali mestieri del libro – e solo dalla specificazione delle due attività che stanno monte e a valle dell'editoria, la stampa e la vendita, si determinò la moderna industria libraria e con essa la nascita dell'editore⁹⁴.

In Italia l'emancipazione dell'editore dalle figure ibride di «tipografo-editore» e «libraio-editore» avvenne, simbolicamente, nel 1838 quando Giuseppe Pomba cedette sia la tipografia sia la libreria per dedicarsi interamente all'attività editoriale⁹⁵. Nacque l'editore moderno, un imprenditore della cultura capace di investire in un progetto editoriale di respiro e coinvolgere gli scrittori in una redazione che non fosse un'impresa occasionale⁹⁶. La scelta di Pomba non fu però seguita da tutti e accanto ad editori in senso moderno continuarono a coesistere, fino al Novecento inoltrato, figure ibride in cui editore, tipografo e libraio si sovrapponevano⁹⁷.

⁹² Così Verga in una lettera a Capuana: «La nostra maggior disgrazia in Italia è quella di essere pochi per creare un mercato letterario, e il mondo è tutto un mercato, ecco il motivo dell'indifferenza del pubblico» (Giovanni Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 171).

⁹³ Cfr. Alberto Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 14.

⁹⁴ Si rimanda a Bianca Maria Paladino, *Carta al vento. Come cambia l'industria editoriale*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 1997, p. 79.

⁹⁵ Cfr. Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Il Saggiatore, Milano, 2012, p. 21.

⁹⁶ Cfr. Mario Infelise, «La nuova figura dell'editore», in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 62.

⁹⁷ «Fu solo molto tardi che si ebbe la moderna separazione dei ruoli di editore, tipografo e libraio: ancora negli anni '30 e '40 esistevano molte piccole aziende in cui questi ruoli si sovrapponevano» (David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, cit., p. 61).

La nuova realtà comunque generava una grande incertezza terminologica e già sul finire dell'Ottocento, lo stesso Carducci si stupiva e chiedeva ragione, in un carteggio privato, sull'uso della parola editoria⁹⁸. La cosa va ben oltre se si pensa che Formiggini, editore già del Novecento, sostiene di essere il primo ad aver usato tale termine⁹⁹. In realtà, come specifica Mario Infelise, la parola editore iniziò ad entrare nel linguaggio comune dagli anni '30 dell'Ottocento¹⁰⁰, anche se, come testimoniano i lemmi del dizionario, non fu facile definire precisamente i compiti specifici della nuova professione.

Il susseguirsi delle sue attestazioni riflette bene l'incertezza semantica sul termine "editore"; questo comparve per la prima volta nel 1828 nel dizionario di Luigi Carrer e Fortunato Federici con una definizione a metà strada fra l'editore moderno e il curatore di opere; l'editore era «colui che ha cura di rivedere e dare alle stampe l'opere altrui»¹⁰¹. Per tutto l'Ottocento rimase in piedi tale ambiguità ed editore era tanto chi, con intenti critici, procurava la pubblicazione di opere inedite, considerate importanti per la storia della cultura, quanto chi, di quelle già note, ripresentava un'edizione critica¹⁰². Solo nella seconda metà del secolo prevalse il primo significato come si registra nel *Dizionario della lingua italiana* di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini: «Distinguevansi un tempo, Editore, Stampatore, Libraio. Ora chi stampa, segnatamente a sue spese, un libro si dice Editore, e chi fa stamparlo per farne commercio»¹⁰³; ancora nel *Vocabolario della lingua italiana* del Manuzzi (1861) si legge: «per similitudine piglia il titolo di editore quel tipografo o libraio che stampa o fa stampare a proprie spese le opere altrui»¹⁰⁴.

⁹⁸ In una lettera a Guido Biagi datata 3 luglio 1896 Carducci chiedeva: «editoria è termine tuo o di nuovo uso fiorentino?» in Giosue Carducci, *Lettere*, XIX, 1884-1896, a cura di M. Valgimigli, Zanichelli, Bologna 1956, p. 236. L'episodio è riportato anche da Alberto Cadioli, *Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento*, in N. Borsellino e L. Felici (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, Garzanti, Milano 2001, p. 729.

⁹⁹ La notizia si legge in Tranfaglia Nicola, Vittoria Albertina, *Storia degli editori italiani*, cit., p. 70.

¹⁰⁰ Mario Infelise, "La nuova figura dell'editore", in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 69.

¹⁰¹ Ivi, p. 60.

¹⁰² Cfr. Gerardo Mastrullo, "Il Libraio-editore", in Luisa Bonolis (a cura di), *Storia dell'editoria d'Europa*, vol. I, Shakespeare & Company, Firenze, 1994, p. 243.

¹⁰³ La definizione è riportata da Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 19.

¹⁰⁴ Mario Infelise, "La nuova figura dell'editore", in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 60. Interessante appare la posizione conciliante di Cadioli. Per il critico modernamente l'attività editoriale si svolge nello spazio creatosi tra il polo della curatela e quello della stampa: «Proprio nella zona intermedia tra i due poli si svolge invece, comunemente, l'attività editoriale, nella quale, almeno per le pubblicazioni letterarie di scrittori contemporanei si

Dai lemmi appare preponderante l'aspetto economico del ruolo dell'editore tanto che Tommaseo aggiunge alla definizione un'ironica etimologia – «molti editori farebbero sospettare originato il vocabolo non da Edo, Do, ma da Edo, Io mangio»¹⁰⁵ – riprendendo una diffusa reazione degli autori della metà dell'Ottocento nei confronti del mercato editoriale e degli editori in particolare che si tradusse in aperto invito – formulato dal giornalista Carlo Tenca – agli scrittori a diventare editori essi stessi¹⁰⁶.

Per lungo tempo l'invito di Tenca rimase inascoltato, sino a quando il sistema industriale non assunse proporzioni tali da spingere gli scrittori ad una «militanza editoriale», che aveva i suoi precedenti nell'impegno profuso nell'editoria risorgimentale, ma che si afferma in modo nuovo a partire dal Novecento¹⁰⁷.

La fioritura di nuove imprese che si verificherà nel primo quindicennio del XX secolo contribuì a instaurare un generale spirito di fiducia per quanti volessero tentare l'avventura editoriale¹⁰⁸. Dunque furono numerosi gli scrittori che, nel tentativo di proporre un'editoria di cultura – sorta soprattutto in senso anti-milanese – si impegnarono attivamente in campo editoriale.

All'assoluto protagonismo degli editori si era venuto affiancando un crescente impegno intellettuale nell'industria editoriale¹⁰⁹, tanto da dar luogo in epoca giolittiana alla creazione di due modelli d'impresa: uno basato su un maggior peso progettuale dell'intellettuale dentro l'azienda, l'altro costruito sul presupposto che ogni distinzione tra intellettuale e editore potesse cadere¹¹⁰. Il primo si può inquadrare con l'attività svolta da Croce per Sandron e, in misura ancora maggiore, per Laterza; il secondo è

intrecciano e si sovrappongono i due ruoli, e di conseguenza le due figure, delle accezioni del termine editore, tanto più che, si potrebbe dire sul versante testuale, il lavoro editoriale in vista della stampa – l'intera fase della preparazione redazionale – può essere considerato una forma particolare di curatela, con interventi di varia natura sul testo, per un suo “miglioramento”, soprattutto in funzione dei lettori» (Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 22).

¹⁰⁵ Ivi, p. 72.

¹⁰⁶ A tal proposito si veda Carlo Tenca, *Dell'industria libraria in Italia*, a cura di Maria Iolanda Palazzolo, Archivio Guido Izzi, Roma, 1989.

¹⁰⁷ Cfr. Alberto Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 15. Si precisa che alcune manifestazioni di questa nuova editoria d'autore si ebbero anche sul finire dell'Ottocento come il caso di Gian Pietro Lucini editore per la casa editrice Galli, poi Baldi Castoldi, dal 1896 al 1897 di cui si dirà in seguito. Per approfondimenti si rimanda a Pier Luigi Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio. Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pp. 9-89.

¹⁰⁸ Enrico Decleva, “Un panorama in evoluzione”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 272.

¹⁰⁹ «Chi dice editori, dice anche autori» osserverà lucidamente Renato Serra, *Le lettere*, La Voce, 1920, p. 14.

¹¹⁰ Enrico Decleva, “Un panorama in evoluzione”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 275.

esemplificato dall'iniziativa di Prezzolini che fondò nel 1911 la società anonima-cooperativa La Voce. Una nuova aurea percorreva il secolo XX:

Una tensione nuova, che accomuna sia il circolo crociano che quello dei fiorentini: la volontà, la «missione» [...] di costruire una mediazione con il pubblico colto più largo; più tardi essa si tradurrà in un modello vero e proprio di editoria «di cultura» [...] che presenta, per ogni impresa, tratti inconfondibili; che corrisponde in tutto a un progetto¹¹¹.

Poco prima di Prezzolini, qualcosa di simile aveva cercato di fare anche Marinetti, promotore, direttore e finanziatore a Milano delle Edizioni di «Poesia», anche se l'autore di *Mafarka*, coerentemente con il programma antistituzionale del Futurismo, cercò anche in editoria un rapporto diretto con il lettore evitando la mediazione delle strutture e del mercato editoriale. Proprio per questo aspetto radicale della sua politica editoriale, fu aspramente criticato da Prezzolini che scriveva:

Chi è mai così imbecille da comprare un libro futurista, quando sa che inviando un semplice biglietto da visita a F.M. Marinetti, [...] se ne vedrà scaraventare dalla posta un intero pacco, e, più tardi, riceverà regolarmente tutti quegli altri che l'officina futurista va pubblicando?¹¹².

Insieme a Prezzolini e Marinetti possiamo ascrivere anche l'esperienza editoriale di Mario Puccini e dopo di lui, in una fase in cui il modello vociano era già tramontato, Piero Gobetti che darà vita nel 1922 alla casa editrice Piero Gobetti Editore¹¹³.

La Prima guerra mondiale pose fine all'iniziativa editoriale di molti scrittori, le tensioni nel rapporto con l'editoria non avevano più l'urgenza dei primi decenni del secolo e i letterati dimisero i panni d'editori, ma l'industria del libro non seppe più fare a meno delle loro consulenze: dagli anni '30 fino almeno agli anni '70 si registra un massiccio impiego degli scrittori nell'attività editoriale¹¹⁴.

¹¹¹ Giovanni Ragone, *Un secolo di libri*, cit., p. 87.

¹¹² Giuseppe Prezzolini, *Marinetti disorganizzatore*, «La Voce», 30 marzo 1915. Il brano è riportato da Alberto Cadioli, «Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento», in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, cit., pp. 730-731.

¹¹³ Su Gobetti vedasi Alberto Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 16-18.

¹¹⁴ Cfr. Mariarosa Bricchi, «I romanzi degli altri: scrittori-editori, editori-scrittori», in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della Letteratura Italiana*, cit., pp. 779-785. L'autrice inquadra cronologicamente il fenomeno: «L'avventura di Elio Vittorini consulente editoriale inizia ufficialmente nell'ottobre del 1933 [...]. Nel maggio 1970 Vittorio Sereni, da oltre dieci anni direttore letterario della Mondadori scriverà in una lettera privata a Giansiro Ferrata: «la nostra passione interessa a managers e mercanti nella misura in cui può essere strumentalizzata e sfruttata». Entro estremi cronologici che queste due testimonianze fissano con buona approssimazione, alcuni scrittori importanti [...] lavorano in modo sistematico e con continuità in campo editoriale, non solo come autori, ma come produttori di

Sconfitto uno dei due modelli di letterato-editore, quello vociano, gran parte del XX secolo sarà editorialmente dominato dall'alleanza tra “editori protagonisti” e “letterati editori”¹¹⁵.

1.4 I primi vent'anni del Novecento

Adesso è un diluvio di carta stampata che rifluisce da ogni parte, moltiplicando le copertine e le etichette; gli editori nuovi sorgono accanto ai vecchi, nelle città grandi e nelle piccole, crescono a poco a poco e si trapiantano, quasi da monte a piano, dalle province ai centri maggiori [...]. E se accanto ai libri mettete poi i giornali, le riviste, tutti i fascicoli grandi e piccini che si stampano periodicamente nel paese, vi troverete davanti insieme con questo mucchio veramente enorme di carta stampata, tutto un mondo affollato e diverso di gente che in un modo o in un altro ci si muove sopra e ci vive; il nostro mondo letterario¹¹⁶.

Le parole di Renato Serra ben esprimono sia il rilancio dell'attività editoriale primonovecentesca che, appena uscita dalla crisi di fine secolo, si avviava ad una ripresa della produzione, sia l'intrecciarsi sempre più evidente del mondo letterario a quello editoriale.

Il primo quindicennio del XX secolo fu un periodo di complessivo consolidamento e sviluppo dell'editoria libraria nazionale, nonostante il ritardo italiano rispetto allo sviluppo europeo e la difficoltà del sistema distributivo di assorbire l'entità dei volumi stampati¹¹⁷. Al principio del secolo si confermarono le due tendenze produttive già riscontrate per l'Ottocento; da una parte si incrementava una produzione d'intrattenimento destinata ai nuovi ceti sociali interessati alla lettura, favoriti da un ulteriore abbassamento al 37 per cento dei livelli di analfabetismo nazionale, e dall'altra, si cercava di creare un'offerta editoriale di cultura¹¹⁸.

letteratura, occupandosi, oltre che dei propri, dei libri degli altri» facendolo risalire all'esperienza crociana: «Intellettuali e scrittori hanno sempre avuto un ruolo entro l'editoria novecentesca, a partire dalla militanza di Benedetto Croce presso Laterza che copre, quasi esattamente, il primo cinquantennio del secolo» (Ivi, p. 779).

¹¹⁵ Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, cit., pp. 3-10 e pp. 38-45.

¹¹⁶ Renato Serra, *Le Lettere*, cit., pp. 14-15.

¹¹⁷ Enrico Decleva, “Un panorama in evoluzione”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 225-230.

¹¹⁸ «In questa tensione tra l'alto e i codici di generi-massa (narrativi e non) consiste il meccanismo fondamentale, la regola del modello del primo Novecento» (Giovanni Ragone, *Un secolo di libri*, cit., p. 65). A tal proposito si cita anche: «Non è necessario guardar dentro ai libri; notare come tendono a uno stile unico [...]. Se mai, si può fare una distinzione sola; fra due tipi di volume. Il libro di cultura e il libro, seguitiamo pur a dire, di bella letteratura. Le edizioni Laterza e le edizioni Treves: un volume di D'Annunzio e uno di Croce» (Renato Serra, *Le Lettere*, cit., pp. 18-19).

Capitale indiscussa del panorama editoriale italiano si riconfermò Milano. Nel capoluogo meneghino operavano, come nel secolo passato, i grandi giganti dell'editoria, Treves, Sonzogno e «Corriere della Sera» che integrando la produzione di libri a quella di periodici riuscirono a raggiungere l'ampio mercato del nuovo pubblico¹¹⁹. La Sonzogno però non reggendo la concorrenza che il «Corriere della Sera» faceva al «Secolo» fu costretta a vedere la testata nel 1911 e due anni dopo, a liquidare l'intera Casa editrice¹²⁰. Nella produzione di narrativa a Treves si affiancò la Baldini e Castoldi nel cui catalogo figurano tutte le opere di Fogazzaro e, dal 1910, quelle di Guido da Verona, che, come scriveva Carlo Linati, «non solo il bel Guido batteva ogni record precedente, ma creava un successo fantastico che pure i più venduti romanzi francesi potevano invidiargli»¹²¹.

La sola città a poter far concorrenza a Milano per modernità, concentrazione editoriale e capacità di diffusione nel mercato nazionale era Torino. I due centri non entrarono però in competizione poiché la capitale piemontese decise di concentrare la sua produzione sul settore scolastico e della manualistica specifica (filologia, diritto, scienze mediche ecc.), occupandosi solo marginalmente della narrativa¹²².

Gli altri centri editoriali “periferici”, Firenze, Bologna, Modena, Bari e Lanciano non disponendo di un sistema integrato tra libri e giornali basarono la propria attività sulla produzione di un'editoria di cultura, affidandosi spesso sulla collaborazione dei letterati. L'attività della città di Bologna rimase quasi del tutto legata a Zanichelli e all'edizione dell'opera di Carducci e dal 1903 anche di Pascoli di cui assunse l'edizione dell'intera opera poetica. Tuttavia, come accadeva agli editori che non inseguivano la novità narrativa – Sansoni, Barbera, Le Monnier – ma restavano più fedeli a scelte tradizionali, specialmente in campo poetico, anche Zanichelli fu costretta a cedere parte della propria società¹²³.

¹¹⁹ Cfr. Alberto Cadioli, “Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento”, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, cit., p. 732.

¹²⁰ Enrico Decleva, “Un panorama in evoluzione”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 237.

¹²¹ Paola Caccia, “Baldini e Castoldi: due artigiani dell'editoria”, in Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, cit., p. 32.

¹²² Operavano a Torino Loescher, UTET e Paravia, per approfondimenti si veda Enrico Decleva, “Un panorama in evoluzione” in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 247-252.

¹²³ Cfr. Alberto Cadioli, “Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento”, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, cit., p. 747.

Maggiore fortuna ebbe un'altra casa editrice emiliana, sempre votata alla produzione non commerciale che fu fondata a Modena nel 1908 da Angelo Fortunato Formiggini. L'intelligente editore unì la sua passione per la filosofia, campo in cui si era laureato, alla sua spiccata vena ironica dando vita a delle brillanti collane come la "Biblioteca di filosofia e di pedagogia", anche se quella a cui più spesso sarà associato il nome di Formiggini è "I classici del ridere" che ebbe il merito di far rileggere molte opere canonizzate come classiche, il *Decameron* e il *Satyricon* sono un esempio, sotto un'originale chiave comica¹²⁴.

Firenze era il centro editoriale che presentava il panorama più vario, al suo interno coesistevano le vecchie glorie dell'editoria ottocentesca ormai ridotte alla riproduzione di sistemi consolidati senza più dinamismo (Le Monnier, Barbéra e Sansoni) e le nuove imprese che si affacciavano alla scena editoriale novecentesca con l'obiettivo di creare un'alternativa editoriale-letteraria al modello orientato al consumo¹²⁵, il cui esempio più rimarcabile è costituito dai letterati gravitanti intorno alla rivista «La Voce».

Divisi fra la missione letteraria e la necessità economica, tra la Musa e la Sirena per dirla con Cadioli¹²⁶, ancor prima della nascita della rivista era sorta in alcuni dei protagonisti dell'avanguardia fiorentina la necessità di impegnarsi attivamente nell'impresa editoriale¹²⁷. Il progetto si concretizzò solo nel 1911 con i "Quaderni della Voce" inaugurati dal *Lemmonio Boero* di Soffici che uscivano come sorta di rivista mensile della Casa editrice Italiana di proprietà di Antonio Quattrini. Non soddisfatto del lancio dell'editore, Prezzolini finì per fondare la Società Anonima Cooperativa La Voce (novembre 1911).

Osservando il catalogo delle pubblicazioni si ha la misura della linea editoriale vociana: *Un uomo finito*, *Il mio Carso*, *Lemmonio Boero*, *Il peccato*, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* sono chiari segnali dell'intento di

¹²⁴ Per approfondire la figura di Formiggini si rimanda a Luigi Balsamo e Renzo Cremante (a cura di), *A.F. Formiggini. Un editore del Novecento*, cit.

¹²⁵ Cfr. Enrico Decleva, "Un panorama in evoluzione" in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 254-262.

¹²⁶ Cfr. Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. 31.

¹²⁷ Sin dal 1907 Papini proponeva a Prezzolini – che aveva già un'esperienza editoriale come direttore di collana per la Libreria Editrice Lombarda e per la Ricciardi di Napoli – di dar vita ad una casa editrice che desse spazio ad opere che nessun altro editore accetterebbe. Il progetto non decollò e i due si impiegarono indipendentemente nel settore editoriale. Prezzolini continuò a dirigere la collana "Poetae Philosophi et Philosophi minores" e Papini divenne direttore di una collana per Carabba di Lanciano, "La cultura dell'anima" che tra l'altro entrava in concorrenza con quella prezzoliniana. Si veda Alberto Cadioli, *Letterati editori*, cit., pp. 36-42.

proporre un nuovo modello di romanzo, fondato sull'esperienza intellettuale, sulla memoria privata e sull'autobiografismo nella ricerca di una nuova dimensione esistenziale, in netta opposizione rispetto a quello di intrattenimento all'ora in auge¹²⁸.

La stessa apertura è dimostrata anche sul fronte della poesia, Sbarbaro, Saba, Rebora e Govoni sono alcuni dei poeti che trovarono in Prezzolini e soci i primi editori.

Dal focolaio vociano prenderanno piede altre due esperienze editoriali, una – concomitante alle edizioni fiorentine – è la collaborazione editoriale di Papini alla Carabba di Lanciano grazie all'amicizia con Gino, il primo figlio di Rocco Carabba, che era attivo nei circoli fiorentini dell'epoca¹²⁹; l'altra è la casa editrice Vallecchi, fondata da Attilio Vallecchi che era stato tipografo del «Leonardo» e di «Lacerba», e presso il quale, finita l'esperienza vociana, continueranno a pubblicare i vari Papini, Soffici e Prezzolini, dando vita ad un'attività editoriale e culturale che si concluderà solo negli anni '70¹³⁰.

A Bari operava Laterza, una casa editrice nata dal dinamismo primonovecentesco così come era avvenuto per La Voce, Formiggini, Vallecchi e le imprese di Mario Puccini. Fondata nel 1901, dopo un esordio editoriale senza alcun progetto preciso, si affidò presto alla consulenza di Francesco Saverio Nitti, professore di Scienza della finanza a Napoli, poi a quella di Benedetto Croce nel tentativo di individuare criteri editoriali più sicuri ed organici che ponessero fine all'occasionalità delle prime uscite. La collaborazione fra l'editore e il filosofo abruzzese fu vantaggiosa per entrambi: in Croce Laterza trovò un ispiratore serio e attentissimo nella scelta dei testi e delle collane, dal canto suo il filosofo poté ricavarsi uno spazio di diffusione da cui esercitare la sua funzione di direttore culturale ed educatore nazionale. Come ebbe modo di sottolineare Eugenio Garin, «Croce non influì attraverso scolari, giornali, istituti, ma attraverso una vasta produzione editoriale, che, a un certo momento, indicò agli italiani quali classici leggere, e come; quali filosofi, quali storici, quali critici

¹²⁸ Ivi, p. 63.

¹²⁹ Papini diresse per Carabba due progetti editoriali. Uno era la collana filosofica “La cultura dell'anima” e l'altro, “Scrittori nostri” fu invece una collezione letteraria che, in aperta concorrenza con la collana crociana “Scrittori d'Italia” edita da Laterza, voleva dare ampia circolazione a tesi ignoti o quasi, contemplati al massimo dagli specialisti, senza la mediazione né del sistema scolastico né dello storicismo crociano. Si veda: Giovanni Ragone, “Due modelli nell'editoria di cultura: Papini vs Croce”, in Id., *Un secolo di libri*, cit., p. 87-100.

¹³⁰ Cfr. Alberto Cadioli e Giuliano Vignini, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, cit., p. 48.

condizionando gran parte della produzione di tutto un vasto settore delle discipline “moralì”»¹³¹.

L’interessante stagione editoriale giolittiana conobbe un brusco epilogo con l’avvento della guerra mondiale, alla quale seguì, quasi come atto culminante della fine di un’epoca, la morte di Emilio Treves avvenuta nel 1916. L’inarrestabile aumento del prezzo della carta congiuntamente alla crisi economica che colpì il settore editoriale fece lievitare i costi di produzione – si registra per il 1921 un aumento del 800 per cento e oltre – e bruscamente calare l’indice di produzione. Dal 1914 al ’19 la produzione libraria cala oltre il 50 per cento (da oltre 11000 titoli annui si passa a meno di 5000) e si attesta su livelli bassi per tutta la prima metà degli anni ’20. Fu soltanto negli ultimi anni del secondo decennio del Novecento che l’editoria riuscì a darsi un nuovo assetto superando la faticosa fase di riorganizzazione del Primo dopoguerra¹³².

¹³¹ Eugenio Garin, *Editori italiani tra Otto e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 11. Sul rapporto Croce-Laterza si rimanda a Daniela Coli, *Croce, Laterza e la cultura Europea*, Il Mulino, Bologna, 1983.

¹³² Giovanni Ragone, “Editoria, Letteratura e comunicazione”, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana. Storia e Geografia*, vol. III: *L’età contemporanea*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 1047-1048.

Capitolo 2

L'avventura editoriale di Mario Puccini: l'evoluzione del letterato-editore

*Ma io obbedivo prima che ad una passione,
ad una tradizione:
anche mio padre oltreché editore era stato libraio.
[...] Io, malato di lettere fino al collo non solo,
ma, come ho detto,
già compromesso nell'ingrato mestiere di scrivere.
(Mario Puccini, Milano, cara Milano!...)*

2.1 Status quaestionis: Mario Puccini uno scrittore dimenticato, un editore sconosciuto

A dieci anni dalla morte di Mario Puccini¹³³, nel 1967, Senigallia, cittadina marchigiana in cui ebbe i natali, celebra la memoria dello scrittore con due giornate di solenni onoranze; nascerà in quell'occasione il primo volume di saggi e contributi vari a lui dedicati. *Omaggio a Mario Puccini* ospita, come ha sottolineato Vasco Pratolini, il primo studio autorevole sull'opera del marchigiano¹³⁴. Tutti gli autori che parteciparono alla composizione del volume sono animati dall'intento, che alle volte assume i connotati di una vera e propria missione, di rivalutazione e sistematizzazione dei cinquant'anni di ininterrotta produzione letteraria dell'autore affinché venisse riconosciuto come uno dei protagonisti della prima metà del nostro Novecento letterario.

Il primo a lanciare l'invito alla «revisione critica dell'opera» è Enrico Falqui:

¹³³ Diamo qui una breve annotazione biografica. Mario Puccini nacque a Senigallia nel 1887. Figlio di un libraio-tipografo scelse di seguire le orme paterne diventando editore e quasi contemporaneamente esordì anche come scrittore (*Novelle Semplici*, 1907). Allo scoppio della Prima guerra mondiale l'attività editoriale può considerarsi conclusa anche in ragione del fatto che Puccini abbandonò gli affari economici per prendere parte al conflitto dapprima come soldato semplice, poi come sottotenente. La grande guerra segnò profondamente la vita e la narrativa dell'autore che, di rientro dal fronte, dedicò al conflitto tre opere: *Dal Carso al Piave*, *Come ho visto il Friuli* e *Davanti a Trieste*. Sempre sulla guerra, ma di qualche anno più tardi sarà *Cola o ritratto di un italiano* (1927) poi intitolato *Cola* (1928) ed infine *Il soldato Cola* (1935). Nel dopoguerra si trasferì a Roma ed iniziò a pubblicare per diverse testate giornalistiche. Gli ultimi trent'anni della sua carriera si caratterizzarono per un più esclusivo impegno nei confronti della narrativa. Fu un autore estremamente prolifico. Citiamo in questa sede solo i romanzi che riscossero maggior successo di critica e pubblico: *La vergine e la madonna*, *Dov'è il peccato è Dio*, *La terra è di tutti*. Al termine di cinquant'anni di vita interamente dedicati alla letteratura, si spense a Roma nel dicembre del 1957.

¹³⁴ Vasco Pratolini, "Proposta", in Sergio Anselmi (a cura di) *Omaggio a Mario Puccini*, Argalia Editore, Urbino, 1967, p. 79.

Proporre che se ne rilegga e ristudi l'opera, così seria, così viva, così rispettosa della verità umana e della nobiltà artistica, è un tributo di omaggio cui non possiamo sottrarci, per quel tanto di risarcimento che spetta noi saldare. [...] Non ci sarà da rivoluzionare il panorama della nostra narrativa; ma riconoscervi e salutarvi la presenza anche di un Mario Puccini – così «sobrio e sentito», quale subito appare al Verga – non sarà soltanto un atto di giustizia¹³⁵.

La proposta di Pratolini si risolve invece in un aperto messaggio agli editori:

Valgano dunque queste righe come un invito diretto ai maggiori editori, a Vallecchi, a Mondadori, a Garzanti, a Rizzoli, a Bompiani. A coloro che ebbero in catalogo titoli di Puccini, a coloro che hanno apposite collane dedicate ai classici del Novecento, a coloro tutti infine che dovrebbero considerare questa operazione come loro compito onorevole. La loro risposta non siamo noi ad aspettarla, [...] ma la vita stessa, che Puccini è ben vivo, e la storia della letteratura italiana del nostro secolo¹³⁶.

L'appello forse più accorato lo esprimerà Giuseppe Ungaretti, che lascerà di Puccini una testimonianza permeata di un profondo sentimento di amicizia:

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. Non ebbe in vita, il riconoscimento di cui aveva diritto. Pesa sulla critica nostra il torto di essersi dimostrata indifferente ai suoi libri. Credo che, presto o tardi, sempre la giustizia prevale, e credo che l'opera di Mario Puccini non tarderà, anche per consenso italiano, ad occupare quel posto che le si compete alto. Purtroppo egli più non è fra noi, e mi è amaro che egli non abbia potuto gioire da vivo di una valutazione in Italia più accorta dei suoi grandi meriti¹³⁷.

La miscellanea fece da apripista ad una serie di interventi critici dedicati a Puccini, per altro non così numerosi, per la prima volta ospitati in volume e non più solo affidati alle terze pagine o alle rassegne critiche dei giornali¹³⁸.

Gli anni di maggior fervore critico furono gli Ottanta; il penultimo decennio del secolo passato si aprì con l'unica monografia dedicata al marchigiano¹³⁹ e si concluse

¹³⁵ Enrico Falqui, "Un invito e un augurio", ivi, p. 23.

¹³⁶ Vasco Pratolini, "Proposta", ivi, pp. 70-80.

¹³⁷ Giuseppe Ungaretti, "Cinque testimonianze", ivi, p. 112. Il rapporto di amicizia tra Giuseppe Ungaretti e Mario Puccini, specialmente per il periodo relativo agli anni in cui entrambi erano impegnati sul fronte di guerra, si trova ricostruito in Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, a cura di Francesco de Nicola, Archinto, Milano, 2015.

¹³⁸ Per maggiori informazioni si invita a prendere visione della sezione "Bibliografia secondaria italiana" in Roberto Pirani, *Bibliografia di Mario Puccini*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2002, pp. 214-243.

con una seconda raccolta miscellanea, sempre voluta dalla cittadina natale dello scrittore, nella quale si pubblicano gli atti del primo, e per adesso unico, convegno nazionale a lui dedicato tenutosi a Senigallia il 28-29 aprile del 1985¹⁴⁰.

Tra la monografia e il convegno si collocano due importanti interventi su *Novecento* della Marzorati, che dedica a Puccini un intero capitolo costituito dall'unione di due saggi critici di Emilio Pesce e Salvatore Battaglia¹⁴¹. Al primo autore si deve anche un tentativo di ricostruzione della lunghissima bibliografia prodotta dal senigalliese nel corso dei suoi cinquant'anni di ininterrotta carriera di scrittore¹⁴²; questa fu inserita in entrambe le miscellanee.

Lo sforzo tassonomico di Pesce rappresentò il primo passo verso la realizzazione di un progetto caro al figlio di Mario, l'ispanista Dario Puccini, che negli anni '70 aveva contattato il bibliografo Roberto Pirani per la realizzazione di una completa bibliografia delle opere del padre, ma lo studioso dovette rifiutare la proposta perché cosciente delle ristrettissime possibilità, all'epoca, di censire la produzione periodica, porzione maggioritaria della bibliografia di Puccini.

Nel 1997, a seguito della scomparsa di Dario Puccini, si costituì il Comitato Permanente Pucciniano che, presosi a cuore il progetto dell'ispanista, riprese i contatti con Pirani il quale accettò anche grazie all'avvenuto spoglio di oltre il cinquanta per cento delle riviste del Novecento¹⁴³.

Gli anni 2000 iniziano felicemente per tutti gli studiosi dell'opera di Puccini, infatti veniva licenziata nel 2002 l'enorme bibliografia del marchigiano che «dalle poche pagine ed appena 81 voci della pur meritoria bibliografia di Pesce [...] passa alle

¹³⁹ Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore fra le due guerre*, Bastogi, Foggia, 1980.

¹⁴⁰ Ada Antonietti (a cura di), *Mario Puccini. Due giornate di studio e di testimonianze. Atti di un convegno. Senigallia, 28-29 aprile 1985*, Comune di Senigallia, Senigallia, 1987.

¹⁴¹ Emilio Pesce, "Mario Puccini. La degradazione della realtà e la lezione verghiana: il «tragico quotidiano» della piccola borghesia provinciale", in Gianni Grana (diretto da), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Marzorati, Milano, 1982, pp. 2780-2804; Salvatore Battaglia, "Struttura e tecnica narrativa di M. Puccini", ivi, pp. 2804-2816. Quest'ultimo contributo altro non è che uno stralcio dell'intervento di apertura di Sergio Anselmi (a cura di), *Omaggio a Mario Puccini*, cit., pp. 23-71, 35-67, che era stato riportato in "Appendice" anche in Ada Antonietti (a cura di), *Mario Puccini. Due giornate di studio e testimonianze*, cit., pp. 317-353.

¹⁴² L'esordio letterario di Puccini risale al 1907 (Mario Puccini, *Novelle Semplici*, Casa Editrice della Gioventù di G. Fossataro, Napoli) e l'ultimo testo di cui l'autore ebbe modi di licenziare le bozze fu *Milano, cara Milano...!* uscito dalla casa editrice Ceschina nel dicembre del 1957, poche settimane dopo la morte di Puccini. Saranno pubblicati postumi *La terra è di tutti* (Vallecchi, Firenze, 1958), *Scoperta del tempo* (Ceschina, Milano, 1959) e *L'odore della Maremma* (Liguori, Napoli, 1985).

¹⁴³ Cfr. "Noterella esplicativa previa ovvero cronaca di una bibliografia difficile", in Roberto Pirani, *Bibliografia di Mario Puccini*, cit., p. 7.

duecento e più pagine» della bibliografia curata da Pirani¹⁴⁴. Nonostante costituisca un preziosissimo strumento per lo studio dell'opera letteraria prodotta¹⁴⁵, la pubblicazione della bibliografia completa non fu seguita da nessun nuovo tentativo critico che possa mettersi sullo stesso piano della monografia di De Nicola degli anni '80.

Nel nuovo millennio si registra invece uno spostamento sull'asse degli studi pucciniani che, sulla scorta di un contributo di Dario Puccini¹⁴⁶, si concentrarono sull'analisi dei rapporti fra Mario Puccini e la Spagna¹⁴⁷, facendo sì che sia tutt'ora valido il giudizio espresso nella *Premessa* da Francesco de Nicola:

Mario Puccini non è comunemente considerato tra gli scrittori importanti del nostro Novecento letterario; né critica né lettori, infatti, hanno espresso un chiaro consenso per questo autore che pure, nell'arco di un cinquantennio – dal 1907 al 1957 – ha svolto un'infaticabile attività letteraria [...]. In realtà però, non solo è mancato il consenso della critica sull'opera letteraria di Puccini, ma anche un effettivo interessamento come pure un qualunque tentativo non episodico di approccio ad essa¹⁴⁸.

Nel corso degli ultimi trent'anni, grazie all'attività della Fondazione Rosellini per la letteratura popolare di Senigallia, molte opere di Puccini, esaurite ed introvabili da tempo, sono state riedite, dando positivo seguito alla “proposta” pratoliniana citata qualche pagina addietro¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Giovanni Riciotti, “Riflessioni in margine ad una bibliografia”, ivi, p. 11.

¹⁴⁵ Indicativo è a tal proposito il paragone che Pirani istituisce, nella sua relazione sulla ricerca bibliografica consegnata al Comitato Permanente Pucciniano, tra il censimento della bibliografia pucciniana e l'esplorazione di un continente: «Se voi foste la reale Società britannica di geografia ed io un esploratore alla Richard Burton o alla John Speke, vi invierei oggi questo dispaccio: Signori, dopo cinque mesi e mezzo mi trovo in un punto imprecisato tra un terzo e la metà del percorso intrapreso, per attraversare il continente Puccini» aggiungendo poi qualche dato di appoggio alla sua similitudine: «Mario Puccini è un mostr'horrend'inform ingens. A tutt'oggi la bibliografia, da me raccolta, consta di 2500 voci, tra romanzi, racconti, memorie, saggi, articoli, traduzioni e cure, e scritti su di lui. [...] i racconti sono circa 700/800 e gli articoli circa 1100/1200» (Ivi, p. 8). Alla conclusione dell'opera le voci comprese superarono le 7000.

¹⁴⁶ Dario Puccini, “Mario Puccini e la letteratura spagnola degli anni 1918-1939”, in Dario Puccini (a cura di), *Gli spagnoli e l'Italia*, Scheiwiller, Milano, 1997. Ad onor del vero va segnalato che già dalla seconda miscellanea, che precede di un decennio esatto il contributo di Dario Puccini, si era venuto delineando il volto europeo e dunque anche ispanofilo del letterato-editore, a tal proposito si veda la prima parte del testo “Mario Puccini nella cultura del '900”, in Ada Antonietti (a cura di), *Mario Puccini due giornate di studio e di testimonianze*, cit., pp. 23-109.

¹⁴⁷ Quest'ultimo indirizzo di ricerca produsse due testi: María Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, Bulzoni, Roma 2001; Marco Pioli, *Mario Puccini: dalle Marche alla Spagna*, Nuovi Orizzonti, San Benedetto del Tronto, 2011.

¹⁴⁸ Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità*, cit., p. 3.

¹⁴⁹ Tra le riedizioni, tutte pubblicate per la casa editrice Fondazione Rosellini di Senigallia, troviamo: *Dov'è il peccato è Dio* (1999); *Viva l'Anarchia* (2001), questa contenuta in un volume insieme ad un altro testo di Alfredo Panzini a cui è stato dato il titolo complessivo di *Viaggio in Italia; La Prigione*

Facendo salvo l'episodicità e il troppo scarso interesse della critica nei confronti dell'attività letteraria, si deve comunque ammettere che per lo meno due volti fondamentali – lo scrittore e l'ispanista – del senigalliese hanno ricevuto una qualche attenzione. Non si può affermare altrettanto per l'esperienza editoriale che resta, fin ora, quasi totalmente inedita o comunque affidata a menzioni imprecise quando non totalmente errate.

Sarà ancora una volta Dario Puccini a rievocare un importante aspetto del proteiforme impegno culturale del padre nel panorama del Novecento italiano, con le due paginette su “La casa editrice Puccini”¹⁵⁰. Nell'articolo veniva ricostruito il catalogo delle opere e la suddivisione in collane, ma molte furono le omissioni e le imprecisioni commesse che non vennero risanate dal successivo intervento di Marta Giuliodori che si limita ad ampliare alcune delle informazioni solo brevemente accennate da Dario Puccini, finendo per focalizzarsi più su informazioni di natura letteraria senza nulla aggiungere alla ricostruzione dell'attività editoriale¹⁵¹. Tutti gli altri riferimenti a Puccini editore non saranno che episodiche e sfuggenti menzioni disseminate fra alcuni capitoli dedicati alla storia dell'editoria e scritti in onore del marchigiano¹⁵².

(2004); *Le novantanove avventure di Saverio Acca* (2005); *La terra è di tutti* (2006); *Da D'Annunzio a Pirandello* (2007), si tratta della traduzione del testo spagnolo *De D'Annunzio a Pirandello* di cui si dirà nella seconda parte del presente lavoro; *Avventura marinara* (2010), il testo era in origine il racconto di apertura della raccolta *Brividi*, Casa editrice Vitagliano, Milano, 1920. Si deve sempre alla fondazione Rosellini la pubblicazione della *Bibliografia di Mario Puccini* e Sandro Genovali, *Romanzo di Senigallia. Saggio su Mario Puccini* (2002).

¹⁵⁰ Dario Puccini, “La casa editrice Puccini”, in Sergio Anselmi (a cura di), *Omaggio a Mario Puccini*, cit., pp. 115-116.

¹⁵¹ Marta Giuliodori, “La casa editrice «Giovanni Puccini & figli»”, in Giorgio Mangani (a cura di), *Editori e librai nell'Ancona del Novecento*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 1998, pp. 33-40. L'unica nota di merito dell'articolo risiede nella correzione della cronologia della casa editrice che fissa nel 1913 l'anno di cessazione dell'attività anconitana, rispetto ad un 1915 indicato da D. Puccini. Giuliodori giustamente colloca l'attività del milanese Studio Editoriale Lombardo a chiusura della prima stagione editoriale pucciniana, ma nulla dice di questo, limitando il tutto ad una manciata di parole, se pur più precise ed esatte: «In quegli anni egli (Mario Puccini) cercò di coniugare l'apprendistato letterario con l'attività editoriale che, dopo il 1913, continuò a Milano con lo Studio Editoriale Lombardo» (Ivi, p. 34).

¹⁵² Forniamo un elenco completo di tutti gli studi, di cui siamo venuti a conoscenza, che menzionano l'attività editoriale di Puccini: Alberto Cadioli, “Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento”, in Nino Borsellino e Lucio Felici (direzione e coordinamento), *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, cit., pp. 732-733; Carlo Maria Simonetti, “Editoria e cultura agli inizi del Novecento”, in Giorgio Luti (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, tomo I: *Dall'inizio del secolo al primo conflitto mondiale*, Piccin Nuova Libreria, Padova, 1989, pp. 69 e 75; Francesco De Nicola, *L'alibi dell'ambiguità*, cit., pp. 16-19; Pino Boero, “Lettere di Mario Puccini a Mario Novaro”, in Ada Antonietti (a cura di), *Mario Puccini. Due giornate di studio e di testimonianze*, cit., p. 277. Ad esclusione di De Nicola, le rimanenti menzioni non superano le poche righe e sono per lo più legate alla sola esperienza anconitana. Segnaliamo poi alcune notizie fornite da Giovanni Ricciotti nell'“Introduzione” di Mario Puccini, *Saggi letterari. Da D'Annunzio a Pirandello*, Fondazione

Il disinteresse della critica rispetto all'attività editoriale dell'autore falsa in un certo qual senso la ricostruzione complessiva del suo profilo culturale; il Puccini del primo quindicennio del XX secolo era essenzialmente – per la critica dell'epoca e per molti dei suoi corrispondenti che sovente a lui si rivolsero per proporsi – un editore. Egli non doveva essere neppure così sconosciuto e marginale se Renato Serra nel primo capitolo di *Le Lettere*, non a caso dedicato al mercato e dunque agli editori, lo cita per ben due volte e sempre in compagnia di nomi ben più celebrati dalla storia dell'editoria nostrana:

[...] Treves, Bontempelli, Bemporad e Puccini, Perella e Lattes e Sandron e via via, hanno tutti, press'a poco, lo stesso eclettismo. Uno dei loro volumi può essere indifferentemente romanzo, poesia, critica, storia, conferenze; senza molta garanzia del contenuto: anzi, molto spesso, il lusso e le novità tipografiche ci accompagnano la roba più scadente. Qualche edizione par che riscuota più fiducia; come Treves – la sua è quasi sempre roba che va, che si fa leggere, indipendentemente dal valore intrinseco – Baldini e Castoldi per i romanzi; e fra i nuovi Puccini¹⁵³.

A rimarcare l'importanza di Puccini editore nel panorama del primo Novecento vi è poi una testimonianza di Prezzolini, riportata da De Nicola:

A ciò si aggiunga il fatto, tutt'altro che irrilevante, che Puccini poteva contare per la sua attività editoriale su una base finanziaria non trascurabile, tanto che Prezzolini, sul finire del 1913, consigliava a Boine di rivolgersi appunto allo Studio Editoriale Lombardo per la pubblicazione di un suo lavoro, risultandogli che

Rosellini, Senigallia, 2007. Nel brevissimo spazio di un paragrafo, lo studioso, impegnato a far emergere le doti critiche del marchigiano, delinea, scandendone bene tutte le fasi, la breve avventura di Puccini in campo editoriale: «Puccini editore, prima con la casa editrice G. Puccini e figli ad Ancona dal 1910 al 1914 e poi con lo Studio Editoriale Lombardo a Milano dal 1914 al 1918, dimostrò di saper cogliere e promuovere scrittori di primo piano allora ancora ai primi passi e poco noti, destinati a grandi successi di pubblico o ad essere recuperati e rivalutati dai critici. [...] Nell'ambito dell'editoria poi, la sua azione non si concluse con la chiusura dello Studio Editoriale Lombardo, perché continuò con la cura, presso la casa editrice Urbis di Roma, della collana "I Migliori Novellieri del Mondo", di cui nel 1921 uscirono una ventina di volumetti, tutti con prefazione del nostro» (Ivi, pp. 7-8).

¹⁵³ Renato Serra, *Le Lettere*, cit., pp. 20-21. L'opera, sebbene sia pubblicata nel '20, fotografa la situazione letteraria nazionale dell'anno 1913, come specifica lo stesso autore nell'*Avvertimento*: «argomento di queste pagine sono le lettere nell'Italia di oggi; e per noi che scriviamo è la fine del 1913» (ivi, p. 5). Nel testo, sebbene non si esprima un giudizio completamente positivo sulla casa editrice di Puccini, definita troppo eclettica, vengono però lodati due degli autori pucciniani, Lipparini e Bontempelli, in relazione alla collana poetica pubblicata da Mario, (ivi, pp. 93-94). L'opera di Serra ha poi il pregio di inserire, pionieristicamente, l'editoria tra gli oggetti di interesse della letteratura, dando così piena cittadinanza letteraria a tutti i soggetti coinvolti nell'industria della carta stampata – editore, lettore e pubblico – dalla penna dell'autore: «Si parlerà dunque delle cose che si sono stampate e che si vanno leggendo tuttavia, e della gente che ne scrive, in questo scorcio di tempo che riassume, press'a poco, gli ultimi anni della produzione letteraria. [...] È una cronaca in cui si rende conto dei libri e dei loro scrittori; dal punto di vista del pubblico che li legge e secondo la più comune impressione» (ivi, pp. 7-8).

Puccini fosse «più fornito di mezzi di noi» della «Voce» e, perciò, potesse «aspettare di più mentre noi si ha bisogno di rientrare più presto nel nostro»¹⁵⁴.

Ricostruire il volto dell'editore non ci condurrà a riscrivere la storia dell'editoria italiana, così come recuperarne e valutarne la produzione letteraria non avrebbe portato alla riscrittura della storia del nostro Novecento¹⁵⁵, tuttavia soprattutto nell'attività editoriale e nel suo particolare modo di gestire le relazioni con gli autori si trova ragione di un giudizio espresso da Pirani. Cessata ogni pretesa di sistemare lo scrittore nell'olimpico del primo Novecento, il bibliofilo esprime quale fosse, a suo parere, il contributo che lo studio pucciniano potesse dare alla maggior conoscenza del XX secolo:

Puccini sta assumendo man mano che trascorre sotto i miei occhi, la dimensione paradigmatica dell'intellettuale italiano tra le due guerre e me ne viene la convinzione che, una volta capiti i meccanismi del suo essere, una luce diversa rischiarerà quel periodo della cultura italiana: ma forse i miei sono pensieri estemporanei dovuti al mio approccio storicistico¹⁵⁶.

Anche dando uno sguardo superficiale al profilo culturale del marchigiano non si potrà non concordare con la tesi della “paradigmaticità” avanzata da Pirani. Puccini fu infatti, come molti scrittori del suo tempo, un giovane autodidatta delle lettere che, volendo inserirsi nel panorama nazionale, tentò prima di fondare una rivista¹⁵⁷, poi – anche auspice l'attività tipografica e libraria del padre – andò ad ingrossare la nutrita fila dell'editoria d'autore, consapevole del fatto che il grande editore, ed in esso si può leggere l'editoria del Nord in generale, non avrebbe mai investito su un esordiente.

Non fu di certo il solo scrittore a decidere di divenire editore, come specifica Simonetti, « [l'editoria di cultura] non fu solo un'invenzione fiorentina, ma un'esigenza che altri uomini di lettere avvertirono: basti pensare alla casa editrice Galli, la futura

¹⁵⁴ Giovanni Boine, *Carteggio, I (Boine-Prezzolini)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1971, p. 97, riportato in Francesco De Nicola, *L'alibi dell'ambiguità*, cit., p. 19.

¹⁵⁵ Si legga a tal proposito il giudizio di Enrico Falqui riportato più addietro.

¹⁵⁶ Roberto Pirani, *Bibliografia di Mario Puccini*, cit., p. 9.

¹⁵⁷ Si tratta di un giovanile intento compiuto da Mario quando ancora risiedeva nella piccola e periferica Senigallia. Con un gruppetto di amici, tra i quali ricordiamo Agostino Fattori e Angelo Salvatore Nudi, cercò di dar vita ad un periodico locale, «La Navicella», che però rimase solo nella sua fase progettuale sebbene Puccini avesse già procurato un discreto numero di abbonamenti. Cfr. Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità*, cit., p. 11.

Baldini & Castoldi, realizzata a Milano da Gian Pietro Lucini, o alla casa anconitana della scrittore Mario Puccini»¹⁵⁸.

A ben guardare, l'impresa di Puccini, figlia della stessa atmosfera di fermento editoriale primonovecentesco, anticipa quella vociana, anche se di pochissimi anni, riconosciuta da molti come il primo dei più compiuti tentativi di editoria d'autore¹⁵⁹.

Dunque, sebbene fosse pienamente riconosciuto tra le file dei letterati editori, non ci sorprende constatare che già sul finire del secondo decennio del Novecento di Puccini editore si perse la memoria. Ciò non fu tanto perché di lui si scordarono gli autori e i critici, ma perché di quella stagione della sua vita si volle innanzitutto liberare egli stesso. Molto eloquente risulta a tal proposito una lapidaria considerazione contenuta in una lettera indirizzata a Giovanni Papini, vecchio autore della ditta Puccini:

Sì, non parliamo più delle faccende editoriali: le quali se hanno dato soddisfazioni contenute agli autori, può star certo che neppure a me ne hanno dato! Dispiacere, perdite di quattrini e di amici, questo il risultato di †...† o degli anni di lavoro. Se avessi invece studiato! Ma io facevo sogni fantastici! E la realtà è così †...† e piccola! Spero di affermarmi come scrittore¹⁶⁰.

Coerentemente con quanto scrive a Papini, Puccini nei molti ritratti che fornirà di se stesso o nei racconti autobiografici non lascerà quasi mai spazio alla narrazione dei suoi anni d'editore¹⁶¹. Più frequentemente e volentieri parlerà di sé come figlio di libraio e commesso di libreria. Molti dei suoi racconti prendono piede proprio dietro il bancone¹⁶² – prima finestra sul mondo per il giovane Mario – tanto che alcuni critici

¹⁵⁸ Carlo Maria Simonetti, "Editoria e cultura agli inizi del Novecento", in Giorgio Luti (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, cit., p. 75.

¹⁵⁹ Si veda Alberto Cadioli, *Letterati Editori*, cit., p. 61; Enrico Decleva, "Un panorama in evoluzione", in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 274-275 e Carlo Maria Simonetti, "Editoria e cultura agli inizi del Novecento", in Giorgio Luti (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, cit., p. 69.

¹⁶⁰ AGP, Mario Puccini a Giovanni Papini, lettera senza data, ma si può con buona sicurezza ipotizzare che sia una lettera di risposta a quella di Papini contenuta nel FMP datata 29 luglio 1918.

¹⁶¹ L'unica eccezione è rappresentata da *Piccolo Mastro Spirituale* (Tipografia Puccini & Massa (in vendita presso lo Studio Editoriale Lombardo), Senigallia, 1916). L'almanacco della casa editrice, uscito in limitatissime copie, conteneva una sezione dedicata agli "Incontri di editore" fra i quali vengono ricordati tra gli autori della casa anconitana Lipparini, Bontempelli, Pea, Capuana, Lucini ed annunciati, come incontri di prossima pubblicazione, Papini, Cecchi, Ambrosini, Serra, Prezzolini, Panzini, Zuccarini, Facchi (editore e socio di Puccini e Linati di cui si parlerà in seguito), De Bosis. Questi ultimi erano in parte autori della casa editrice d'Ancona e in parte di quella di Milano. Il progetto venne abbandonato, non solo non si raccontarono gli incontri fatti dall'editore, ma sull'editore stesso l'oblio vinse ampie battaglie.

¹⁶² «Il mio negozio di libraio era in una vecchia via di Milano» è l'incipit di *Viva l'Anarchia* (Alfredo Panzini e Mario Puccini, *Viaggi in Italia 1913-1920*, Fondazione Rossellini, Senigallia, 2001, p. 135); «La prima cosa che ho voluto rivedere è stata la bottega di mio padre. [...] Le sue vetrine sono ancora

hanno sottolineato questo aspetto parlando di un vero e proprio *topos* nella narrativa pucciniana¹⁶³. La bottega paterna fu il luogo in cui Puccini conobbe molti testi letterari che lo avrebbero poi incoraggiato a diventare egli stesso scrittore:

Ma io, figlio di libraio, il libro si era aperto davanti a me anche prima che io pensassi a cercarlo; nelle ore in cui ero costretto a stare in negozio, fermo al banco di vendita: ore inutile dirlo a me lunghissime, pesanti, insopportabili. Era la lettura in fin dei conti una via per evadere dal peso di un ufficio che alla mia età proprio non conferiva; seguendo io nel medesimo tempo anche un corso regolare di studi e però già impegnato in doveri non lievi e non brevi¹⁶⁴.

Nell'ultimo testo esplicitamente autobiografico *Milano, cara Milano...!* ritornerà con la memoria agli anni milanesi della sua seconda stagione editoriale, per rifiutarsi esplicitamente di ricordare:

Ma eccoci ormai, superato il malinconico taglio di Sant'Andrea, in quello specchio di Monte Napoleone dove in un certo momento della mia vita (già scrittore, e non ancora scrittore; già editore, ma prossima ormai la guerra, quasi in via di scordarmi di esserlo stato e di esserlo). Mi assestai io¹⁶⁵.

Fortunatamente, a dispetto di tutti gli sforzi che Puccini fece per insabbiare la sua stagione editoriale, vi sono i carteggi che offrono eloquente ed abbondante testimonianza di un particolare tipo di letterato-editore: un provinciale che viveva lontano dai circoli letterari ed editoriali più illustri di Milano e Firenze, ma che ad essi guardava; uno sconosciuto esordiente diviso fra la sincera ammirazione per Verga e l'attrazione per il chiassoso Marinetti, che seppe avviare un'impresa editoriale non di poco conto, come si è detto, pubblicando gli esordi di autori che avrebbero fatto la storia letteraria del nostro primo Novecento.

le medesime; inquadrare come un tempo e con i sostegni medesimi che tante volte ho lucidato io stesso con queste mie mani» (Mario Puccini, "Autunno", in Id., *Gli Ultimi Sensuali*, Garzanti, Milano, 1948, p. 10); «Mio padre ha una bottega di cartolaio sul corso principale di una città marinara» (Mario Puccini, *Un'avventura marinara*, cit., p. 7).

¹⁶³ Cfr. Salvatore Battaglia, "La narrativa di Mario Puccini. (Storia di una vocazione)", in Sergio Anselmi (a cura di), *Omaggio a Mario Puccini*, cit., p. 39 e "Notterella bibliografia editoriale (con movenze di giallo)", in Alfredo Panzini e Mario Puccini, *Viaggi in Italia 1913-1920*, cit., p. 133.

¹⁶⁴ Mario Puccini, "Di me stesso, uomo, lettore, scrittore", in *Scrittori di ieri e di oggi. Avventura di un lettore*, Alfredo Gida Editore, Napoli, 1933, p. VIII. Nel brano nessuna menzione è fatta, come si evince anche dal titolo, all'esperienza editoriale.

¹⁶⁵ Id., *Milano, cara Milano...! Impressioni, incontri e ricordi della Milano di ieri e dell'altro ieri*, Ceschina, Milano, 1957, p.15.

2.2 La Casa Editrice Giovanni Puccini & Figli Editori di Ancona

Figlio di libraio, Mario Puccini era cresciuto a contatto con i libri e la letteratura, in un continuo scontro fra la riluttanza per gli studi regolari e la vocazione alla scrittura¹⁶⁶. Negli stessi anni infatti, i primi del XX secolo, aveva esordito come scrittore e formalizzato la sua iscrizione alla facoltà di Giurisprudenza di Urbino.

L'esordio fu precoce, allo scadere dei vent'anni d'età Puccini pubblica una raccolta di due brevi racconti, *Metamorfosi e Lampo*¹⁶⁷, e – in cerca della “patente” di scrittore – invia la sua prova letteraria a Giovanni Verga ricevendo un sollecito invito a proseguire¹⁶⁸. Non altrettante soddisfazioni gli dava la intrapresa carriera accademica:

L'università di Urbino mi attende. Ho studiato otto giorni diritto costituzionale; maledicendo i bibliotecari di tutti i secoli, che hanno lasciato intatti negli scaffali polverosi i codici primitivi della legge e l'addizionato delle postille. [...] Sarò avvocato: annoterò leggi a leggi; scriverò belle sentenze in bella grafia. Non ricorderò qualche lacrima lirica che ho lasciato sciogliere al cospetto delle maestà di ieri, gloriose o meno¹⁶⁹.

Ma proprio ad Urbino, quando gli pareva di essere sul punto di allontanarsi dalla carriera letteraria, ecco che un'amicizia insperata gli apre le porte dell'avventura editoriale, portandolo invece lontanissimo dai sogni paterni di gloria forense:

Ma in quel luglio, trovai ad Urbino Lipparini. [...] Rubai al costituzionale ed alla storia del diritto romano, ore e giorni: e li lasciai nelle mani del poeta. [...] Lipparini mi attendeva; ma non uso, come molti poeti, a leggere i propri sfoghi lirici, mi distraeva con narrazioni di sue peripezie fotografiche [...]. Finché scopersi *Mélitte*. Lipparini la teneva nascosta, questa creatura, laboriosa in amore e bene cinta da un sogno di poeta: ed io la strappai ad un legame di carte inutili e di fotografie: la portai alla luce: le lessi sulla fronte il segno nobile e puro dell'opera d'arte. E nacque l'editore¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Cfr. Mario Puccini, *Scrittori di ieri e di oggi*, cit., pp. IX-XVII e Id., *Scoperta del tempo, 13 romanzi brevi*, Ceschina, Milano, 1959, pp. 947-948.

¹⁶⁷ I due racconti furono riuniti sotto il titolo comune di *Novelle semplici*. Di questo testo Francesco de Nicola afferma: «L'esordio narrativo di Mario Puccini avveniva dunque entro il solco della scapigliatura» (Francesco De Nicola, *L'alibi dell'ambiguità*, cit., p. 12).

¹⁶⁸ «Questo è sincero sentimento d'artista. Mi congratulo con lei che comincia da bravo. Avanti dunque. Non abbia fretta, pensi molto e senta e viva quello che scrive prima di fissarlo sulla carta» (Lettera di Giovanni Verga a Mario Puccini, Catania, 9 gennaio 1908, in Giuseppe Traina, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, «Annali della Fondazione Verga», n. 9, 1992, p. 18).

¹⁶⁹ Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, cit., pp. 99-100.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 100-101.

La casa editrice Giovanni Puccini & Figli nasceva, come rivela lo stesso racconto eziologico, quasi improvvisata e per caso nel 1909 sotto il segno della poesia con la pubblicazione dei *Canti di Melitta* (1910).

Puccini affiancò alla già esistente tipografia paterna, la “Puccini & Massa” con sede a Senigallia, un piccola e promettente casa editrice sita nel Corso Garibaldi ad Ancona. Non battezzò l’impresa con il suo nome, continuò ad avvalersi di quello rispettato e noto, almeno nei circoli bibliofili regionali, del padre, ma la gestione editoriale era tutta in mano al nostro: «dico pubblicherò, perché faccio quasi tutto io, in nome di mio padre», dirà in una lettera a Gian Pietro Lucini¹⁷¹.

La conduzione della tipografia rimase ad esclusivo appannaggio del padre che fin dalla fine dell’Ottocento, conformemente alla produzione delle stamperie di provincia, pubblicava testi per lo più di carattere locale¹⁷², ma con l’avvio della Casa editrice vi fu una decisa virata in direzione nazionale. L’attività paterna era la base economica dell’azienda Puccini, tutti i libri editi ad Ancona di norma venivano stampati a Senigallia. L’editore però lasciava libertà agli autori nel caso in cui avessero voluto stampare i propri testi in altre tipografie, stabilendo precisi accordi economici in modo da non esser svantaggiato dalla scelta, così come avvenne nel caso dell’edizione delle *Le Nottole ed i Vasi* di Gian Pietro Lucini che offrì l’opera a Puccini a patto che fosse stampata presso la tipografia Botta di Varazze¹⁷³. Questa la risposta del giovane ed accondiscendente editore:

[...] Vi direi anche sì per *Le nottole e i vasi*, se col tipografo trattaste voi. Nel contratto poi da stendersi si potrebbe poi lasciare a voi tutto il beneficio (da fissare), tranne, s’intende, la percentuale ai librai e una piccolissima a noi il 15 % o il 20%. Questo perché noi abbiamo la tipografia nostra e sarebbe di discapito pagare un altro. Carta, tipi, operai, tutto è pagato da noi e non ci può convenire l’[abbuono] della vostra tipografia. Riflettete in fondo la cosa è la stessa. Qualora non vi fidaste, vi si può dare un anticipo a consegna delle copie per la vendita. Il lancio sarebbe fatto tale e quale a quello degli altri volumi¹⁷⁴.

¹⁷¹ Appendice, sezione II, lettera XXI.

¹⁷² Cfr. Marta Giuliodori, “La casa editrice «Giovanni Puccini & figli»”, in Giorgio Mangani (a cura di), *Editori e librai nell’Ancona del Novecento*, cit., pp. 33-34. Sulla tipografia Puccini & Massa, nel Fondo del Tribunale di Ancona – Cancelleria commerciale – Società sciolte, si trova un fascicolo (n. 480) dal quale si sa che la società Puccini & Massa, avente per oggetto l’esercizio di una tipografia e legatoria, si costituì nel 1910 e rimase operativa fino al 1938. Nel 1937 Giovanni Puccini recede dalla società, che si scioglierà l’anno seguente.

¹⁷³ Appendice, sezione II, lettera XXV.

¹⁷⁴ Ivi, lettera XXVI.

Separata l'attività tipografica da quella editoriale e trasformata la libreria in una sorta di negozio d'arte che funzionava da sede operativa della casa editrice¹⁷⁵, Puccini, editore già pienamente moderno, si presenta nel mercato con un catalogo da subito articolato in collane e con una decisa propensione verso la poesia e la critica letteraria come si evince dall'atto di nascita della Giovanni Puccini & Figli pubblicato su un giornale ad opera di un non meglio identificato "bibliofilo":

Libri di prossima pubblicazione

La casa editrice G. Puccini e F. d'Ancona, dopo «I Canti di Melitta» di Giuseppe Lipparini testé usciti, di cui si occuperà a suo tempo un nostro redattore, pubblicherà nella medesima «Collana Poetica», che come fu annunciato, il giovane ed illustre Autore dei «Poemi ed elegie» dirige, le «Elegie romane» di Luigi Orsini, il poeta dei «Sonetti garibaldini» e del «Carme della Romagna»; sarà un volume di squisita poesia, in cui vibrerà meravigliosamente il cuore della vecchia Romagna, la sacra regione delle ebrezze, del sole, del patriottismo e degli amori. All'Orsini seguiranno per ora Marino Marin, il poeta delle spiagge adriatiche e degli amori lacunari con i «Poemetti» e Ceccardo Roccatagliata Ceccardi di cui è ancora viva e fresca l'eco de successo ottenuto da «Sonetti e Poemi», con un carme «La Giovine Italia», epopea ardita e fiera della seminazione mazziniana, naufragata nell'astuzia costituzionale: poema originale e forte che dovrà imporsi ad ogni costo, anche se le mene politiche e le polemiche falsamente machiavelliche gli sbarreranno il cammino. Poeti dunque eccellenti che la fama ha già consacrato e cui non è più dubbia la vittoria: poesia fatta di dolore e di lussuria, come quella lanciata da Giuseppe Lipparini e poesia di inneggiamento e di battaglia, quale quella che promettono Luigi Orsini e Ceccardo Roccatagliata Ceccardi.

*

Presso la medesima ditta sono anche in corso di pubblicazione «Fra i palmizi e le sfingi», diario interessante ed originale di un viaggio compiuto da Luigi Orsini attraverso le meravigliose plaghe dell'Oriente egiziano: originale soprattutto per lo svolgimento, che è intramezzato da brani di poesia interessantissimi; volume che inizia una nuova collezione. «I viandanti del sogno» assolutamente diversa da tutte le altre, nella quale, sotto nobile forma, verranno descritte da viandanti reali – ed è stata promessa fin da ora la collaborazione dei più bei nomi della giovine letteratura, dal Beltramelli al Pastonchi – le più suggestive impressioni sulla bellezza reale dei paesi visitati, nei riguardi della natura, dell'arte e della vita. Dirigerà la collana Luigi Orsini. E Infine la nuova Casa Editrice promette un'ultima serie di volumi, pure nuova e genialissima. Infatti molti editori hanno tentato, con ottimo esito, di profilare le maggiori forze della letteratura contemporanea, ma nessuno pensò ancora di presentare in una collezione esauribile i pochissimi grandi critici che il secolo XX vide vivere e morire: De Sanctis, Sante Beure ecc. anche a

¹⁷⁵ Cfr. Dario Puccini, "La casa editrice Puccini", in Sergio Anselmi (a cura di), *Omaggio a Mario Puccini*, cit., p. 115.

questa ha provveduto il Puccini, affidandone la direzione a colui che oggi, tra i giovani, rappresenta la più bella e gagliarda forza critica contemporanea: Giuseppe Antonio Borgese. E per la collezione ha già ottenuto le adesioni del Lipparini, dell'Orsini del Bontempelli, del Lucini ecc. Il Bibliofilo¹⁷⁶

L'articolazione in collane, se da un lato si giustifica con una naturale adesione al modello editoriale franco-italiano¹⁷⁷, dall'altro dovrebbe essere anche il frutto di un'intenzione letteraria, il riflesso di una precisa linea editoriale, cosa che invece non fu¹⁷⁸.

In casa Puccini le collane nascevano in virtù di un principio generico, dunque bastava una pubblicazione che non rientrasse in un genere letterario già confluito in una collana per inaugurarne una nuova. A conferma di ciò vi è il fatto che quasi sempre il direttore della collana è anche l'autore del primo testo in essa compreso. Dalle tre enumerate nell'annuncio, nel giro di tre anni di attività, le collane crebbero velocemente di numero e con altrettanta facilità si estinsero, alcune non furono che mere etichette che non giunsero mai a dar vita ad una produzione seriale, mentre altre non ospitarono che uno o due volumi¹⁷⁹.

Ogni collana era diretta da nomi di un certo rilievo letterario: la collana poetica era in mano a Lipparini, "Anime a nudo" – titolo della collana di novelle – era sotto la giurisdizione di Capuana, la critica era assegnata a Borgese, il teatro ad Antonelli, la collana filosofica a Papini, la narrativa per ragazzi a Massimo Bontempelli, la narrativa di viaggio ad Orsini mentre una non meglio precisata collana intitolata "Questioni urgenti" era destinata alle cure di Giovanni Borelli. In totale nove collane, delle quali le più longeve e produttive furono le primitive "Collana Poetica" e "Profili di Critici", anche se non si sa se fino alla fine fu diretta da Borgese di cui non si ha alcuna traccia nell'epistolario pucciniano.

¹⁷⁶ L'annuncio – finemente ritagliato tanto che è impossibile risalire sia al periodico che lo pubblicò sia alla data, per la quale si può comunque avanzare un 1910, anno di pubblicazione dell'opera di Lipparini – è conservato presso AL, busta 2, fascicolo d, c. 92.

¹⁷⁷ Cristina Demaria e Riccardo Fedriga (a cura di), *Il Paratesto*, Edizioni Silvestre Bonnard, Milano, 2001, p. 58.

¹⁷⁸ Sulle collane come luoghi paradigmatici per indagare la linea letteraria proposta dalle case editrici si veda Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., pp. 68-86 e Gian Carlo Ferretti e Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri: L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Minimum Fax, Roma, 2014.

¹⁷⁹ La prassi di fondare collane senza aver fatto a monte un accurato piano editoriale non era insolita nel primo Novecento come ricorda Luigi Balsamo in relazione ad un editore ben più noto e importante di Puccini, A.F. Formiggini. Cfr. Lorenzo Balsamo, "Formiggini, un privato editore dilettante", in Luigi Balsamo e Renzo Cremante (a cura di), *A.F. Formiggini. Un editore del Novecento*, cit., p. 160.

Parecchi titoli radunò su di sé anche “Anime a nudo”, inizialmente diretta da Capuana, ma poi trasformatasi in “Collezione economica di romanzi e novelle”, senza che ci sia stato possibile risalire al nome di un direttore. “Raccolta per l’adolescenza” diretta da Massimo Bontempelli rimase senza alcuna pubblicazione e sebbene la si trovi sul margine sinistro di alcune cartoline e lettere intestate della Casa editrice di fatto non fu mai iniziata e presto sparì anche dalle cartoline pubblicitarie¹⁸⁰, stessa sorte si può ipotizzare anche per le “Questioni urgenti” del Borelli. Vita altrettanto breve ebbe la collana teatrale che si chiuse con una sola pubblicazione¹⁸¹, mentre un tantino più fortunata fu la collana filosofica di Papini, “Problemi eterni”, che contò ben due suoi testi, *l’Altra Metà* (1911) e *Ventiquattro cervelli* (1913), gli unici papiniani pubblicati dalla Puccini di Ancona¹⁸².

Papini si disinteressò quasi totalmente della gestione della collana, dedicandosi maggiormente all’analoga attività di curatore intrapresa con Carabba, vide nel Puccini una buona alternativa editoriale per le opere che non ebbe possibilità di far uscire con le edizioni della «Voce» o con altri editori maggiori. Infatti fu egli stesso a proporre la pubblicazione di *Ventiquattro cervelli*, ma la scelta di inserirla in “Problemi eterni” fu dell’editore, per non lasciare la collezione ferma ad una sola pubblicazione¹⁸³. Citiamo la lettera con cui Papini propone l’edizione dei *Cervelli*:

Caro Puccini, visto e considerato che lei è il più intelligente dei miei editori passati e presenti e quello che più s’adopra e si appassiona per l’opera mia, le offro un altro libro mio. Come vedrà dall’indice accluso il titolo è nuovo: non già studi, ritratti, saggi ecc., ma *Ventiquattro Cervelli*. In realtà è una raccolta di saggi che hanno in comune il riferirsi ad una personalità cerebrale, sia poetica che filosofica, e trovano la loro unità nell’unità del mio spirito che le riflette e le ripensa. Vi sono, come vedrà, lirici e metafisici, artisti e scienziati, musicisti ed eruditi – italiani e inglesi, tedeschi e russi, americani e spagnoli. Alcuni capitoli sono stroncature, altri esaltazioni. E ve ne son dei lunghi e dei corti, dei profondi e dei leggeri. Il volume si potrebbe stampare rapidamente perché si tratta di ristampare. Son tutti articoli di

¹⁸⁰ Si ipotizza che la collana naufragò a seguito di un diverbio tra il Bontempelli e Puccini, nel quale venne coinvolto anche Prezzolini. Stando a quanto si può desumere dalle lettere Bontempelli cerca di obbligare Puccini a pubblicare un testo di un amico comune per il quale, a detta dello scrittore, l’editore aveva dato parola formale. Si veda FMP, Lettera di Massimo Bontempelli a Mario Puccini, 7 ottobre 1911; Lettera di Giuseppe Prezzolini a Mario Puccini, 7 settembre 1911. L’annuncio della collana di Bontempelli si trova conservato in AL, busta 58, fascicolo g, c.9.

¹⁸¹ Si tratta dell’unico scritto teatrale prodotto da Mario Puccini, *L’ultima crisi*, Puccini, Ancona, 1912.

¹⁸² La collana diretta da Papini avrebbe dovuto ospitare anche un testo di Amendola, proposto da Papini all’editore, che non giunse mai neppure in tipografia, si veda AGP, Lettere di Mario Puccini a Giovanni Papini, faldone I: 15luglio 1911, 20 luglio 1911, 19 agosto 1911 e faldone III: senza data, c. XXXV.

¹⁸³ AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, faldone III, senza data, c. XXXV.

riviste, ma per la maggior parte di riviste morte o poco note, cioè rare e sconosciute, sicché per i più il volume sarebbe assolutamente nuovo. Non ho bisogno di dirle che sarà anche interessante, sia per gli uomini di cui parlo, sia per il venticinquesimo cervello che lo ha scritto. Calcolo che verrà un volume di 300, 320 pp. Quanto al compenso, mi contenterei della solita percentuale. Se l'idea le piace (anche nel caso contrario) mi scriva subito qualcosa. L'elenco dei 24 cervelli: Dante, L.B. Alberti, Leonardo, Locke, Berkley, Spencer, Kant, Hegel, Nietzsche, James, Schiller, Eucken, Ardigò, Regàlia, Vailati, Mantegazza, Ferri, Farinelli, Whitman, Dostoevskij, Tolstoj, Novalis, Guerazzi, Unamuno¹⁸⁴.

La presa visione di quel che si conserva dello scambio epistolare tra Papini e Puccini ci offre un'interessante prospettiva sui rapporti fra autore ed editore nella Casa editrice. Gli autori si proponevano cercando di puntare ad una rapida pubblicazione, sottolineando la facilità di vendita del testo offerto e non mancando di specificare la probabile mole del volume.

L'incipit della lettera ci fornisce inoltre un grazioso esempio di *captatio benevolentiae* a cui possiamo fornire una giustificazione se consideriamo che in quello stesso anno, il 1912, Papini era impegnato a piazzare sul mercato editoriale tutte le opere che aveva appena concluse: *Parole e sangue*, *Uomo Finito* e *Ventiquattro cervelli*.

Quando Puccini seppe che l'autore era intenzionato a farle pubblicare tutte contemporaneamente, da prima cercò di accaparrarsi l'esclusività di Papini chiedendogli di recedere da ogni accordo con altri editori, tranne «La Voce», per diventare «pucciniano»¹⁸⁵, ma poi, visto che non ottenne nulla, provò a dissuadere il fiorentino a far uscire tutto nello stesso tempo per non svantaggiare la sua Casa editrice¹⁸⁶.

È facile desumere che in realtà Papini non vedesse in Puccini l'editore più intelligente, come gli scrisse, ma probabilmente come il meno esperto e il più disponibile ad accogliere qualunque opera gli venisse proposta da autori di una certa fama che garantissero certezza di vendita, come gli rivelò a chiare lettere, qualche anno più tardi:

¹⁸⁴ FMP, Lettera di Giovanni Papini a Mario Puccini, senza data, 1912. L'indice dei *Ventiquattro Cervelli* è autografo, come la lettera del resto, ed allegato.

¹⁸⁵ AGP, faldone III, lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, senza data, c. XV. Tra i vari tentativi di includere ufficialmente Papini nel novero dei suoi autori Puccini gli chiese anche di dare alla sua Casa *Uomo finito* con la promessa di farne una bella edizione in carta nobilissima, cosa che come si sa non avvenne. Si veda AGP, faldone I, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, 9 settembre 1911.

¹⁸⁶ AGP, faldone I, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, 2 gennaio 1912.

Mi ricordo di aver dato a lei editore assai più principiante che non fossi io come scrittore, due libri miei che hanno avuto una certa fortuna. [...] E quanto al “lanciamento” mio, lasciamo andare che sarà meglio. Nel 1911, quando lei è venuto a cercarmi, io avevo già pubblicato il *Crepuscolo dei filosofi*, *Il tragico quotidiano*, e le *Memorie di Iddio* (tutti libri che avevano avuto una discreta sorte ed erano esauriti o quasi) e su di me si erano scritti articoli nei maggiori giornali ed ero nel miglior periodo de «La Voce». Se io fossi stato come lei benignamente dice “quasi ignoto” scommetto che non sarebbe venuto a cercarmi. E in ogni modo fece presto a ricacciarmi nell’oscurità: sono ancora vivi i librai a cui andava offrendo lo stock dell’*Altra Metà* (di cui si [fa] ora la terza edizione) e sono ancora vivo io che dovetti accettare *pro bono pacis*, e per non guastare le sue ambizioni milanesi, il quinto o il decimo di quel che mi spettava. Questo sia detto fra noi il bilancio del suo “lanciamento”¹⁸⁷.

Altrettanto problematica fu la relazione con il direttore della collana di romanzi e novelle Luigi Capuana. Puccini lo conobbe un giorno a casa di Ojetti, fu l’unica volta che i due si videro personalmente, e da quell’unico colloquio nacque la collana “Anime a nudo”¹⁸⁸.

Lo scrittore, come lo descrive Puccini nel *Piccolo Mastro* «già vecchio e ricco di fama», aveva da tempo esaurito la sua vena romanzesca e si dedicava a scrivere novelle¹⁸⁹ e racconti per l’adolescenza¹⁹⁰. In quanto direttore della collana aveva avanzato delle proposte al giovane editore che però non vennero mai accettate. In generale, a giudicare dalle lettere, Capuana vedeva in “Anime a nudo” una sorta di occasione editoriale per pubblicare o ristampare opere sue e per assicurare delle pubblicazioni alla moglie, Adele Bernardini, che cercava di promuovere in ogni dove¹⁹¹, pur dissimulando il tutto sotto melense lusinghe nei confronti di un editore che definiva

¹⁸⁷ FMP, Lettera di Giovanni Papini a Mario Puccini, 29 luglio 1918.

¹⁸⁸ Sul titolo della collana ebbe da ridire lo stesso Ojetti che, coinvolto da Puccini per avere da lui un volume di novelle, rispose: «Mi metto a leggere il romanzo del Lipparini, e a rileggere l’*Ombrosa*. Intanto voglio dirle subito la mia ammirazione per la sua bella e nobile edizione, a cominciare dal fregio del Nonni. Ma perché quel titolo “Anime a nudo”? Era un titolo da romanzo o da novella verista di venti o trenta anni fa? Non ho un volume di novelle da poterle dare. Lo prometto da mesi un po’ al Treves, un po’ al Castoldi, ma non mi risolvo a scegliere tra le novelle dei miei ultimi due o tre anni quelle degne di ristampa», (FMP, Lettera di Ugo Ojetti a Mario Puccini, 1 agosto 1911). L’episodio dell’incontro tra Puccini e Capuana è raccontato in Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, cit., pp. 105-106.

¹⁸⁹ «[...] Il calore interno era spento, mentre la sua mano vergava, con ugual ritmo, novelle e lettere editoriali», (Ivi, p. 105).

¹⁹⁰ «In una delle sue ultime lettere, lei mi domandò che cosa avrei potuto offrire alla sua casa. Ecco: potrei consegnarle nell’aprile dell’anno venturo un romanzo per l’adolescenza, sul genere dei miei *Scurpiddu* e *Cardello* che hanno avuto tanto successo; o pure un divertente romanzo fiabesco che lei potrebbe far illustrare da uno o più bravi artisti e pubblicare verso la fine del 1912 come un vero libro da Strenna», (Sarah Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, vol. II, C.U.E.C.M., Catania, 1996, p. 503).

¹⁹¹ Ivi, p. 498.

«non un affarista [...] anzi un artista» e al quale era pronto a giurare fedeltà editoriale: «altri impegni non ho e non prenderò perché ora mi sono affezionato alla sua Casa e alla collana “Anime a nudo” da me diretta». Queste le parole affidate ad una fitta lettera di proposte e richieste, tra le quali un anticipo di sei o sette cento lire, una somma non indifferente per l’epoca, alla quale Puccini non dovette accondiscendere rompendo, forse, il legame editoriale¹⁹². La collana si fermò alla terza uscita e venne presto rimpiazzata da una generica, ma ben più produttiva, “Collezione di Romanzi e Novelle” di cui non conosciamo il direttore e che rimase attiva fino all’estinzione della Casa editrice¹⁹³.

Vera croce e delizia del programma editoriale della casa Puccini era la “Collana Poetica” nella quale si diede spazio a diversi esordi interessanti come: Federigo Tozzi e Enrico Pea – rispettivamente con *La zampogna verde* (1911), e *Montignoso* (1912) – e un quasi ignoto, ma tuttavia non esordiente, Bontempelli dei *Settenari e sonetti* (1911).

Tozzi fu pubblicato per ragioni di amicizia e del medesimo autore, se non fosse sopraggiunta la guerra, Puccini avrebbe dato alle stampe anche *Con gli occhi chiusi* (Treves, 1919)¹⁹⁴.

Pea invece fu introdotto da un altro illustrissimo poeta ed amico, Giuseppe Ungaretti¹⁹⁵, che di fatto fu l’intermediario fra lo scrittore, che risiedeva ad Alessandria d’Egitto, e Puccini; dalle carte d’archivio si evince che l’opera venne pubblicata a spese dell’autore¹⁹⁶: prassi quasi tipica della Casa editrice quando si trovava ad avere a che fare con degli esordi, specialmente se poetici.

¹⁹² La somma richiesta fu giustificata come anticipo per tutte le proposte editoriali fatte, nell’eventualità, data per certa, che più di qualcuna venisse accettata. Tra le varie offerte appare l’interessante idea di cedere la ristampa di *Giacinta*, primo romanzo dell’autore, e delle prime raccolte di novelle, *Le Appassionate* e *Le Paesane*, che Capuana avrebbe dato a Puccini non contento della formula contrattuale propostagli dal Treves. Cfr. Sarah Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., pp. 501-505.

¹⁹³ Anche la collana di Capuana, come quasi tutte quelle della Casa Puccini, è inaugurata da un testo del direttore: Luigi Capuana, *Perdutamente*, Puccini, Ancona, 1911, al quale seguì l’opera della moglie Adelaide Bernardini, *Amaritudini*, Ancona, Puccini, 1911. L’ultima opera è invece un romanzo di Giuseppe Lipparini, il direttore della collana poetica, *L’osteria delle tre gore*, Puccini, Ancona, 1911.

¹⁹⁴ La notizia è desunta da Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971, p. 203. Nel FMP non restano lettere di Tozzi, vi è però una lettera del figlio Glauco (14 aprile 1954) che scriveva a Puccini per ottenere dei pareri in merito ai diritti d’autore che Vallecchi offriva agli eredi Tozzi. Nella missiva a chiare lettere è scritto che ci si avvaleva della consulenza di Puccini in virtù della grande amicizia che lo aveva legato al padre.

¹⁹⁵ Per maggiori informazioni sulla mediazione editoriale svolta da Ungaretti per la pubblicazione del *Montignoso* di Pea si rimanda a Francesco de Nicola, “Storie di scrittori e di soldati”, in Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., pp. 6-7.

¹⁹⁶ Si rimanda alla lettura delle lettere di Mario Puccini presenti nell’Archivio Enrico Pea della Fondazione Primo Conti di Fiesole, in particolare le lettere 15 ottobre 1911 e 31 marzo 1913.

L'atteggiamento dell'editore riflette una tendenza nazionale, infatti dal diario del poeta Enrico Thovez sappiamo che al principio del '900, perfino il bolognese Zanichelli, uno degli editori di riferimento per la poesia – il suo catalogo vantava l'opera di Carducci e di Pascoli – pubblicava gli autori al debutto solo dopo aver ricevuto un corrispettivo¹⁹⁷.

Si deve invece presumere che il testo di Bontempelli rappresentò un'eccezione a questa tendenza dato che è presentato come il frutto di un'accurata cernita dell'editore:

In Italia si sgolano moti poeti e non è difficile, chi abbia inchiostri e caratteri nuovi, ricevere tra i piedi, umili depositari di luce, cantori e cantrici, come al bel tempo antico [...]. I poeti non mancarono: scesi d'ogni parte ed in veste varia e mutevole: caldi del proprio entusiasmo intimo e: dolciastri, dolciastri. Ne ripudiai decine. Finché non m'imbattei in un severo artista, un po' chiuso forse nel suo sogno; ma dignitoso: Bontempelli¹⁹⁸.

Una casa editrice che si presentasse al mondo editoriale con una simile apertura alla poesia, anche se talvolta autofinanziata dagli autori, era una rarità per l'epoca e non mancò di suscitare curiosità ed interesse nei poeti in cerca di editore. Uno fra questi fu Corrado Govoni che, forse sotto suggerimento di Gian Pietro Lucini, scrisse alla Giovanni Puccini & Figli per offrire dei versi. Non possediamo le prime lettere di Govoni, ma AL conserva l'entusiastico annuncio che il quasi esordiente poeta fece a Lucini quando seppe che Puccini era disposto ad accogliere la sua opera:

Carissimo Lucini, Eureka! Anch'io ho finalmente trovato il mio editore nella persona di G. Puccini, di Ancona. Non vi ho scritto prima perché aspettavo notizie dal Lipparini che come sapete è il direttore della collana di poeti che pubblica il suddetto editore. Il volume è stato trovato ottimo (l'ho riordinato e ho fatto aggiunte importanti) e si pubblicherà dopo le poesie del Bontempelli, del Gigli, forse in ottobre. Le condizioni sono state abbastanza favorevoli. Non ho voluto pubblicare il mio libro presso il Marinetti perché si esigevano 1000 esemplari (chi insisteva maggiormente in questa necessità era l'inafferrabile segretario) a mie spese. Anzi Marinetti deve essere in collera con me, non so proprio perché. Del resto si può accettare un'amicizia soltanto a patto di conservare la propria indipendenza di spirito e libertà d'azione. Io non sarò un amico di uno che mi obbliga a pensarla come la pensa lui o a fare quello che fa lui [...]. Se l'editore e il direttore non hanno difficoltà in proposito, il mio volume di versi (che è riuscito

¹⁹⁷ Cfr. Domenico Scarpa, "Artigianato e industria dell'esordio poetico", in Domenico Scarpa (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, cit., p. 371.

¹⁹⁸ Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, cit., p. 103.

una bella cosa: perdonatemi la mia prima esclamazione di orgoglio!) avrà per prefazione appunto una lettera indirizzata a voi e trattante di voi e della poesia¹⁹⁹.

Lucini e Govoni erano in contatto epistolare fin dal 1908²⁰⁰. Entrambi erano collaboratori della rivista marinettiana «Poesia» e proprio a Marinetti Govoni offrì, prima di ricorrere a Puccini, i suoi versi. Dal tono della lettera si capisce che i due avevano già avuto modo di parlare dell'impresa editoriale di Puccini, inoltre anche Lucini nell'estate dello stesso anno, il 1910, si era rivolto a Puccini offrendogli dei versi nel tentativo di chiamarsi fuori dalla compagine futurista a cui era stato associato²⁰¹.

Purtroppo non ci è giunta la lettera in cui Lucini formulava le sue offerte per la Casa editrice ma sappiamo da una lettera successiva che egli, in risposta ad una di Puccini del 25 giugno 1910, «offriva un'infinità di cose per la [...] Biblioteca Lirica». La lettera non giunse mai nelle mani dell'editore che comunque aveva rifiutato qualunque opera in versi Lucini avesse proposto. Riportiamo i tratti salienti della lettera di Puccini:

La vostra cartolina non è giunta ad Urbino. Ho qui una cartolina che me lo afferma. Vi ringrazio assai di quanto mi offerite di vostro ma per ora almeno ho troppa carne al fuoco e della poesia non voglio più farne, più più. Ho accettato Ceccardi e Marin perché li stimo, ma il pubblico vorrà poi stimarli acquistandoli? Non credo. Purtroppo vedete, chi fa l'editore con amore, si vede sbarrata la via dall'indifferenza del pubblico, proprio quando sperava di più nel favore di questo. Ora pubblicherò – e dico pubblicherò, perché faccio quasi tutto io, in nome di mio padre. Bontempelli, Gigli, Orsini, poi una monografia di Benelli: e basta per un anno almeno. Poi se riprenderò la Biblioteca critica, alla quale mi auguro di avervi collaboratore pregiato e ambito. Il libro di Lipparini, il quale ha una bella notorietà, mi costerà una bella sommetta di denaro: e così gli altri. Ma io intendevo farmi conoscere, magari con qualche sacrificio, per poi conquistarmi il pubblico e rifarmi a base di libri scolastici o qualche cosa di simile²⁰².

A Lucini non dovette far affatto piacere sentire che i suoi versi, si trattava probabilmente delle *Nuove Revolverate*, erano stati rifiutati mentre quelli del giovane Govoni subito accettati e messi in collana. Il Melibeo, risentito, cessò per qualche mese le sue comunicazioni epistolari con l'editore per riprenderle solo nel novembre, quando

¹⁹⁹ AL, busta 58, fascicolo c, cc.80-81. Lettera di Corrado Govoni a Gian Pietro Lucini, 1 settembre 1910. Scritta su quattro facciate con inchiostro nero.

²⁰⁰ AL, busta 58, fascicolo c, conserva tutta la corrispondenza Govoni-Lucini.

²⁰¹ Tralasciamo solo momentaneamente l'approfondimento di quest'apetto, che ci allontanerebbe dall'intento di descrivere la casa editrice anconitana, per tornarvi più approfonditamente nel capitolo successivo.

²⁰² Appendice parte I, sezione II, lettera XXI.

nel frattempo lo stesso rifiuto giunse anche a Govoni che, incredulo, lo comunicò a Lucini:

Caro Lucini, è tornato a casa inaspettatamente il mio libro ancora manoscritto. L'editore me lo ha rimandato col pretesto che ora è sovraccarico di lavoro ed io dovrei aspettare quasi un anno per vederlo pubblicato. E pensare che prima mi aveva scritto domandandomi l'epoca in cui desideravo che uscisse! Si conosce che tanto lui come il Lipparini, dopo averci pensato su, si sono pentiti ed hanno creduto ben di disfarsi del mio volume restituendomelo. Non me ne meraviglio e non me ne dolgo. Quando mi verrà voglia di sprecare mezzo biglietto da mille, lo tirerò fuori, lo darò alle stampe, se non lo avrò già dato alle fiamme. Tutta la colpa della mia presente incerta situazione l'avete voi. Voi mi siete venuto a destare nella mia campagna, quando io avevo abbandonato del tutto ogni idea di arte e di poesia. Ora mi tocca di ritornare allo stato di prima; chissà che non ne ricavi più soddisfazioni²⁰³.

Il volume non venne dato alla fiamme, come minacciava l'exasperato poeta, ma consegnato alla cura di Marinetti e pubblicato nel febbraio 1911 con il titolo di *Poesie Elettriche*²⁰⁴. La raccolta presenta una dedica "Ai poeti futuristi F.T. Marinetti – Paolo Buzzi – G.P. Lucini". Govoni teneva fede, in parte, alla sua promessa di dedicare l'opera a Lucini, anche se dubitiamo, visti l'aggettivo espresso e i compagni di dedica, che il poeta di Breglia avesse gradito.

Nonostante il rifiuto ricevuto, Govoni ritornò a bussare alle porte della Casa editrice, rivolgendosi stavolta, non a Mario Puccini, forse per ripicca, ma al padre di questi, con toni di squisita gentilezza:

Pregiatissimo signore, avendo pronto da parecchio tempo un poema drammatico e desiderando darlo alle stampe, ho pensato alle nitide ed eleganti edizioni della sua Spett. Casa. Se lei accetta di pubblicare il poema per suo conto l'edizione la potrà fare come vuole; nel caso che preferisca che sia fatta a mie spese, favorisca indicarmene l'ammontare tenendo conto che il poema consta di 3300 versi e che nella stampa del libro si dovrà occupare il minor spazio possibile limitando la tiratura a 300 copie. Il libro non consterebbe che di 150 pagine. Attendo una sua pregiata risposta sperando in un modo o in un altro di poter combinare, coi miei più distinti saluti mi creda di Lei devoto, Corrado Govoni²⁰⁵.

²⁰³ Ivi, cc. 82-83, Lettera di Corrado Govoni a Gian Pietro Lucini, 14 ottobre 1910. Lettera autografa scritta su tre facciate con inchiostro nero.

²⁰⁴ Per maggiori dettagli sulle relazioni editoriali tra Govoni e Marinetti si veda Corrado Govoni, *Lettere a F.T. Marinetti (1909-1915)*, a cura di Matilde Dillon Wanke, Libri Scheiwiller, Milano, 1990, p. 51.

²⁰⁵ FMP, Lettera autografa di Corrado Govoni a Mario Puccini, Milano 7 agosto 1912. Una facciata, inchiostro azzurro.

Con la lettera Govoni offriva a Puccini padre l'edizione di *Neve*, un poemetto drammatico che aveva pronto fin dal 1911, data di una missiva a Marinetti in cui annunciava di averlo finito – probabilmente nella speranza che questi glielo chiedesse per la pubblicazione – definendolo «una valanga di 3000 versi in tre disastri»²⁰⁶.

Puccini accolse il poemetto, ma a patto che l'edizione fosse a carico dell'autore come si intuisce dalla seconda lettera di Govoni. Il poeta, dopo alcune riflessioni “di rito” sulle considerazioni fatte dall'editore sulla qualità del testo proposto, non concordando con l'ipotesi di spesa e di tirature, cercò di persuadere Puccini ad un miglior trattamento. La lettera dimostra quanto rapidamente, anche autori giovani e alle prime esperienze editoriali come era Govoni all'epoca, stiano acquisendo una sviluppata coscienza editoriale, specie in merito alle strategie di *réclame*:

Pregiatissimo signore, ho ricevuto la sua gentilissima lettera e le esprimo il mio più vivo compiacimento per il giudizio lusinghiero che ha dato della mia modesta opera. Convengo con lei che il dialogo in certi punti è dimesso e il verso si fa debole debole e quasi s'identifica con la prosa. Ciò volutamente per due motivi: il primo, accennato anche da Lei, ricerca di novità e semplicità verbale; il secondo, che ho creduto, smorzando qua e là il tono lirico e dando al dialogo un andamento piano e facile, di fare un poema drammatico rappresentabile: un poema che suonasse violenta negazione contro la moda ormai troppo divulgata e facilonza del così detto poema drammatico storico. Ma mi sono illuso; non perché il mio dramma non abbia raggiunto il mio intento di fare opera di pura poesia e reazione, ma perché non mi fu possibile farlo rappresentare. Fallito questo tentativo, riconosco che il mio lavoro ha bisogno per la pubblicazione di qualche ritocco [e] di qualche cambiamento. Desidero anzi (se ci combineremo per l'edizione) che Lei mi segni i punti che ritiene più deboli; che se il suo parere concorda con il mio io sono ben felice di rifare certi passi o versi che siano suscettibili di migliorie. In quanto a quello che lei mi dice riguardo al formato del libro mi rimetto interamente a Lei, perché osservando le belle edizioni della sua casa, non posso dubitare neanche un istante del suo buon gusto. Mi permetta però di fare una osservazione sul prezzo. Le dico la verità 600 lire mi sembrano un po' troppe per 300 copie. So anch'io che cento copie più cento copie meno, la spesa si modifica di poco; ma Le faccio notare (ciò non per avere da lei un prezzo di favore, ma unicamente per dimostrarle la mia viva simpatia e la mia preferenza, ed anche perché un giorno non lontano Lei potrebbe diventare il mio editore...non avendo io detto di certo l'ultima mia parola) che a Milano e le dico anche presso quale editore, il Quintieri, potrei avere un'edizione di 1000 copie per 500 lire. Ora lei non può negare che 700 copie di più, magari donandole a tutta la stampa, rappresentano un non

²⁰⁶ Cfr. Corrado Govoni, *Lettere a F.T. Marinetti (1909-1915)*, cit., p. 65.

disprezzabile mezzo di réclame. Ma io torno a ripeterle che preferisco pubblicare presso la sua pregiata casa, anche per la ragione su detta²⁰⁷.

I due dovettero arrivare ad un qualche accordo poiché Govoni informa subito Marinetti: «Ho in animo di ammegliorare il mio poema drammatico *La neve* che l'editore Puccini di Ancona avendo trovato bellissimo pubblicherebbe»²⁰⁸. Così non fu. Come è noto, il poema venne pubblicato da Prezzolini per le edizioni della Libreria della Voce nel 1914. Per la seconda volta Puccini perdeva l'occasione di pubblicare Corrado Govoni e lo scrittore non tardò a presentargli il conto delle parole non mantenute voltandogli le spalle l'anno successivo, quando fu Puccini a chiamarlo in causa nell'intento di fondare una nuova casa editrice.

Nel tentativo di conciliare scelte letterarie, gusti del pubblico, risposta del mercato e possibilità finanziarie Puccini perse diverse opportunità di annoverare tra le sue edizioni opere di autori che sarebbero poi entrati nel novero dei grandi del Novecento. Govoni fu un esempio, ma ben più significativo è forse il caso di Luigi Pirandello che sarebbe dovuto essere pubblicato nella collana "Il Teatro Italiano" diretta ed ideata dall'Antonelli sorta dall'offerta del primo volume delle sue opere all'editore in una lettera del gennaio del 1911:

[...] È ora mia intenzione pubblicare il primo volume del mio teatro con tre lavori di cui uno – *La casa dei fanciulli* – rappresentato con grande successo in tutte le città di Italia da Ermete Zacconi e ora anche recentemente in Ispagna. Gli altri due lavori non sono stati ancora rappresentati, ma uno di essi, *Il Convegno*, in tre atti, lo sarà prossimamente dallo stesso Zacconi in un grande teatro, forse il lirico di Milano. Il terzo lavoro, un dramma in un atto, che si darà tra un mese all'Argentina di Roma. Sarebbero complessivamente cinque atti, e io desidererei appunto che il volume vedesse la luce contemporaneamente, o subito dopo, la rappresentazione de *Il Convegno*. Dato l'interesse che susciterà la cosa, anche per la magistrale interpretazione del lavoro, [...] credo che sia anche un buon affare per lei; e poiché [Piazza] mi ha fatto il suo nome, eccomi disposto a mettermi d'accordo con lei. Una "collana teatrale" diretta con intendimenti moderni potrebbe esser iniziativa della sua casa con successo, io credo. Ad ogni modo ella mi scriva e mi dica quali condizioni mi fa. E mi creda cordialmente suo. Luigi Antonelli²⁰⁹

²⁰⁷ FMP, Lettera autografa di Corrado Govoni a Mario Puccini (Milano, 20 agosto 1912), scritta su quattro facciate di un foglio celeste con inchiostro azzurro.

²⁰⁸ Cfr. Corrado Govoni, *Lettere a F.T. Marinetti (1909-1915)*, cit., pp. 67-68.

²⁰⁹ FMP, Lettera autografa di Luigi Antonelli, 29 gennaio 1911. La lettera è scritta su carta intestata «La Tribuna» con inchiostro nero ed occupa quattro fogli scritti fronte retro. Presenta due fori sui margini laterali.

Con la consueta facilità nacque la collana ed ebbe come primo volume una commedia dello stesso editore, *L'ultima crisi: commedia in tre atti* (1911); ma già l'anno successivo il neonato progetto editoriale pareva sul punto di essere abbandonato tanto che un dubbioso Antonelli chiedeva se si sarebbe continuata la collana e se avesse visto la luce il suo volume²¹⁰. Prima di archiviare il progetto, Puccini tenta di coinvolgere Pirandello nell'impresa, sperando di avere un volume di lavori teatrali da far seguire alla sua commedia.

In quegli anni Pirandello, definitivamente lasciato il sentiero degli esordi poetici, era noto come autore di romanzi e novelle, ma ancora largamente sconosciuto come commediografo²¹¹. Nessuna delle sue opere teatrali era stata pubblicata in volume e lo stesso Pirandello, sebbene la sua affezione al teatro fosse stata precocissima e precedente alla pratica di tutti gli altri generi letterari frequentati (poesia, romanzi, novelle, racconti)²¹², non nutriva grande speranza sulla sua produzione. Forse anche in ragione delle molte delusioni che ebbe dall'aver più volte invano proposto i drammi a delle compagnie che parevano liete di presentarli, ma con le quali poi non si fece nulla.

L'invito di Puccini cadde in concomitanza della stagione pirandelliana conosciuta come "degli atti unici" sorta dalle sollecitazioni di Nino Martoglio, commediografo poliedrico, che aveva fondato a Roma un Teatro Minimo a Sezioni con lo scopo di presentare brevi spettacoli formati appunto da atti unici²¹³.

Il 9 dicembre del 1910 vengono rappresentati *La morsa* e *Lumie di Sicilia* al Teatro Minimo: fu la prima volta che un'opera di Pirandello giunse sulla scena. L'anno successivo *La morsa* viene replicato fuori da Roma, nel Teatro a Sezioni di G. E. Nani,

²¹⁰ FMP, Lettera manoscritta su carta intestata "La patria degli italiani / Ufficio di corrispondenza dall'Italia" di Luigi Antonelli a Mario Puccini, 11 settembre 1912. Lo scritto occupa quattro facciate redatte con inchiostro nero; vi sono quattro fori sui margini.

²¹¹ Come è noto erano già stati pubblicati i romanzi: *L'Esclusa* (Treves, Milano, 1908), *Il Turno* (Giannotta, Catania, 1902), *Il fu Mattia Pascal* (Edizioni della «Nuova Antologia», Roma, 1904) e *Suo Marito* (Quattrini, Firenze, 1911); le novelle: *Amori senza amore* (Stabilimento Bontempelli, Roma, 1894), *Beffe della morte e della vita* (Lumachi, Firenze, 1902), *Quand'ero matto...* (Streglio, Torino, 1902), *Beffe della morte e della vita* (seconda serie, Lumachi, Firenze, 1903), *Bianche e nere* (Lumachi, Firenze, 1904), *Erma bifronte* (Treves, Milano, 1906), *La vita nuda* (Treves, Milano, 1910). Mentre delle opere teatrali si registra la comparsa di due soli atti unici ed entrambi in rivista: *L'Epilogo*, «Ariel», 20 marzo 1898 (poi comparso, dopo qualche modifica, con il titolo *La morsa*, «Noi e il mondo», 1 marzo 1914) e *Lumie di Sicilia*, «Nuova Antologia», 16 marzo 1911.

²¹² Cfr. Alessandro D'Amico, "Pirandello e il teatro", in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, 1986, p. XXV.

²¹³ Cfr. Guido Nicastro, "Introduzione", in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2011, pp. 18-20.

a Torino²¹⁴. Iniziava a circolare negli ambienti letterari il nome di Pirandello commediografo e fu così che Puccini, sempre molto attento a proporre autori nuovi, conosciuti, ma non pienamente consacrati, chiese un volume al giovane siciliano che, senza troppo entusiasmo, rispose:

Quanto ai miei lavorucci teatrali, mi pare che non meritino di essere raccolti in un volume. Ne avrei tre: *La morsa*, *Lumie di Sicilia*, *Il dovere del medico*; avrei anche due commedie in tre atti, *Le medaglie* e *Se non così*, non ancora rappresentate, e che forse non saranno rappresentate mai; per il mio orrore istintivo dei comici e del palcoscenico. Ma pubblicare due commedie complesse prima della rappresentazione, non mi pare conveniente; resterebbero questi tre che forse si potrebbero raccogliere in un volume sotto il titolo di *Epiloghi*. Ma ripeto non mi pare che meritino di essere pubblicate. A ogni modo, se li vuole sono a sua diposizione²¹⁵.

Pirandello, se pur mettendo le mani avanti negando che ne valesse la pena, propone i tre atti unici che aveva pronti, due dei quali, come si disse, già presentati sulla scena. Mentre l'atto unico *Il dovere del medico* era invece apparso a gennaio del 1912 sul mensile «Noi e il Mondo».

Il titolo complessivo di *Epiloghi* era stato in origine – e al singolare, *L'Epilogo* (1898) – il titolo della messa in scena della novella *La Paura*; questa prima versione venne poi modificata e rappresentata nel 1910 con il nuovo titolo di *La morsa*. Difficile affermare con certezza se *Epiloghi* derivi dall'estensione del titolo del primo lavoro a tutti e tre i «lavorucci» o se invece questi siano tutti opere teatrali che «pigliano il fatto, a così dire, dalla coda», come spiega lo stesso Pirandello in un'introduzione programmatica che precede il testo de *La morsa*²¹⁶.

Curiosa appare invece la storia delle altre due opere proposte: come spesso in Pirandello entrambe le commedie sono desunte da novelle, ma solo nella seconda il passaggio da novella a teatro si deve a Pirandello. Fin dal 1895 l'autore stava lavorando sulla novella *Il nido* per cercare di trarne un dramma che, nel corso di vent'anni di

²¹⁴ Cfr. Mario Costanzo (a cura di), "Cronologia", in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, I Meridiani, cit., pp. XLII-XLIII.

²¹⁵ FMP, Lettera di Luigi Pirandello a Mario Puccini, 5 febbraio 1911. La lettera è stata già edita da Dario Puccini, *Due lettere inedite di Pirandello*, «Strumenti Critici», VII (1992), p. 245.

²¹⁶ Ivi, p. 249.

lavoro, cambiò più volte titolo passando dal *Il nibbio* a *Se non così* per poi approdare al titolo definitivo de *La ragione degli altri*²¹⁷.

La novella *Le medaglie* (1904) fu affidata invece alle cure di Giorgio Bolza che nel 1909 riceve l'autorizzazione di Pirandello a ridurla per le scene con la speranza che «il buon risultato non Le suggerisca di lasciare il mestiere “del novellaro” per quello di scrittore di Teatro»²¹⁸. Il testo sottoposto al giudizio dell'attore Zacconi non supera però la prova e viene respinto al mittente con un lusinghiero rifiuto perché era rimasta, nonostante gli adattamenti, «una bellissima novella»²¹⁹.

La lettera indirizzata al Puccini non è però la prima testimonianza in cui Pirandello spaccia per sua quella che di fatto era una commedia del Bolza, infatti a gennaio del 1911, col fine di iscriversi alla Società degli Autori, compila un bollettino di dichiarazione nel quale l'opera figura come sua²²⁰.

Ritornando alla nostra ricostruzione, Puccini non ottenne il volume e a metà del 1912, a un Lucini che gli offriva un dramma teatrale – che sarà poi *Il Tempio della Gloria* – per la sua collana, annuncia che questa non continuerà²²¹.

Non era la prima volta che l'entusiasmo iniziale, l'eccessiva semplicità con cui si battezzavano collane e si annunciavano collaborazioni si scontravano con la mancanza di progettualità e pianificazione editoriale tipico delle case editrici minori del primo Novecento e fra queste certamente quella di Mario Puccini. Per esemplificare la tendenza generale tipica dell'epoca a preferire annunciare e reclamizzare un progetto rispetto a pianificarlo e studiarlo nella sua fattibilità, basti l'estratto di una lettera di Sem Benelli a Puccini:

Piuttosto le propongo questo: annunci con un comunicato ai giornali quotidiani e ai letterari che la Casa Editrice Puccini e Figli è per intraprendere un progetto di pubblicazioni poetiche ecc... di critica ecc... e finalmente un seguito di profili per i quali si conteranno quello di Benelli, Pascoli, e del [Bernasconi] ... *melius est abundare*. Intanto così se ne parlerà e s'aspetta e lei non ispende nulla. Poi a suo

²¹⁷ Il primo annuncio della commedia in tre atti *Il Nibbio* si ebbe sul «Marzocco» dell'aprile del 1899. L'opera rimase nello scrittoio di Pirandello fino alla sua prima messa in scena il 19 aprile del 1915 al Teatro Manzoni di Milano. La rappresentazione fu un insuccesso. Il testo venne dato alle stampe l'anno dopo su «Nuova Antologia» (I, 16 gennaio). Apparve modificato nel titolo e nei contenuti nel IV volume che metteva insieme le opere teatrali dell'autore sotto il titolo di *Maschere Nude* pubblicato da Treves nel 1921.

²¹⁸ Lettera di Bolza a Pirandello, 14 ottobre 1909, riportata da Mario Costanzo (a cura di) “Cronologia”, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, cit., p. XLII.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*. Il testo del Bolza venne rappresentato nel 1948 dalla Compagnia Stival.

²²¹ AL, busta 3, fascicolo b, c.42, Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini, 17 giugno 1912.

tempo (un mese prima) farà il comunicato ai librai. Dico a suo tempo perché la mia nuova opera va per le lunghe. Così diversa com'è dal solito e così complessa mi chiede un'ispirazione quasi direi indiretta, che abbia sì calore, ma più serenità obiettiva. †...† quindi almeno a gennaio con la prima uscita²²².

La scarsa progettazione e l'estemporaneità dei progetti editoriali altro non sono che l'altra faccia della medaglia dell'eclittismo editoriale del primo Novecento, le cose cambieranno radicalmente nell'editoria nata dal Secondo dopoguerra. Suo mal grado, se ne rese conto lo stesso Mario Puccini che, ormai fuori dal mondo editoriale da qualche tempo, cercò di proporsi come traduttore di letteratura spagnola all'Einaudi ricevendo questa concisa lezione di prassi editoriale da un cordiale e preciso Italo Calvino:

Caro Puccini, la sua proposta d'un libro di Eça de Queiroz ci interessa. Ma noi ora seguiamo questo criterio editoriale: non pubblicare mai le opere minori di un autore prima di aver pubblicato le maggiori. Anzi, vorremo pianificare tutta la nostra produzione di narrativa classica, in modo da formar con le nostre edizioni un panorama organico, non casuale e prezioso come si usava dieci anni fa. Vorremo stabilire venti libri da fare nei prossimi tre o quattro anni nei "Narratori Stranieri Tradotti" e nei "Millenni". Di questi venti, alle letterature iberiche ne potrebbero toccare solo tre (oltre al *Don Chisciotte* che da tempo stiamo studiando di realizzare). Perciò vorremo rivolgerci a lei, valente iberista e chiederle consiglio: quali sono i tre più bei libri, spagnoli o portoghesi, da mettere in programma subito? Le dirò che il fatto che di un libro ci siano altre edizioni italiane ci preoccupa fino ad un certo punto: il nostro intento è di avere un catalogo il più completo possibile²²³.

Se la pianificazione editoriale lasciava desiderare, non altrettanto si poteva dire della *réclame*. La Casa editrice conscia di essere ai margini, geograficamente, del panorama editoriale italiano e non avendo un sistema di riviste proprie su cui promuovere gli autori e le pubblicazioni seppe avvalersi di interessanti strategie di marketing sia interno sia esterno.

Particolarmente innovativa risulta la strategia interna, Puccini era solito servirsi per la sua corrispondenza personale di cartoline pubblicitarie della Casa editrice²²⁴. Erano molto di più che delle carte intestate: solitamente sul lato esteriore, nel margine sinistro, si trovava la foto di un autore affiancata da un breve profilo bio-bibliografico concluso dalla pubblicità dell'opera che veniva pubblicando presso Puccini. Talvolta

²²² FMP, Sem Benelli a Mario Puccini, 15 settembre 1910. Lettera autografa su carta intestata dell'Hotel Continental di Milano.

²²³ FMP, Lettera di Italo Calvino a Mario Puccini, Torino, 24 aprile 1952. La lettera, su carta intestata Giulio Einaudi Editore, è dattiloscritta, con la sola eccezione della firma di Calvino apposta sul retro.

²²⁴ Alcuni esempi si trovano in appendice, *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*, a cui rimandiamo.

compariva anche il prezzo di vendita, dettaglio che rimarcava maggiormente la funzione pubblicitaria della cartolina. Alcune, ma erano veramente la minor parte, avevano solo la foto dell'autore. Il lato interno era lasciato libero per scrivere il testo del messaggio e l'indirizzo del destinatario, anche se talvolta si trovano cartoline con l'indicazione delle collane nel margine sinistro. L'editore, per garantirsi maggiore visibilità, era solito regalare agli autori della casa le cartoline, in abbondante numero, in modo che anche questi potessero utilizzarle per la loro corrispondenza²²⁵.

Altra pregevole iniziativa, che però non venne mai messa in atto, fu l'ideazione di una sorta di fascicolo pubblicitario della Casa editrice, che si sarebbe dovuto intitolare *Le Muse*, da mettere in vendita ad un prezzo irrisorio. L'idea fu annunciata da Puccini a Papini in una lettera del 1911: «Sulla casa un'appendice che scriverò io stesso – conterrà i medaglioni e la bibliografia (con i principali giudizi sui libri editi da noi) di tutti gli autori coi ritratti singoli. Si venderà a £0,25 la copia»²²⁶. L'appendice potrebbe quasi esser vista come un'anticipazione ideale della sezione “Incontri di editore” del *Piccolo Mastro Spirituale*; nel testo, che di fatto fu un almanacco della Casa editrice uscito in limitatissime copie²²⁷, non si inserirono le foto degli autori né la bibliografia degli giudizi dati sulle opere, ma si mantenne l'intento di dare un piccolo medaglione dell'autore e soprattutto fu Puccini l'autore che lo scrisse.

Se *Le Muse* avrebbero dovuto annunciare al panorama editoriale la Casa editrice, il *Mastro* fu invece una piccola e preziosa testimonianza di commiato, pubblicato nel 1916 con la promessa di nuovi autori da presentare («Questo capitolo avrà un seguito non breve – scrive Puccini in merito a “Incontri di editore” – la prima parte si conchiuderà coi seguenti paragrafi: Papini, Incontro con Emilio Cecchi, Ambrosini e Serra, Prezzolini, Borgese, Panzini, Zuccarini, Una domenica con Nino Facchi, De

²²⁵ Simonetti parla delle cartoline messe in circolazione da Puccini: «[...] Sul tipo della milanese Libreria Editrice Lombarda – poi Studio Editoriale Lombardo – diretta da Tom Antognini e più tardi da Mario Puccini, seguono l'accorgimento di usare coloratissime e fregiate carte intestate e cartoline postali personalizzate» (Carlo Maria Simonetti, “Editoria e cultura agli inizi del Novecento”, in Giorgio Luti (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, cit., p. 69). Non risulta, dalle consultazioni degli archivi, che queste fossero in uso anche nello Studio Editoriale Lombardo, che sicuramente utilizzava, soprattutto per la corrispondenza ufficiale, la carta intestata. Dalle nostre ricerche non emerge neppure che la seconda casa editrice di Puccini derivi da una precedente Libreria Editrice Lombarda, anzi si può affermare che la Casa milanese sia stata una diretta continuatrice della prima esperienza editoriale, almeno fintanto che Puccini fu tra i membri del direttivo. Su questo ultimo punto verrà fatta in seguito maggior chiarezza.

²²⁶ AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, faldone I, 4 settembre 1911.

²²⁷ Cfr. Dario Puccini, “La casa editrice Puccini”, in Sergio Anselmi (a cura di), *Omaggio Mario Puccini*, cit., p. 116.

Bosis»)²²⁸ e con l'impegno ad uscire ogni anno («Annualmente questo calendario uscirà: contenendo, in ogni numero, qualche opera inedita di Mario Puccini»)²²⁹, giunge nelle nostre mani come una testimonianza di tenacia e di desiderio di proseguire nell'attività non compiuti.

La strategia di promozione esterna consisteva invece nell'attivare la vastissima rete di contatti di cui si poteva avvalere l'editore per ottenere recensioni delle opere pubblicate o di prossima uscita in quanti più giornali nazionali riuscisse. A tal proposito venivano caldamente invitati anche gli autori che a loro volta dovevano impegnarsi a contattare quanti più giornali possibile per lanciare i testi.

Questa prassi ci invita ad allargare l'accezione del concetto di «sistema integrato» proposto da Giovanni Ragone che contemplava esclusivamente l'uso che un editore faceva di una propria rivista, o pubblicazione periodica in generale, per pubblicizzare i testi pubblicati nella propria Casa o semplicemente per pubblicare articoli firmati da autori di questa al fine di accrescerne la visibilità²³⁰.

In realtà anche gli editori che non stampassero presso di sé periodici consideravano questi come base d'appoggio per la promozione delle proprie pubblicazioni; ciò era una prassi talmente consolidata che Prezzolini stigmatizzò tale usanza nella chiusura del primo anno de «La Voce»:

Esclusi poi, per principio, gli articoli di recensioni di libri dei più stretti collaboratori del giornale. Non già che io temessi che accadesse a noi, come ad altri, di trasformare un organo spirituale in una vera e propria agenzia di réclame, dove i collaboratori si contraccambiano amichevolmente i soffietti²³¹.

Lo scambio amichevole di soffietti di cui parla Prezzolini è ampiamente attestato nei carteggi pucciniani: alcune lettere testimoniano come il marchigiano stabilisse quasi a tavolino quali giornali avrebbe scomodato lui e quali l'autore che pubblicava. Si veda a tal proposito un estratto di una lettera a Papini nella quale l'editore è impegnato al lancio dell'*Altra Metà* (Puccini, 1911): «A lei raccomando *La Voce*, *Il Giornale d'Italia*, *Il Corriere della Sera*, *Carlino*, *Vira*,

²²⁸ Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, cit., p. 107.

²²⁹ Ivi, p. 136.

²³⁰ Cfr. Giovanni Ragone, *Un secolo di libri*, cit., p. 31.

²³¹ Giuseppe Prezzolini, «Relazione del primo anno de «La Voce»» (11 novembre 1909), in Id., *La Voce, 1908-1913. Cronaca, Antologia e forma di una rivista*, Rusconi Editore, Milano, 1974, p. 257. Non era la prima volta che Prezzolini condannava l'abitudine di fare soffietti, nel corso del 1909 apparvero *I discorsi dell'egregio collega* («La Voce», 5 agosto 1909) e, in seguito, scritto da Croce, *Norme di pulizia letteraria* («La Voce», 23 febbraio 1911).

Ragione, Gazzetta di Venezia, †...†, Ora, Tribuna, Perseveranza, Sera, Lavoro, Gazzetta Torino, ci penso io. Intesi?»²³² o ancora si può citare una lettera di Lucini a Boccardi nella quale chiede di scrivere dell'opera *Le Nottole ed i Vasi* «non tanto per lui, ma per l'editore che vi ha impiegato una discreta somma e sarebbe giusto procacciargli spaccio per la sua merce»²³³.

Molto lontano dal moralismo editoriale di Prezzolini, Puccini è cosciente delle mutate condizioni del mercato librario che si avvale sempre più del sodalizio con la stampa periodica; lo scrittore lo sfrutta a proprio vantaggio cercando così di ridurre i limiti derivati dal possedere una piccola impresa marginale.

2.3 Catalogo delle opere della Casa Editrice Giovanni Puccini & Figli Editori

Le prime notizie riguardo al catalogo delle opere della Casa editrice vennero date, nel già più volte menzionato articolo, da Dario Puccini, queste furono solo riportate e scritte sotto forma di elenco nel successivo contributo di Marta Giuliodori, la quale dichiara in nota che la fonte del suo elenco è per l'appunto il figlio dell'editore²³⁴.

Poiché la Casa editrice non conserva un suo archivio, anche la ricostruzione del Catalogo è affidata a varie fonti, la principale è stata l'Opac Sbn, che, grazie soprattutto alla recente inclusione del CUBI – *Catalogo cumulativo del Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per deposito legale dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1886-1957)* – ha contribuito ad arricchire notevolmente l'elenco originariamente proposto da Dario Puccini.

Altra fonte non trascurabile sono stati, anche in questo caso, i carteggi grazie ai quali è stato possibile chiarire alcuni dettagli di pubblicazione, come per esempio la data precisa, oltre che l'inserimento di nuovi titoli spesso non rilevati neppure dalla ricerca sull'Opac.

²³² AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, 28 settembre 1911.

²³³ AL, Lettera di Gian Pietro Lucini a Renzo Boccardi, busta 67, fascicolo d, c.25, datata 8 giugno 1912. *Le nottole ed i vasi* uscivano lo stesso anno presso Puccini, Ancona.

²³⁴ Marta Guliiodori, "Casa Editrice «Giovanni Puccini & figli»", in Giorgio Mangani (a cura di), *Editori e Librai nell'Ancona del Novecento*, cit., p. 40.

Proponiamo il Catalogo scandito in base agli anni di pubblicazione, non siamo riusciti a risalire per tutte le opere alla collana di appartenenza, diamo per tanto tale informazione solo quando ne disponiamo.

1910

Giuseppe Lipparini, *I canti di Melitta*, Collana poetica, 1.
Massimo Bontempelli, *Settenari e sonetti*, Collana poetica, 2.
Giuseppe Gigli, *Visioni e paesi: versi*, Collana poetica, 3.

1911

Federigo Tozzi, *La zampogna verde*.
Luigi Capuana, *Perdutamente*, Anime a nudo, 1.
Giuseppe Lipparini, *L'osteria delle tre gore: romanzo*, Anime a nudo, 2.
Adelaide Bernardini, *Amaritudini*, Anime a nudo, 3.
Grilli Alfredo, *Idee e ritmi d'amore nell'opera carducciana*.
Giovanni Papini, *L'Altra Metà: saggio di filosofia mefistofelica*, Problemi eterni, 1.

1912

Emilio Cecchi, *Studi critici*.
Mario Puccini, *L'Ultima crisi*, Il teatro italiano, 1.
Enrico Pea, *Montignoso*.
Heinrich Heine, *Reisebilder: figure di viaggio*, traduzione di Fernando Palazzi.
Giacomo Ungarelli, *Delle Canzoni delle gesta d'oltremare di Gabriele D'Annunzio*.
Fortunato Rizzi, *Il dissidio. Storia intima in versi*.
Gian Pietro Lucini, *Le Nottole ed i Vasi*.
Giovanni Zuccharini, *Schegge e sprazzi. Prose critiche e civili*.
Michele Saponaro, *Resolacci. Novelle*, Collezione economica di romanzi e novelle.
Mario Puccini, *La viottola*, Collezione economica di romanzi e novelle, 2.
Alessandro Chiappelli, *Idee e figure moderne. Figure I*.
Decio Felcini, *L'educazione nel Galateo di monsignor Della Casa e nel De Libris di J. Sadoleto*.
Luigi Orsini, *L'Alloddola. Romanzo*, Anime a nudo, 3²³⁵.
Cosimo Giorgieri Contri, *Vestibolo della vita. Novelle*, Collezione economica di romanzi e novelle.
Sfinge, *Novelle Romagnole*, Collezione economica di romanzi e novelle.
Domenico Simonetto Silvestri, *Schianto. Novella*.
Francesco Cucca, *Veglie Beduine*.
Luigi Orsini, *Fra i palmizi e le sfingi*.

²³⁵ Il numero seriale nella collana è dato dal CUBI, mentre lo stesso numero è stato da noi assegnato anche alla raccolta di Adelaide Bernardini, moglie di Luigi Capuana, sulla base di una lettera del celebre teorico del Verismo all'editore nella quale scrive: «Ada aspetta ansiosamente, da vera giovane autrice, gli estratti dei giornali che hanno parlato di *Amaritudini*», (Sara Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, cit., p. 501).

Giovanni Borelli, *Gente Latina*.

1913

Giuseppe Lipparini, *L'ansia*, Collana poetica, 4.

Paolo Orano, *Altorilievi*.

Fernando Palazzi, *Sem Benelli. Studio biografico critico*.

Giovanni Papini, *Ventiquattro cervelli. Saggi non critici*, Problemi eterni, 2.

Sem Benelli, *Ricordo di Giovanni Pascoli. Orazione*.

Abdon Altobelli, *Ricordi Carducciani*.

Alessandro Chiappelli, *Idee e figure moderne. Idee moderne II*.

Balduino Bocci, *Giacomo Leopardi. Rivendicazioni*.

Arturo Vecchini, *Arringhe penali*.

G. A. Sanguineti, *Canzoni Perverse*, Collana poetica.

Gian Pietro Lucini e Innocenzo Cappa, *Il Tempio della Gloria*.

Carlo Linati, *Duccio da Bontà*.

Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, 1916²³⁶.

Dalla ricerca sull'Opac, sotto la dicitura "Puccini", risultano anche opere stampate dalla tipografia paterna, ma che con tutta evidenza non rientrano all'interno del progetto editoriale di Mario, poiché non presentano alcun carattere letterario²³⁷.

Gli anni nei quali la Casa editrice attrasse a sé nomi più rilevanti, come si evince dal catalogo, furono i primi due; tra il 1910 e il 1912 Mario Puccini riuscì ad essere l'editore oltre che di sé stesso, anche di Capuana, Papini, Tozzi, Cecchi, Pea e Lucini, mentre nell'ultimo anno di attività si segnalano per rilevanza sul piano nazionale solo Benelli e Linati.

Nonostante fosse titolare di una piccolissima impresa gestita da un autore-editore agli esordi, Mario Puccini riuscì a mettere insieme un'interessante rosa di autori primonovecenteschi e non solo. I nomi di Capuana e Lucini, due intellettuali maggiormente legati alle espressioni letterarie del secondo Ottocento, stanno a testimoniare l'affidabilità del giovanissimo editore. Il giudizio risulta particolarmente valido soprattutto per Capuana che aveva pubblicato in molteplici case editrici di comprovata fama nazionale tra cui Treves.

²³⁶ L'opera non presenta l'indicazione della Casa Editrice, che nel frattempo si era sciolta e trasformata in Studio Editoriale Lombardo, ma solo la dicitura della tipografia presso la quale era stata stampata: Stampato coi tipi della Premiata Ditta PUCCINI, MASSA E COMP. a Senigallia.

²³⁷ Vincenzina Pesce Bocca, *Correspondance familiare et commerciale: Preceptes, lettres, phraseologie, documents relatifs aux échanges*, 1912; Lorenzo Bucci Casari, *Idee sull'atteggiamento del Partito liberale italiano nelle prossime elezioni politiche, esposte alle associazioni costituzionali di Ancona il 3 Luglio 1913*, 1913; AA. VV., *Ricordo dell'inaugurazione del monumento a Pio IX*, 1915.

Dunque se già di per sé il catalogo Puccini radunava al suo interno titoli significativi, dai carteggi è possibile avere l'esatta misura di quanto fine fosse, talvolta, il fiuto editoriale del giovane Mario che non ottenne, ma chiese in diverse occasioni di poter pubblicare delle opere che segnarono il corso della letteratura italiana del secolo passato. Il già esaminato caso di Pirandello è solo un esempio; agli esordi teatrali del siciliano possiamo aggiungere la richiesta di pubblicare *Un Uomo finito* di Papini²³⁸, il già menzionato progetto di dare alle stampe *Con gli occhi chiusi* di Tozzi e la mancata tempestiva accettazione dell'opera di Lucini che ebbe, sola fra le tante pubblicate, il favore di pubblico e critica, *L'ora topica di Carlo Dossi*²³⁹.

Certo pesa sui trascorsi dell'editore la scarsa lungimiranza mostrata nei confronti di Corrado Govoni, che forse – sebbene con i se ed i ma non si faccia la storia – avrebbe risparmiato al poeta di Tamara la breve stagione futurista.

Le opere poc'anzi elencate insieme a tutte quelle proposte dagli autori che non arrivarono in tipografia formano la storia delle non pubblicazioni, che seppure non hanno meritato un posto nel Catalogo, assolvono alla nobile funzione di definire meglio la statura editoriale di Puccini, chiarire il quadro letterario del primo Novecento, i rapporti con l'editoria e le dinamiche di pubblicazione. Tutti elementi che concorrono a testimoniare quanto l'editoria sia «l'arte di pubblicare il possibile»²⁴⁰ ovvero tutto ciò possa essere recepito e accolto nel campo editoriale determinato dall'analisi del quale si può giungere ad una migliore definizione della storia letteraria di un paese.

2.3 L'avventura milanese e lo Studio Editoriale Lombardo

Nel 1912, a soli due anni dall'avvio della Casa editrice Puccini, dopo aver messo in piedi vari progetti e annunciate diverse collane, compaiono nei carteggi lettere che preannunciano imminenti cambi di programma. La piccola e periferica impresa editrice paterna sembra desinata a chiudere o quantomeno a mutar sede per trasferirsi nella capitale dell'editoria, la tanto celebrata Lipsia italiana, Milano.

Alla base di questa decisione vi fu l'amicizia con due lombardi, Gian Pietro Lucini e Carlo Linati, coi quali – possiamo solo immaginarlo – Puccini dovette avere diversi colloqui prima di avviare un fitto giro di corrispondenza che l'avvocato e poeta

²³⁸ AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, I faldone, 4 settembre 1911.

²³⁹ Appendice Parte I, sezione II, lettera XXIV.

²⁴⁰ Vittorio Spinazzola, *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma, 1992, p. 106.

Lucini raccolse nel suo archivio in un fascicolo, eloquentemente intitolato *L'Affare Puccini – Casa Editrice(?)...*²⁴¹, che documenta la cronistoria della nascita dello Studio Editoriale Lombardo e, unitamente ad alcune lettere contenute nel FMP, pone definitivamente fine alle molteplici e disparate teorie sulla sua genesi.

La Casa editrice, come si verrà dicendo, era gestita da Puccini, Linati e Facchi, i quali erano soci, anche se è vero che, come testimoniano i carteggi, Facchi fu la persona che investì la quota di capitale maggiore e ottenne il ruolo di gerente dell'impresa mentre Puccini e Linati curarono l'aspetto letterario e i rapporti con gli autori.

Scarsa è la bibliografia che documenta l'attività dello SEL, tutta per lo più legata all'approfondimento ora di una, ora di un'altra delle tre figure protagoniste nell'impresa. Dunque a seconda che lo studio verta su Facchi, Linati o Puccini si racconta una diversa storia della Casa. Citiamo a titolo esemplificativo due eloquenti testimonianze. La prima è incentrata su Mario Puccini:

La sempre maggiore fortuna delle sue iniziative editoriali convinse Mario Puccini a tentare il gran salto, da sempre meditato non appena si rese consapevole dei limiti della vita in provincia per le sue ambizioni di scrittore, ma, nondimeno, per la sua ansia innata di conoscere la multiforme realtà umana. E così Puccini si trasferì a Milano, dove aprì dapprima una galleria d'arte e più tardi, nel 1913, una nuova casa editrice, lo Studio Editoriale Lombardo. Non a caso uno dei primi libri stampati a Milano da Puccini fu il saggio *Antidannunziana* di Lucini nel 1914. [...] In pratica si trasferiva anche materialmente nella vera capitale culturale dell'Italia di allora; e infatti a Milano vivevano in quel tempo i più rappresentativi pittori, scrittori e musicisti, tra i quali più facilmente che altrove circolavano le idee, anche perché favorite dalla presenza in città del maggior numero di giornali e di editori. [...] Puccini poteva dunque volgere le spalle all'attività principalmente commerciale – quale era quella legata all'impresa paterna che puntava in prevalenza ancora sulla vendita di libri – e dedicarsi con maggior tempo e convinzione all'impegno editoriale e letterario, certo incoraggiato dalla sempre più estesa cerchia di conoscenze ed amicizie strette nell'ambito intellettuale milanese e nazionale²⁴².

La seconda è tratta da un testo in memoria di Carlo Linati:

Facchi è inizialmente il maggior azionista (ne diviene presto proprietario) dello Studio Editoriale Lombardo, di cui probabilmente era compartecipe anche Linati, insieme ai fratelli Puccini di Ancona; la piccola casa editrice di via Ciro Menotti è il terreno ideale per il Linati di allora, e per le sue proposte innovative: cresce in

²⁴¹ AL, busta 58, fascicolo g. Il fascicolo è quasi integralmente trascritto in Appendice, sezione I. Una riproduzione della copertina originale si trova poi in Appendice, *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*.

²⁴² Francesco De Nicola, *L'alibi dell'ambiguità*, cit., pp. 18-19.

un'aurea di un certo vocianesimo con Amendola, Papini e Prezzolini, ma contemporaneamente guarda alla linea lombarda di ascendenza dossiana, e pubblica Lucini: *Antidannunziana*, e Bernasconi: *Uomini e altri animali*; è attenta al frammento con due titoli fondamentali: *Prologhi* di Cardarelli e *I doni della terra* di Linati, cura il racconto tradizionale con Pirandello, Panzini e Pastonchi. È inoltre un'impresa che matura in una dimensione europea, nella quale possono trovare consenso gli eccentrici irlandesi di Linati, a tutti gli effetti un consigliere di sicuro ascolto²⁴³.

Le citazioni contengono informazioni solo parzialmente veritiere, nel complesso entrambe raccontano una storia imprecisa che concede troppo spazio agli editori tralasciando quello che fu il vero motore dell'impresa milanese, Gian Pietro Lucini.

Il poeta di Breglia non era nuovo all'ambiente editoriale, sul finire del XIX secolo era entrato a far parte della Casa editrice Galli, una delle maggiori dell'epoca e per la quale egli stesso aveva pubblicato due volumi: *Il Libro delle Figurazioni Ideali* nel 1884 e l'anno successivo, il romanzo *Gian Pietro da Core*. Nella copia semplice del contratto stipulato dal poeta si può leggere che egli vi fece parte con «le funzioni della cura e disbrigo della parte tecnico letteraria»²⁴⁴, mansione che, sempre da contratto, era vincolato a svolgere per tre anni, ma a causa di diversi dissapori, non condividendo l'inclinazione aziendale ad assecondare i gusti del pubblico senza cercare di educarli, Lucini dopo neppure un anno sciolse i suoi vincoli con la Casa editrice mediante una scrittura privata regolarizzata con strumento notarile il 5 gennaio del 1898.

Tra le cause del mancato rispetto dei termini contrattuali vi fu senza dubbio la molto nobile ma idealista teoria sul mestiere di editore che animava la gestione di Lucini:

Io comprendo l'editore come una missione estetica-sociale, forse come un largo e ben inteso mecenatismo, gli altri come un affare di commercio, un'azione di compera e di vendita: sarà, ma l'ingegno, e le opere d'ingegno, sono ben diverse derrate dal vino e dal grano. Piacquemi quindi di rimanere in un canto: la mia

²⁴³ Anna Modena, "Itinerari europei, percorsi lombardi. Tra editoria e letteratura del Novecento", in Alberto Longatti (a cura di), *Carlo Linati. A cinquanta'anni dalla morte. Atti del convegno, Como, 1999/2001*, CEPU, Como, 2001, pp. 40-41.

²⁴⁴ Per maggiori e dettagliate informazioni si rimanda a Pier Luigi Ferro, "«Un inascoltato proporre». Lucini editore e Pirandello nella «baraonda» della Casa Editrice Galli", in *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cent'anni dopo*, volume monografico di «Resine. Quaderni liguri di cultura», a. XXXII-XXXIII, n. 137-140, III-IV trimestre 2013 – I-II trimestre 2014, pp. 49-71: 52. Il contributo si può leggere anche in volume, Id., *La penna d'oca lo stocco d'acciaio. Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Mimesis, Milano, 2014, pp. 35-82.

funzione non è spesso che un inascoltato proporre [...]. Non è a dire quanto alcune volte mi annoj, quante concessioni debba fare al commercio, quanti peccati contro l'arte debba commettere, quante privazioni impormi, quante ribellioni strozzate dentro di me [...]²⁴⁵.

La chiusura dell'esperienza editoriale fu per Lucini il movente che lo spinse a scegliere una posizione marginale e ritirata nel panorama della letteratura italiana, decise infatti di abbandonare definitivamente il capoluogo meneghino per «vivere una sorta di parziale e volontario esilio nel romitaggio di Breglia», come scrive Ferro.

Tuttavia, nonostante la cocente delusione, l'ambizione editoriale non si spense del tutto. L'amicizia con Carlo Dossi riaccese in lui l'antica fiamma e insieme elaborarono un progetto che prese forma nella collana "Costumi Milanesi":

G.P. Lucini, *Il diario del pittor Bossi*.

G.P. Lucini, *Stendhal a Milano*.

Carlo Dossi e G.P. Lucini, *Rovaniana*.

Carlo Dossi e G.P. Lucini, *Un episodio della giovane Italia*.

N. Sardi e G.P. Lucini, *Le ultime lettere di G. Pinchetti*.

G.P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*.

Carlo Dossi, *La Luciniana*.

La tipografia editrice sarebbe dovuta sorgere nelle scuderie del Dosso Pisani, e Lucini e sua moglie, ai quali Dossi avrebbe dato un palazzetto, sarebbero stati i direttori tipografici delle loro opere e gli editori di quelle altrui. La morte di Carlo Dossi, avvenuta nel novembre del 1910, pose fine al progetto²⁴⁶. Lucini comunque non lo dimenticò e non appena ebbe modo di consolidare il suo sodalizio con il giovane editore Mario Puccini pensò bene di riprendere i propositi editoriali degli anni del Dosso Pisani.

²⁴⁵ Queste le parole del poeta conservate in una lettera a Fogazzaro con il quale la Casa Editrice era impegnata in una trattativa per la riedizione delle *Poesie scelte* e di *Piccolo mondo antico*. Cfr. Pier Luigi Ferro, «Un inascoltato proporre». Lucini editore e Pirandello nella «baraonda» della Casa Editrice Galli», in *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cent'anni dopo*, «Resine», cit., p. 57.

²⁴⁶ Francesca Castellano, «Sul carteggio Dossi-Lucini. Prima comunicazione», in *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cent'anni dopo*, Ivi, p. 124.

Il primo indizio di un comune progetto editoriale si ravvisa nell'epistolario all'altezza dell'autunno del 1912, quando Puccini scrive una concitata lettera a Lucini:

Genova, 15 ottobre 1912

Caro Lucini,
sono a Genova tre giorni. Ella mi aspetti †...† a Menaggio. Molte cose †...† vedere e commentare; no? Vedremo e parleremo di tante e tante cose. Non dubiti di me e del mio affetto. Ho poi delle idee da [dirle]: credo che lei possa a queste idee essere †...† di esperienza.
Basta fra tre giorni ci vedremo.
Saluti devoti

Mario Puccini²⁴⁷

A seguito di questa lettera infatti gli scambi epistolari fra i due, fino alla creazione dello SEL, sono quasi interamente dominati dall'«Affare Puccini» nel quale venne presto coinvolto, su iniziativa di Lucini, anche Carlo Linati che, nel frattempo, introdotto nella casa editrice anconitana, ebbe modo di conoscere anche l'editore Puccini²⁴⁸.

Per poter spostare la casa editrice da Ancona a Milano ed avviare un'impresa più grossa sarebbero stati necessari dei capitali di cui evidentemente un piccolo editore di provincia non poteva disporre, per tanto possiamo ipotizzare che Lucini abbia convinto Puccini a orientare la sua attività editoriale in favore della pubblicazione delle opere del «genio lombardo» – probabilmente con la speranza di realizzare almeno parte del progetto che aveva condiviso con Dossi – e sulla base di questo riuscire ad interessare un folto gruppo di intellettuali estimatori della «linea lombarda» disposti a finanziare la nuova impresa.

Proprio facendo leva su questo aspetto anche Linati si convinse a sposare il progetto e partecipò attivamente alla ricerca dei finanziatori²⁴⁹, ma sulla scelta dei nomi e delle persone nacquero i primi disaccordi. Linati e Lucini erano più inclini a condividere il progetto della casa editrice *in fieri* con pochi e scelti personaggi illustri

²⁴⁷ AL, busta 58, fascicolo f, c.21, cartolina autografa su carta intestata della Casa editrice, “Casa Editrice G. Puccini & Figli / Ancona – Corso Vitt. Em, 16 – Ancona”. Sul margine sinistro vi sono indicate le collane messe in circolazione dalla Casa in quell'epoca: *Anime a nudo*, *Collana poetica*, *I viandanti del sogno*, *Profili di Critici* e *Raccolta per l'infanzia*. Scritta solo sul retro con inchiostro nero.

²⁴⁸ Appendice, sezione I, lettera I.

²⁴⁹ Per approfondire il legame tra Linati e la linea lombarda si veda Angelo Stella, “Perché non resti solo”, in Alberto Longatti (a cura di), *Carlo Linati. A cinquant'anni dalla morte*, cit., pp. 11-16. Il primo coinvolgimento di Linati nell'«Affare» è testimoniato da Appendice, sezione I, lettera III.

della cultura lombarda, mentre Puccini riteneva che quante più persone fossero coinvolte tanto più il progetto avrebbe preso le dimensioni di grandezza auspiccate²⁵⁰ e sulla scorta di questo pensiero non esitò a contattare quel Govoni di cui anni addietro aveva *in extremis* rifiutato l'opera²⁵¹. Un po' perché memore del rifiuto e un po' perché legato da vincoli di amicizia più antichi il poeta di Tàmara scrive subito a Lucini per saperne di più in merito all'impresa:

Carissimo Lucini, mi scrive Mario Puccini avvisandomi del progetto di aprire a Milano una grande casa editrice con alla testa voi e il Linati, e domandandomi se io voglio entrare a far parte dell'impresa. Non vi nascondo che l'idea mi pare buona; questo non vuol dire che abbia la sicurezza di sortire effetto lusinghiero. Voi che cosa ne pensate? In che misura concorrete all'erezione di detta casa voi e il Linati? Come sarà costituita la società? La quantità di capitale da investire sarà uguale per tutti i soci?²⁵²

Nonostante l'iniziale interessamento, Govoni non partecipò al progetto e presto il suo nome scomparve dall'epistolario. Molti altri nomi invece fecero solo una rapida incursione per venir subito posti sotto la diffida di Gian Pietro Lucini che, sebbene non fosse né l'editore della casa editrice da trasferire né il maggiore azionista della nuova, fece la parte del padrone al tavolo delle trattative e davanti ai Quaglino, Ricci e Garea Del Forno, proposti da Puccini rispose così:

Mi pare, Caro Puccini, che fuorviate. La società deve essere formata da gente di commerci non da chi scrive, altrimenti diverrebbe una cooperativa d'arti e di mestieri e anche di letteratura. Mi pare che nel caso, ci siano troppi letterati in ballo. Dal canto mio potrei forse scrivere al Quaglino, né autorizzerò mai altri a scrivergli per un affare in cui si può fare anche il mio nome. Quanto a Garea non indipendente, poi è un genovese puro sangue, turchio e sospettoso senza larghe vedute: si approfitterebbe della società senza concederle nulla. Il Ricci non lo conosco, credo che mi abbia scritto una lettera, andrò a rivederla, ma vi prego di non spostare la questione: lasciamola nel campo industriale, non compliciamola e soprattutto non bisogna aver fretta. Aspettiamo prima che dica il Linati: con lui abbondate, come già vi dissi, di indicazioni utili. Ma assolutamente in quelli altri non contate: per il Qua[glino] c'è di mezzo una ferrovia, per il Gar[ea] la Liguria: son due fortezze imprendibili e per l'assedio delle quali non voglio

²⁵⁰ «Trovo giuste le sue proposizioni: 1° che l'azienda sia ragguardevole per finanze; 2° che l'azienda possa dire una parola nuova e vittoriosa, ma perché l'azienda sia soprattutto ricca occorrerà non limitare il numero di soci. Più soci saremo, più importanza si avrà. Non le pare? Occorre far cosa grande, non minuscola, opera di forti, non di deboli. Non parlo naturalmente di ingegno» (Ivi, lettera IV).

²⁵¹ Cfr. Ivi, lettera VI è la risposta di Govoni alla lettera inviata da Puccini, che non possediamo.

²⁵² Ivi, lettera VII.

compromettermi. Del resto voi sapete che anche io non posso concorrere con Visconti e tutt'al più anche in letteratura od in consigli il mio valore è fiduciario, ma abbiate pazienza come io ne ho nell'attendere le promesse recensioni e i libri promessi²⁵³.

Dunque il progetto della nuova casa editrice che avrebbe cambiato le sorti dell'attività editoriale di Puccini a ben vedere dipendeva molto poco dalla sua volontà: non solo non ebbe voce in capitolo sui collaboratori, ma presto anche Linati si impose per una ben precisa linea editoriale ventilando l'idea di tirarsi in dietro:

Caro Lucini, ancora non ho potuto occuparmi dell'affare Puccini, tante le brighe che mi danno questi compositori e altre cosucce che ho in corso. Ieri ho ricevuto, speditami dalla campagna, dove per errore era stata inviata, una lettera cortese del Puccini, alla quale vorrei subito rispondere se quest'oggi non dovessi partire per Genova e se possedessi qualche dato concreto che mi desse qualche affidamento sulla buona †...† dell'affare... Mi stupisce che il Puccini non accenni al mutamento di indirizzo verso un movimento regionalistico lombardo quale tu stesso me l'ebbi esposto e nemmeno al comitato di lettura applicato alla nuova azienda. Io gli scriverò in questo senso. Perché se io ti ho fatto qualche promessa di occuparmi della cosa era, appunto, che essa dovesse avere quell'indirizzo quale da molti anni desideriamo rappresentare un nuovo punto di cultura lombarda²⁵⁴.

Preoccupato all'idea di poter perdere l'appoggio di Linati, Lucini scrive subito a Puccini per far chiarezza:

†...† Mi scrisse anche il Linati, che [penso] scriverà a voi. Son assai occupato. Egli desidera †...† che la società abbia per scopo precipuo una differenziazione regionale lombarda ed è ciò che io pure vorrei, se la casa †...† lasciasse la propria impronta. Ho messo in relazione Govoni col Linati perché si intendano bene. †...† E poi necessario far subito †...† l'esistenza di un Comitato di Lettura che può essere consigliato da me, ma che può votare secondo la sua volontà. Siamo intesi. Parlate a Govoni per eccitarlo alla causa come io feci²⁵⁵.

A stretto giro di posta giunge la lettera di Puccini che rassicura tutti gli animi confermando che la nuova impresa sarà milanese tanto nella sede quanto nei testi che verranno pubblicati²⁵⁶. Dunque chiarito il programma editoriale e i possibili soci a cui estendere l'iniziativa, Linati iniziò a prendere contatti: Casati, Quaglino, Antongini e Botta, questi i nomi esplicitamente fatti nel corso del carteggio.

²⁵³ Ivi, lettera IX.

²⁵⁴ Ivi, lettera X.

²⁵⁵ Ivi, lettera XI.

²⁵⁶ Ivi, lettera XII.

Nonostante le comuni ambizioni lombarde gli accordi non furono impresa semplici; Linati stesso dovette, a trattative avviate, riconoscere i limiti di quell'intellettualità lombarda che in linea teorica era sembrata a lui e Lucini la sola capace di sostenere e promuovere la loro linea editoriale. Nel tentativo di giungere a un accordo, l'iniziale progetto di avviare una casa editrice venne subordinato all'idea di dar vita prima ad un giornale che si appellasse alla tradizione milanese e scendesse polemicamente in agone con la celebre fiorentina «La Voce». Il cambio di rotta fu piuttosto rapido, come provano due lettere di Lucini a Terenzio Grandi. Nella prima annuncia a novembre del 1912 la probabile nascita della casa editrice:

[...] Col Puccini si sta prendendo a rimorchio la sua già avviata azienda, per mettere le basi di una grande casa editrice, con grossi capitali in Milano. Aiuterei anche io quell'istituto che sorgerà con programma non solo industriale, ma letterario: estendere la vera cultura italiana – favorire la vera poesia – mettere a confronto forze giovani e non ancora adulterate dal successo con la folla – detrarre la parte migliore di questa dalla pessima influenza delli [sic] scrittori già fatti, spesso fame usurpate; – vincere in nome della sincerità, contro la massima retorica: “D’Annunzianesimo” [sic]. L’opera se riesce sarà grande e nobile e la dentro io mi troverei come un pesce nelle sue acque materne²⁵⁷.

Dopo qualche mese, a marzo del 1913, Lucini torna a scrivere a Grandi, ma il progetto è lievemente mutato:

[...] Intanto nella prima settimana di Aprile lascerò Varazze, sosterò qualche dì a Milano dove mi raggiungerà il Puccini col quale cerco di suscitare un organo periodico di coltura strettamente lombarda a continuazione – nel metodo e nell’efficacia – del «Politecnico» del Cattaneo, e, se sapremo preparar bene il terreno, od impiantarvi una solida casa editrice di larghe vedute letterarie e di evidente antagonismo colle altre che ci rifriggono la sboba nauseosa dei romanzi, delle liriche, e delle critiche in voga perché il «Corriere della Sera» ne parla. Verso la fine di aprile sarò a Breglia ed in ozio, se non avremo combinato niente, od in eccessivo lavoro se si sarà definito l’affare per cui occorrono denari ed intelligenze assai²⁵⁸.

Qualche informazione in più riguardo al neo «Politecnico» ce la fornisce una lunga lettera di Puccini a Lucini in cui spiega la posizione che la nuova rivista dovrà assumere rispetto alla rivale fiorentina e al crocianesimo dominante:

²⁵⁷ AL, busta 49, fascicolo h, cc. 219-220, Lettera di Gian Pietro Lucini a Terenzio Grandi, 14 novembre 1912. Copia dattiloscritta.

²⁵⁸ AL, busta 49, fascicolo h, cc. 225-226, Lettera di Gian Pietro Lucini a Terenzio Grandi, 16 marzo 1913. Copia dattiloscritta.

Vado il 31 a Milano per il noto affare, Linati mi aspetta e parleremo. La mia idea sarebbe questa: fondare subito un giornale tipo «La Voce» che propugnasse l'arte pura, contro gli sfoghi retorici, contro la filosofia pedantesca, contro la critica inutile. Avrei pensato – e ne ho scritto a Linati – di affidare a voi la più grande battaglia di ingaggi per far chiasso e per dimostrare subito i nostri intenti una battaglia ragionata contro la filosofia crociana. Solo dal settentrione e più propriamente dai compatrioti di Manzoni, Rovani, Arrighi e Dossi può sorgere un movimento di difesa artistica. Ecco in che modo sarebbe italianamente giustificata la nostra nascita. Che ne dite? È cosa da fare con grande serietà e con preparazione. Vi prego di scrivere subito al Linati che non siete alieno dal porvi in prima linea. Voi siete l'unico vivente che noi possiamo imporre a dimostrazione del nostro asserto a Pavese dell'idea. Anche Oriani può essere sostenuto sui nostri sensi, dopo il combattimento dei vociani, contrario di proposito: ho visto il vostro magnifico articolo su Cameroni. Che peccato che il vostro giornale non fosse noto! Entra magnificamente a dimostrazione della nostra tesi. Non credo che i buoni rapporti tra voi e Prezzolini avrebbero ragione di oscurarsi; e così i miei. Pura lotta spirituale. Ma quanto forte, tanto utile. Penso che non sarete contrario. Per mio conto, ho tutta la buona volontà e tutto il desiderio. Se non si riuscirà a concludere tornerò nel mio guscio e continuerò a far uova disperate, ma ci avrò del rammarico²⁵⁹.

Ciò che dovette maggiormente allettare il Melibeo fu l'evocazione di Manzoni, Rovani, Arrighi e Dossi come referenti culturali e simboli di lotta letteraria: non erano lontani per Lucini i primi tempi dell'amicizia con Linati, quando, scomparso da poco Dossi, trascorrevano le sere al Dosso Pisani a fondare – a parole – riviste d'avanguardia tutte lombarde, decentraliste e europeizzanti²⁶⁰.

Accordatisi fra loro, Puccini, Linati e Lucini, dovettero scontrarsi con la scarsa accoglienza che il gruppo lombardo riservò al progetto per la realizzazione del quale diventava sempre più imprescindibile la presenza fisica di Gian Pietro Lucini come gli scrissero sia Linati sia Puccini:

Carissimo, ho avuto due lunghi colloqui con il Puccini a proposito del nascituro giornale lombardo²⁶¹. [...] Sennonché, viste le improbabili difficoltà di riunire intorno a noi le altre forze intellettuali di carattere schiettamente lombardo che si trovano qui a Milano, come il Botta e il Casati, che per loro natura sono dei creatori solitari e sdegnosi di tentativi onde formare un giusto programma, avere tra noi due dell'affiatamento e cominciare a raccogliere intorno a noi un materiale scelto, sufficiente per sei numeri, occorre assolutamente che tu ti porti qui, a Milano. La

²⁵⁹ Appendice, sezione I, lettera XIV.

²⁶⁰ Alberto Longatti, ««Aggrappati alle cose». Carlo Linati e il sodalizio con Lucini», in *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cent'anni dopo*, «Resine», cit., p. 293.

²⁶¹ L'autore aveva precedentemente scritto rivista, nella lettera la parola appare cancellata e «giornale» risulta scritto in alto.

tua presenza qui, non fosse altro che per una 15ina (sic.) di giorni, è indispensabile se si vuole concretare qualche cosa di pratico, di veramente efficace. [...] D'altra parte ti devo pure dire che riguardo alla parte finanziaria non abbiamo nulla concretato. Intanto, attes[t]o la diffidenza proverbiale del capitalista, massimo milanese, verso le iniziative intellettuali che ancora non hanno preso forma, non mi è riuscito di raggranellare la somma sufficiente per la stampa del giornale. [...] Ma, come ti ripeto, occorre che tu sia qui. Perché io da solo, come lombardo e come capo redattore non basto, perché non ho nome né pratica. Una volta la cosa avviata te ne potrai tornare a Varazze e io prenderei l'avviamento tecnico della cosa, mediante corrispondenza attiva con te. Mi preme ancora ripeterti, perché non ti accada di illuderti un poco, qui non c'è più quello che un tempo fa si chiamava Gruppo Lombardo: noi non ci troviamo più, non ci vediamo nemmeno più: sono cresciute le diffidenze, il lavorare in solitudine. [...] E perciò pensavo di rivolgermi ad amici miei ch'io stimo, come il Soragna, il Muozzi, il Monneret, il Botta e il Casati (questi due *cum grano salis*) prima però voglio vederti qua, sulla breccia, in questo momento che può essere topico e decisivo per la tua fama di scrittore e di poeta²⁶².

Allo stesso modo Puccini:

[...] Tanto io che Linati, che abbiamo le migliori intenzioni, sentiamo che non c'è possibilità di un accordo, soprattutto morale, se voi non siete qua. Il Botta, il Casati, altri si persuaderanno a fare e a concludere solo se noi chiamiamo a raccolta, voi auspice. Il vostro nome vorrà essere un poco e molto, la nostra bandiera.²⁶³

Nella medesima lettera Puccini espone anche la sua strategia finanziaria per avviare il progetto della rivista anche senza il contributo di quel gruppo lombardo di cui, nella lettera precedentemente citata, Linati aveva dichiarato l'estinzione. Secondo il giovane editore sarebbero stati necessari circa cinque o seicento abbonamenti annui che garantissero al giornale almeno un anno di vita; egli era disposto ad assumere il progetto per proprio conto e a portare la casa editrice a Milano, a sue spese, purché restasse sua e potesse contare su un certo numero di abbonamenti ed azioni. Lucini sarebbe stato il direttore, senza alcuna garanzia di stipendio per i primi tempi di avviamento dell'affare: tutti avrebbero dovuto correre dei rischi per il successo dell'impresa.

Le critiche condizioni di salute non permisero a Lucini di pianificare una sua venuta a Milano prima della metà di aprile, comunque egli si mostrò entusiasta ed ottimista riguardo al progetto e ben disposto alla rinuncia di qualunque compenso

²⁶² Appendice, sezione I, lettera XVI.

²⁶³ Ivi, lettera XV.

economico per i primi tempi. Riportiamo a riguardo i tratti salienti della lettera di Lucini a Linati:

Per istituirlo se credete necessaria la mia presenza è bene che avvertiate alla metà di aprile. [...] Ora mi è impossibile. Mi si è sviluppata da parecchie settimane ancora la sinovite al ginocchio superstite e sono in cura, cura dolorosa a base di jodio vivo che mi abbrucia la pelle e di rivulsivi genuinamente applicati. Muovermi adesso significherebbe allungare la mia malattia anzi pregiudicarmi addirittura. Si tratta di avere ancora una gamba o di non averne più. [...] Ciò che mi dovrete fare oggi è: 1) intensificare la propaganda per il giornale; 2) assicurare a tutti – se ci tengono – che io ne assumerò la direzione e lo lancerò nei primi numeri; 3) che di comune accordo, alla metà di aprile, vedendoci e parlandoci insieme, ne determineremo il titolo, il programma e le funzioni; 4) che ben volentieri nei primi tempi, i due o tre mesi iniziali, farò rinuncia per il miglior avviamento, del mio stipendio; 5) che per parte mia ho negli archivi di Breglia tanta carta preziosa, specialmente di altri che vale più di me, da rendere interessantissimo ed emozionante forte il giornale. Tutti i più bei nomi dei lombardi che furono potranno essere risuscitati come contemporanei. Riassumo: convegno a mezzo aprile: preparazione finanziaria e tecnica sino a novembre: novembre: vagisce «Il Politecnico»: nome che impone una grande responsabilità, nome sacro di Carlo Cattaneo: vi si parlerà d'arte – lettere – filosofia – prodotti – industria – meccaniche – finanze – agricoltura – lombarde, nel passato e nel presente e secondo le attinenze che essi hanno, federativamente, nel concerto italiano. Si innalzeranno le nostre prerogative regionali: pretenderemo alla liberazione del metodo né critico né razionale con cui si minano dalli uomini del sud le nostre facoltà; e scenderemo ancora a Napoli, come un dì Garibaldi del nord, a liberarli dalla lebbra morale ed intellettuale che ingombra loro il cervello auspice quel gran boccacchiere che parla e non sa che dire di Croce!²⁶⁴

A marzo però saltarono tutti gli accordi, come gli annuncia Puccini²⁶⁵. Il coinvolgimento di molte persone e la mancata partecipazione di Lucini, l'unico che godeva della fiducia di tutti i partecipanti all'«Affare», ma in particolare del Casati – quello da cui ci si aspettava il maggior impegno finanziario essendo già stato fra i finanziatori de «La Voce»²⁶⁶, ma che fin da subito aveva espresso le sue riserve proprio su Puccini definendo la sua linea editoriale anconetana troppo eclettica²⁶⁷ – mandò tutto il fumo. Nonostante ciò il coraggioso Mario era ancora disposto a credere nell'impresa e si disse disponibile a tentare, solo, il trasferimento a Milano salvando

²⁶⁴ Ivi, lettera XVII.

²⁶⁵ «Temo che con quella gente non si faccia più nulla» (Ivi, lettere XX).

²⁶⁶ Giuseppe Prezzolini, *La Voce, 1908-1913. Cronaca, Antologia e forma di una rivista*, cit., p. 41 e pp. 162-163.

²⁶⁷ AL, busta 58, fascicolo g, cc. 3-5.

anche il già l'accordato indirizzo editoriale lombardo²⁶⁸. Ma ancora una volta, un rapido rivolgimento della sorte muta le condizioni: Gaetano Facchi, un giovane di Milano, è disposto a finanziare la Casa Editrice in cambio della sua presidenza assoluta:

Un giovane intelligente e colto di Milano metterà a disposizione di una nuova azienda di cultura parte del suo capitale, ma vorrà la presidenza assoluta dell'azienda. Ha molta stima di voi e so che vi chiederà subito il *Diario del Bossi* e la *Stendhaliana*²⁶⁹.

Le due opere facevano parte dell'originale progetto editoriale che Lucini condivideva con il Dossi, dunque anche se dall'accordo con Facchi di fatto Lucini fu estromesso dalla gestione diretta della casa editrice, questa si manteneva fedele nel progetto iniziale e pronta ad accogliere le opere dell'originaria collana "Costumi Milanesi".

Nella primavera del 1913 Puccini trasferisce la sua casa editrice dal Corso Vittorio Emanuele di Ancona alla milanese via Ciro Menotti e solo in un secondo tempo la casa cambierà nome e proprietari divenendo lo Studio Editoriale Lombardo.

La neonata attività non suppose solo un cambio di residenza e di intestazione, nel passaggio Puccini dovette liquidare buona parte della sua produzione e raggiungere accordi con tutti gli autori in merito ai diritti di edizione dal momento che, come spiega lo stesso editore a Lucini, SEL non volle saperne di riconoscere tutti i suoi contratti²⁷⁰.

Dal carteggio con Papini sappiamo che la somma pattuita per la liquidazione dei volumi fu di £ 100²⁷¹. Non tutti i volumi vennero liquidati, alcuni furono accettati da SEL e uscirono come pubblicazioni della casa editrice. Fu il caso dei *Ventiquattro cervelli* o del *Duccio da Bontà* di Linati. Citiamo una lettera di Puccini con la quale invia a Papini la formula contrattuale da inviare a SEL per la liquidazione dell'*Altra Metà* e per la cessione di *Ventiquattro cervelli*, che possiamo supporre analoga per tutti gli autori liquidati o reintegrati nella nuova impresa²⁷²:

²⁶⁸ Cfr. Appendice, sezione I, lettera XXI.

²⁶⁹ Appendice I, sezione I, lettere XXII.

²⁷⁰ Appendice I, sezione I, lettera XXIV.

²⁷¹ «Volete liquidare con lire 100 da pagarsi subito tutto il vostro avere? Tutti gli autori ci hanno aiutato in questa faccenda, poiché sanno che noi – per cedere i volumi in poco tempo – dovremmo sacrificare tutto il guadagno» (AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, 3 settembre 1913).

²⁷² Oltre ai *Ventiquattro cervelli*, SEL rilevò anche il *Duccio da Bontà* di Carlo Linati uscito qualche mese prima presso Puccini, Ancona ed un'opera di Vecchini, *Arringhe penali*.

Caro Papini, ecco la formula: Spett. S. Edit. Lombardo – Milano, il sottoscritto dichiara di aver ricevuto da codesto S.E.L. successore della ditta G. Puccini e F. la somma di £100 – (cento) a pieno saldo diritti d'autore sui volumi *l'Altra Metà* e *Ventiquattro cervelli* resta dello S.E.L. secondo il contratto. *L'Altra Metà* ritorna in mio possesso a datare dal 1 ottobre 1914²⁷³.

Una volta liquidata la produzione e chiariti i rapporti con i suoi autori Puccini chiude la casa editrice paterna e diviene socio con Facchi e Linati nella gestione dello SEL. Il primo era l'unico gerente dell'impresa, mentre i due autori svolsero il ruolo di direttori letterari.

Quello che doveva essere il grande salto – per usare le parole di De Nicola – fu invece per Puccini più simile ad un dantesco folle volo. La nuova società, avviata a ridosso dello scoppio della Prima guerra mostrò fin da subito i sintomi del suo precoce scioglimento. È difficile ricostruire le tappe della crisi, gli epistolari conservano pochissime lettere relative alla stagione dello SEL, ma stando a quel poco che possiamo leggere desumiamo che fra i tre soci nacquero presto delle incomprensioni.

In parte si può ipotizzare che alcune siano dovute agli autori che Puccini cooptò dalla vecchia casa editrice alla nuova, i quali abituati alla gestione accondiscendente dell'amico scrittore non prendevano troppo sul serio gli accordi stipulati con SEL, come Papini, oppure si impuntavano per imporre la loro idea di pubblicazione senza volerne sapere di scendere a compromessi come fece Lucini per la pubblicazione dell'*Antidannunziana* per la quale arrivò per fino a coinvolgere un avvocato.

Se di quest'ultimo se ne dirà meglio in seguito, facciamo subito chiarezza in merito al primo, Giovanni Papini, che fu tra i pochi della casa editrice anconitana ad essere chiamato nel novero delle firme nella novella azienda milanese. Del fiorentino oltre ai già anconitani *Ventiquattro cervelli*, SEL pubblicò anche *La paga del sabato* (1915) e uno testo scritto a quattro mani con Prezzolini, *Vecchio e nuovo nazionalismo* (1914).

Nell'estate del 1914 Papini aveva preso contatti con SEL per la pubblicazione di un suo romanzo, la notizia venne accolta positivamente tanto che Puccini scrisse subito all'autore per fissare i termini delle trattative:

Quando potremmo avere il manoscritto? Noi le daremo subito (naturalmente lei ci darebbe anche subito la parte già fatta) una somma a forfait; una piccola: 300 lire. Di più è impossibile. Per due ragioni: 1) Perché al momento, qualunque libro si

²⁷³ AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, 4 ottobre 1913.

stampi, è sfavorevole; 2) Perché la tiratura non potrebbe essere superiore alle 1000 copie e il prezzo di copertina (sempre per le ragioni esposte) non superiore alle £3. Si intende che lei s'impegna di consegnarci il manoscritto completo dentro settembre. In caso non le convenga potremmo fare a percentuale con un piccolo anticipo di £100 o 150 – faccia lei²⁷⁴.

Dal canto suo Papini non rispettò i termini di consegna e presto venne richiamato da Puccini che gli ricorda che quanto accordato via lettera, vale – in un'epoca in cui non vi era nessuna disciplina giuridica riguardo ai contratti d'edizione – né più né meno di un contratto:

Caro Papini – non è questione di dispiacere. Io le scrivevo non certo a mio nome, ma a quello di una ditta, che ha il suo gerente e le sue responsabilità e speravo che lei non venisse meno a quanto contenevano le sue lettere. Le quali valgono né più né meno che un contratto. E il gerente intende ora che il contratto sia rispettato. Io non facevo dunque tanto alla sua amicizia appello, quanto alla sua lealtà. In una lettera del 20.4.1914 lei scrive: “mi mandi addirittura questo contratto, che lo firmerò senz'altro, purché s'intenda il forfait di £300 – per una sola edizione”. Il contratto è mandato ed ella d'improvviso si fa silenzioso. Le par questo regolare? Le ripeto, io sono in questo caso l'amico e non l'editore, e l'amico le dice che il modo non è accettabile; e che il contratto tra noi resta ugualmente²⁷⁵.

Non siamo in grado di ricostruire tutta la vicenda, ma di sicuro i rapporti tra Puccini e Papini andarono a incrinarsi tanto che il vociano non ricorderà con troppa felicità il trattamento ricevuto dall'editore:

Non mi son scordato del modo strozzinesco e poco amichevole col quale lei liquidò i conti dell'A.M e dei 24 Cervelli. Questi due volumi si sono esauriti e lei mi mandò a saldo 100 lire facendomi perdere diverse centinaia di lire di percentuale perché faceva comodo a lei. Lei è un uomo d'affari – o vuol essere – cioè disposto a fregare chi le sta vicino. E non ci trovo nulla da scrivere perché quello fa parte della professione (però un tal sistema non produce molto perché la gente si scansa: più gentilezza e correttezza portano, alla fine, più frutti). Non desidero che si parli con me come amico e poi mi si tratti come industriale. Perciò, caro Puccini, non venga a lamentarsi: come uomo e scrittore posso stimarla e volerle bene, ma come commerciante non ho punto da lodarmi di lei né in qualità di scrittore né in qualità di editore. Mi creda lo stesso suo²⁷⁶.

²⁷⁴ AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, faldone I, 31 agosto 1914.

²⁷⁵ AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, faldone I, 11 novembre 1914.

²⁷⁶ FMP, Lettera di Giovanni Papini a Mario Puccini, 12 luglio 1916.

Con Facchi le cose dovettero poi sistemarsi diversamente, infatti nel 1918 l'editore, ormai unico proprietario della casa editrice, pubblica ancora un testo di Papini, *Testimonianze* (1918)²⁷⁷.

La società tra Facchi, Linati e Puccini si sciolse nel gennaio del 1916, ma già dall'anno prima è possibile rintracciare tra le lettere del FMP alcune in cui è chiaramente annunciata la fine di SEL e l'inizio di una nuova avventura editoriale.

Puccini, deluso dall'andamento dei suoi affari societari e dall'indirizzo editoriale che il gerente stava dando alla Casa, prende contatti con Emilio Cecchi, con il quale aveva lavorato fin dalla precedente stagione editoriale, per proporgli di collaborare ad una nuova impresa, fondamentalmente basata su pubblicazioni di novelle in traduzione, che si accingeva ad avviare a Milano. L'autore entusiasta accetta subito di offrire la sua collaborazione:

Il tuo progetto mi piace molto; e ci comincerei immediatamente a lavorare con grande zelo. Tu hai visto nel libro la traduzione del *Vecchio Marinaio*; io ti darei traduzioni serie come quella del Siciliano, costui è un' autorità forte in materia di diritti letterari di autori inglesi; e ci si può rivolgere a lui caso per caso, ma in massima ti dirò che passati 25 anni i diritti inglesi sono decaduti. Sicché ciò potrei tradurre, subito per cominciare, un gioiellino di Stevenson, il padre di Kipling. Le condizioni che tu offri sono buone; tu dovresti pagarmi la novella a consegna di manoscritto in copia politissima e pronta per la stampa, senza mutazioni di una virgola [...]. Teniamo i prezzi di vendita bassi, ma il tono editoriale e stilistico molto alto; in modo da poter mettere senza noia i nostri nomi nell'impresa. Ho capito quanto mi dici dello St[udio] Ed[itoriale] Lomb[ardo]. Certo le ultime pubblicazioni erano un po' tristi, e il bel programma primitivo pareva dimenticato. Meglio così, che tu sia libero ora di far quel che ti pare. [...] Anche se la collezione non uscirà subito, bisogna prepararla almeno in qualche numero. E direi di cominciare. Scrivimi insomma, ed io tradurrò, non moltissimo, ma con dignità d'arte sicura²⁷⁸.

Ricevuto il benestare di Cecchi, Puccini si mise entusiasticamente all'opera e fin dal giorno dopo scrisse all'amico:

Caro Cecchi,

Sono lieto della tua approvazione. Comincia pure il lavoro ed io ti manderò subito il denaro, novella per novella. Tieni presente che una novella riempie un volumetto, illustrazioni comprese. Consigliami qualche autore di altre letterature.

²⁷⁷ Con il passare degli anni Papini si riappacificò anche con Puccini editore e nel 1933 inaspettatamente gli scrive elogiando il suo operato: «Ma non ho mai dimenticato il giovane e ardente editore di Ancona e la sua antica cordialità» (FMP, Lettera di Giovanni Papini a Mario Puccini, 8 ottobre 1933).

²⁷⁸ FMP, Lettera autografa di Emilio Cecchi a Mario Puccini, Roma, 5 aprile 1915. Scritta su due facciate con inchiostro nero.

Vorrei iniziare con sei volumetti la collezione. E tre potrebbero essere tuoi poi ne farai via via. Vedrai che saprò fare cosa purissima, anche tipograficamente. Vita nuova, in tutto. Il tuo consiglio mi sarà preziosissimo, e tu sarai sempre ricompensato, se pur modestamente. Come vedi nasce con la nuova ditta anche una libreria e come non ce ne sono a Milano, intelligente, ardita, ma non esclusiva come quella della Voce. Avrò i depositi di tutte le case editrici francesi e tedesche e inglesi. Lavorerò gli autori che apprezzo: ho acquistato dal SEL quasi per intero lo stock delle nottole e i tuoi sei studi e li lavorerò bene. [Scritto sul margine sinistro] Se non ti pesa, scrivimi subito una lista di autori ed editori inglesi per una buona fornitura. Soprattutto collezioni che contengano opere buone e classiche e costino poco, e qualche catalogo se ne hai. Dunque siamo intesi. Tuo caramente

Mario Puccini²⁷⁹

P.S. Se puoi mandami l'art. "False †...†" e la tua lettera alla «Tribuna», che ignoro.

Oltre a Cecchi, come di consuetudine, Puccini informò altri amici letterati del suo nuovo progetto editoriale, forse anche nella speranza di ricevere altrettante sollecite adesioni. Non tutti mostrarono lo stesso entusiasmo, Prezzolini per esempio cercò di dissuadere Mario dall'impresa sia perché non gli pareva un momento storico adatto, la Prima guerra mondiale era ormai alle porte anche in Italia, sia perché sperava di avvalersi dell'appoggio del giovane editore in un suo ambizioso progetto:

Caro Puccini capisco benissimo abbia preferito star da solo. Avrò certamente da noi il deposito. Ma senta: le pare momento adatto per fondare una casa nuova e fare edizioni a poche settimane dalla guerra? Io poi vorrei farle una proposta: alla fine dell'anno la Libreria d[ella] Voce cessa come Soc[ietà] An[onima] Coo[perativa] e cerco capitali per riscattarla ai 390 soci e farne una grande casa editrice. Perché non si associa anche lei? Avremmo una succursale a Milano e una a Roma. [Nel verso della cartolina] Mi dica, se vuole, di quanto dispone. Per la nuova società (ho diritto d'autore per 10 anni sulle opere di Papini, Palazzeschi ecc.) occorrono 100.000 [ultimo zero parzialmente cancellato con pasticci a penna].

G. P.²⁸⁰

²⁷⁹ Fondo Emilio Cecchi, presso l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Lettera autografa di Mario Puccini a Emilio Cecchi, Milano, 6 aprile 1915. La lettera è scritta con inchiostro rosse su carta intestata – "Libreria Editrice Scolastica / con Cartoleria / di Giovanni e M. Puccini" – della piccolissima impresa editoriale che Puccini avviò dopo l'uscita dallo SEL. Sono presenti due fori sul margine sinistro. Ivi si scorgono elencate le attività della Casa editrice; veniamo così a conoscenza che Puccini aveva intenzione di dar vita a delle "Edizioni Proprie" e ad una collezione per bambini intitolata "I Grandi Autori Per Il Fanciullo" da mettersi in vendita per £ 0,20 a volume. Tra le altre attività della Casa si leggono: Deposito delle principali case editrici d'Italia e dell'estero; Riviste e giornali stranieri; Guide baedeker, giornali e riviste di mode; Cartoline e stampe inglesi e tedesche.

L'invito di Prezzolini a partecipare alla società editrice che intendeva portare a Roma, come del resto fece, chiarisce bene il peso e l'importanza riconosciuta a Puccini dagli altri esimi colleghi letterati-editori.

Tuttavia, nonostante i cattivi auspici, il nostro si ostinò ad avviare la nuova piccola impresa che, quasi come se fossero passati invano i primi decenni del Novecento e l'esperienza da editore vero e proprio, sorse come Libreria Editoriale Scolastica in via Monte Napoleone 18 a Milano.

Riluttante all'idea di ricordare, come si disse, la sua stagione d'editore Puccini non manca però di far riferimento alla sua libreria nella centralissima stradina milanese che si contraddistingueva per l'apertura nei confronti della letteratura straniera, specialmente francese e inglese, nel rispetto delle tendenze editoriali dell'epoca; le opere acquistate per essere vendute bene si accompagnavano con il progetto editoriale di cui ci ha informati la lettera a Emilio Cecchi:

Fornisco il mio negozio dell'intera collezione editoriale del «*Mercure de France*» (casa editrice, allora, assai stimata dagli intenditori) e della da poco nata «*Nouvelle Revue Française*» ma ordino in Inghilterra l'intera collezione dell'«*Everyman*» nonché stampe inglesi, le più belle che trovo nei cataloghi...con la nascosta speranza di creare un ambiente: in tanta strada e cos' nutrito dovevo ben meritarmi una clientela. [...] E non mi ingannai: soprattutto i primi tempi, la Milano colta e ricca fu assai curiosa di quel negoziante che scriveva e pubblicava libri, e parlava di letteratura francese o inglese o tedesca; che raccontava della sua amicizia con Verga, con Capuana e con altri maestri delle vecchie generazioni²⁸¹.

Poiché non è stata rinvenuta alcuna produzione della Libreria Editrice Scolastica²⁸², si può supporre che Puccini non sia riuscito a portare a compimento il progetto editoriale, inoltre in breve tempo fu chiamato alle armi; la guerra era giunta anche in Italia e con essa la fine dei sogni del marchigiano:

Finché venne un giorno che anche io vestii una divisa, imbracciai un fucile, mi addossai uno zaino: e con me, uomo fisico, la tragica sarabanda buttò all'aria la mia impresa, quell'audace impresa tentata nella cara strada milanese e in quel non

²⁸⁰ FMP, Cartolina autografa di Giuseppe Prezzolini a Mario Puccini, su carta intestata "Libreria della Voce", 23 marzo 1915. La cartolina è scritta sul fronte e sul retro utilizzando inchiostro nero. Sono presenti due fori sul margine sinistro.

²⁸¹ Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., pp. 15-16.

²⁸² Cfr. Patrizia Caccia (a cura di), *Editori a Milano (190-1945)*, cit., p. 138.

meno caro magazzino nei primi mesi dell'anno di grazia mille novecento quattordici²⁸³.

Al termine del primo anno di guerra l'editore spera ancora di poter seguire le sue ambizioni e appoggiandosi alla tipografia paterna – primo nucleo ed ultimo baluardo della vecchia attività anconetana – dà alle stampe *Piccolo Mastro Spirituale* annunciando un seguito che non vi fu.

Anche Linati, non più concorde con l'indirizzo editoriale preso da Facchi, si ritirò dalla società e grazie ai suoi due volti di scrittore lombardo e traduttore del mondo anglosassone divenne uno dei maggiori animatori della rivista «Il Convegno»²⁸⁴.

Rimasto solo, Facchi poté finalmente stringere maggiori alleanze editoriali con i futuristi²⁸⁵, cosa che tanto aveva fatto storcere il naso ai suoi soci. Utilizzando la sigla SEL continuò la sua attività editoriale fino al 1919 quando, finalmente, si decise a cambiare nome all'impresa che divenne “Facchi Editore-tipografo”. La casa editrice rimase attiva fino al 1924 non senza soddisfazioni: nel medesimo anno della sua chiusura per difficoltà economiche, ricevette dalla Giunta per l'Esposizione di Rio de Janeiro il premio al merito per la produzione italiana²⁸⁶.

2.4 Il catalogo delle opere dello Studio Editoriale Lombardo (1914-1916)

Ricostruiamo il catalogo SEL durante gli anni in cui era gestito dai tre soci. La fonte principale è stata anche stavolta il catalogo Opac Sbn della BNCF. Ci siamo permessi di accludere un'opera del 1916, anno in cui si sciolse la società, solo perché di questa ne fa menzione Linati a Puccini in una lettera e dunque possiamo immaginare

²⁸³ Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 28.

²⁸⁴ Cfr. Anna Modena, “Itinerari europei, percorsi lombardi”, in Alberto Longatti (a cura di), *Carlo Linati. A cinquanta'anni dalla morte*, cit., p. 41.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Patrizia Caccia (a cura di), *Editori a Milano (1940-1945)*, cit., p. 138. Per approfondimenti sull'attività editoria di Facchi si rimanda a: Glauco Viazzi, *Un editore degli anni Venti*, «Il Ponte», XXIX (1973), n. 6, pp. 826-839; Claudia Salaris, “Le edizioni milanesi Facchi”, in Claudia Salaris (a cura di), *Storia del futurismo: libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma, 1985, pp. 99-100.; Anna Modena, *Prime indagini nell'archivio dell'editore Facchi*, «Archivi del Nuovo, Notizie di Casa Moretti», n. 1, ottobre 1997, pp. 17-35; Ead., *Gaetano Facchi: un editore di cultura alle origini del tascabile popolare. Catalogo della mostra iconografica documentaria*, Milano, Biblioteca Trivulziana aprile-maggio 1999, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, Milano, 1999.

che la sua pubblicazione sia stata stabilita nei tempi in cui ancora viveva l'accordo societario²⁸⁷.

Soffermandosi sull'elenco delle opere proposto è doveroso segnalare il grosso peso esercitato da Puccini nelle scelte editoriali specialmente per quanto concerne il primo anno. Delle sedici opere incluse nel catalogo di ben undici si può affermare con certezza che siano state proposte da Mario, inoltre i diritti di quattro di queste erano stati acquistati dalla Puccini di Ancona e tre facevano già parte del catalogo anconetano (Carlo Linati, *Duccio da Bontà*; Heinrich Heine, *Reisebilder. figurine di viaggio*, traduzione di Fernando Palazzi; Arturo Vecchini, *Arringhe penali*, II edizione con l'aggiunta di due arringhe inedite).

Nel FMP si conservano le lettere che testimoniano gli accordi presi tra Puccini e Papini, Prezzolini, De Bosis e Fiumi²⁸⁸, mentre per Pancrazi rimandiamo alla lettura dell'introduzione a *Viaggi in Italia*²⁸⁹. Per il 1915 possiamo dire con certezza che fu merito di Puccini la pubblicazione di Bernasconi²⁹⁰ e Papini, mentre possiamo presumere, anche se con un buon margine di sicurezza, che vi sia la mediazione del marchigiano anche nelle pubblicazioni di Lipparini, Amendola e Pirandello essendo questi tre tutti autori con cui aveva contatti editoriali da diverso tempo.

1914

Gian Pietro Lucini, *Andidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*.

Carlo Linati, *Duccio da Bontà*.

Mario Puccini, *Foville*.

²⁸⁷ FMP, Lettera di Carlo Linati a Mario Puccini, 23 giugno 1917.

²⁸⁸ La prova degli accordi tra Puccini, Papini e Prezzolini è conservata in FMP, Lettera di Prezzolini a Puccini, gennaio 1914 oltre che in AGP, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, 19 settembre 1913. Anche gli accordi con De Bosis si conservano in FMP, Lettere di Adolfo De Bosis a Mario Puccini: 12 maggio 1913, s.d. 1914 e 4 marzo 1914. Deduciamo invece che la pubblicazione del Fiumi sia stata curata da Puccini da una lettera che ne fa menzione conservata anch'essa in FMP, Lettera di Giuseppe Rovagnani, 9 febbraio, 1915. Non potendo citare tutte le lettere del FMP per ovvie ragioni di diritte d'autore vogliamo però spendere due parole per quelle scritte da De Bosis all'editore poiché si segnalano per la loro diversità. Lo scrittore si mostra molto incerto davanti alla proposta di pubblicare la sua opera poetica, che poi pubblicherà per ragioni dei vincoli di amicizia che lo legano a Puccini, ma la cosa che più stupisce è la sua ostinata rinuncia a qualunque tentativo di réclame nei confronti dei suoi scritti o della sua persona. Rifiuta con convinzione di apporre un ritratto al volume, non vuole che di lui si scrivano soffiotti che definisce «necrologi» ed è pronto a far valere la sua posizione a rischio di compromettere la sua amicizia con Puccini giungendo addirittura a formulare una sorta di minaccia nel accomiarsi dall'editore in chiusura alla lettera: «Spero bene che più, caro Puccini, vi piaccia, come a me, essere buoni amici che pubblicare un libro di versi» (FMP, Adolfo de Bosis a Mario Puccini, s.d. 1914).

²⁸⁹ Alfredo Panzini e Mario Puccini, *Viaggi in Italia 1913-1920*, cit., p. 6.

²⁹⁰ In una lettera del 1919 Bernasconi dice di dovere dei ringraziamenti a Puccini per quanto fece per il suo libro presso Facchi (FMP, Lettera di Ugo Bernasconi a Mario Puccini, s.d. 1919).

Heinrich Heine, *Reisebilder. figurine di viaggio*, traduzione di Fernando Palazzi.
Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, *Vecchio e nuovo nazionalismo*.
William Butler Yeats, *Tragedie irlandesi*, Versione proemio e note di Carlo Linati.
Alfredo Panzini, *Donne, madonne e bimbi*.
Alfredo Panzini, *Il romanzo della guerra nell'anno 1914*.
Giuseppe Gabetti, *Le affinità elettive del Goethe come espressione di una crisi pessimistica*.
Woodrow Wilson, *La nuova libertà: invito di liberazione alle generose forze di un popolo*.
Johannes Haring, *Guida al pronto soccorso in famiglia, negli Ospedali e in Guerra*, traduzione di Nina Facchi, prefazione del Dott. Ambrogio Beltramelli.
Adolfo De Bosis, *Amori ac silentio e le rime sparse*.
Giannotto Bastianelli, *Saggi di critica musicale*.
Lionello Fiumi, *Polline: liriche*.
Arturo Vecchini, *Donne, profeti, eroi: conferenze e discorsi*.
Arturo Vecchini, *Arringhe penali*, II edizione con l'aggiunta di due arringhe inedite.

1915

Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *I ragazzi*, tradotto da Eva Kuhn Amendola.
Luigi Pirandello, *Erba del nostro orto*.
Carlo Linati, *I doni della terra*.
Giovanni Papini, *La paga del sabato : agosto 1914-1915*.
Giuseppe Lipparini, *La donna che simulò*.
Amendola, Giovanni, *Etica e biografia*.
Mario Carli, *Retrosцена*.
Ugo Bernasconi, *Uomini ed altri animali*.
Giovanni Battista Nasalli Rocca di Corneliano, *Mia Madre*.
Arnaldo Agnelli, *Pagine della vigilia (1914-1915)*.
Antonietta Martinazzoli, *La lirica di Giovanni Bertacchi*.
Vittorio Mariani, *Il ragazzo esploratore : manuale d'istruzione per i boy scouts italiani*.
Maria Giusta Catella, *La casa senza lampada*.
Eucardio Momigliano, *Le leggi della nostra guerra*.
Johannes Haring, *La donna infermiera : guida di pronto soccorso in famiglia, negli ospedali e in guerra*, traduzione di Ninina Facchi, prefazione del dott. Ambrogio

Bertarelli

Sereno Locatelli Milesi, *In corte d'assise. Arringhe.*

Nino Mortara, *Il soldato e la sua vita.*

Emanuele Di Castelbarco Pindemonte, *Pause e motivi.*

Manlio Marinelli, *La poesia di Severino Ferrari.*

1916

Vincenzo Cardarelli, *Prologhi.*

Una ricostruzione sull'attività editoriale di Puccini sarebbe incompleta senza la menzione del ruolo di direttore di collana che ricoprì nell'immediato dopoguerra, dopo essersi trasferito a Roma. Quest'ultima e fugace permanenza del marchigiano in campo editoriale viene a testimoniare le cambiate condizione del settore nei confronti dei letterati. Come si disse nel capitolo precedente, riportando una riflessione di Decleva, dal primo dopoguerra il letterato-editore perse gradualmente il suo ruolo dirigenziale per venire assorbito nell'industria libraria in posizione subalterna a quella dell'editore ridefinendo la sua posizione nell'editoria. Puccini, attraversando le due fasi in questione, ne offre una eloquente testimonianza.

Nel 1920 iniziò a collaborare con la casa editrice Urbis di Camillucci e Stella che lo nominarono direttore della prestigiosa, almeno nelle intenzioni, collana "I Migliori Novellieri del Mondo"²⁹¹. Era stata pensata come una collezione in sessantaquattresimi, ma rilegata in raso e da vendersi a non meno di £.4 a volume²⁹². Il progetto era ambizioso, per dargli vita si erano presi molti contatti e non solo italiani. Il direttore infatti si premurò a mettere a frutto molte delle recenti amicizie strette in terra spagnola (Eugenio D'Ors, Azaña, Valle-Inclán e Pérez de Ayala)²⁹³ a cui avrebbe affiancato i volumi contenenti le novelle di Verga, De Roberto, Cantoni, Albertazzi. Si

²⁹¹ Possediamo pochissime indicazioni bibliografiche in merito alla Urbis e al progetto della collana diretta da Puccini, tutte le informazioni in nostro possesso sono state desunte da Giuseppe Traina, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, cit., p. 7-88.

²⁹² Lettera di Mario Puccini a Giovanni Verga, 25 agosto 1920, Ivi, p. 34.

²⁹³ Non approfondiremo questo aspetto nella Seconda Parte del Presente lavoro dal momento che questa è dedicata allo sforzo che Puccini fece per la diffusione della letteratura italiana in Spagna, per maggiori approfondimenti cfr. Francesca Corrias, "Editoria di inizio secolo: l'esempio di Mario Puccini nella mediazione editoriale tra Italia e Spagna", in Carmela Pierini, Sara Carini, Elisa Bolchi (a cura di), *Letterature e archivi editoriali. Nuovi spunti d'autore*, Aracne Editrice, Ariccia, 2014.

pensava ad una collana dal carattere moderno, tutti i volumi sarebbero stati preceduti da una prefazione, una bibliografia ed un ritratto.

La collezione venne bruscamente interrotta dai dissensi tra i due editori che nel 1922 chiusero la casa editrice. Puccini riuscì a pubblicare solo cinque volumi: Giovanni Verga, *Cos'è il Re*; Tolstoj, *Pagine Umane*; Adolfo Albertazzi, *Sotto il sole*; Unamuno, *Perché essere così? Novelle* e Pellico, *Rafaella*²⁹⁴. Chiusa l'esperienza con la casa editrice romana il marchigiano non rivestì più ruoli ufficiali nel settore editoriale, le sue incursioni si limitarono a sporadiche prefazioni, curatele o traduzioni: il letterato-editore Puccini che aveva messo a dura prova il suo negozio nella capitale dell'editoria, uscì definitivamente di scena nella capitale del Regno.

²⁹⁴ Giovanni Riciotti nella "Prefazione" alla traduzione italiana di *Da D'Annunzio a Pirandello* sostiene che i volumetti pubblicati fossero una ventina, cfr. Mario Puccini, *Saggi Letterari. Da D'Annunzio a Pirandello*, cit., p. 8. Ci limitiamo a seguire invece le indicazioni fornite in Roberto Pirani, *Bibliografia di Mario Puccini*, cit., p. 103.

Capitolo 3:

Gian Pietro Lucini e Mario Puccini: cronistoria di un sodalizio editoriale

*Non amo correre:
chi corre non sente, né pensa:
chi corre si dispensa,
nucleo vertiginoso dentro un alone di polvere;
vi soffoca e si acceca.
Amo il passo sonoro dell'uomo
che scande sul cammino
la propria coscienza sicura [...].
Amo sapere dove pongo il piede:
amo far mio, dalli occhi, nella mente
il paesaggio che mi comprende.*

(G.P. Lucini, *Protesta contro le macchine che corrono e che volano*)

La fortuna di Gian Pietro Lucini, se mai ebbe fortuna, si deve senza dubbio, almeno per quanto concerne il secondo Novecento e in parte i giorni nostri, a Edoardo Sanguineti che decise di incoronare il poeta di Breglia come «primo fra i moderni» cercando di guadagnargli un posto, e da apri fila per giunta, nel “museo” della poesia novecentesca²⁹⁵. A seguito della risistemazione sanguinetiana si è prodotto un nuovo interesse per l’opera di Lucini volto ora ad approfondirne i legami con il Futurismo²⁹⁶, ora a chiarire i modi del suo “attraversamento”, per dirla con Montale, di D’Annunzio²⁹⁷, ora a studiarne l’opera in sé²⁹⁸.

In questa sede cercheremo di inquadrare Lucini sotto una prospettiva editoriale, delineando le tappe che lo portarono dall’Edizioni di «Poesia» di Marinetti alle imprese editoriali di Mario Puccini, venendo così a inserire nella nostra ricostruzione i due

²⁹⁵ «Qui si tenta appena, per incominciare [...] di fare proprio di Lucini un poeta da museo (nel senso buono). Si suggerisce che Lucini è il primo dei moderni [...]. Perché è lui il grande alfiere e il praticante principe da noi del verso libero. È lui lo sperimentatore a livello europeo [...] di tutte le direzioni decisive della cultura del suo tempo, cioè di quelle che poi decideranno del Novecento in quanto Novecento» (Edoardo Sanguineti (a cura di), *Poesia del Novecento*, vol. I, Einaudi, Torino, 1969, p. XXXIX).

²⁹⁶ Si rimanda al numero monografico *Lucini e il Futurismo*, «Il Verri», n. 33-34, ottobre 1970, nato proprio sulla scorta dell’antologia di Sanguineti.

²⁹⁷ Si vedano Fausto Curi, “Per uno straniamento di Lucini”, in *Lucini e il Futurismo*, «Il Verri», cit., pp. 199-248 e Gian Pietro Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di Manuela Manfredini, Salerno Editrice, Roma, 2005.

²⁹⁸ Per un quadro puntuale della bibliografia su Gian Pietro Lucini si rimanda a Manuela Manfredini, “Nota Bibliografia”, ivi, pp. LXIX- LXXVIII.

grandi dissidi luciniani, quelli contro Marinetti e D'Annunzio²⁹⁹, entrambi vissuti nello spazio dell'esemplare sodalizio editoriale con il giovane Mario Puccini.

La nostra maggiore fonte saranno ancora una volta, come lo furono nel precedente capitolo, i carteggi. Le lettere ci permetteranno di ricostruire tanto il rapporto di amicizia quanto quello editoriale, entrambi vissuti sul filo della corrispondenza ed affidati a perpetua memoria agli archivi.

3.1 Sotto l'astro nascente del Futurismo. Mario Puccini scrive al maestro G. P. Lucini

Il primo contatto fra Marinetti e Gian Pietro Lucini risale ai primissimi anni del XX secolo, quando Lucini scrisse per «L'Italia del Popolo» una recensione a *Conquête des Etoiles*³⁰⁰, l'opera che costituisce l'esordio letterario del fondatore del Futurismo fu pubblicata lo stesso anno a Parigi per le edizioni della «Plume». Nella recensione, Lucini loda la capacità del giovane Marinetti di innovare il rigido schema dell'alessandrino francese grazie all'utilizzo del verso libero, riconoscendo in lui un possibile alleato per l'affermazione del simbolismo in Italia³⁰¹.

L'amicizia e la sincera stima fra i due si consolidano fra le pagine di «Poesia», rivista-baluardo dello stile Liberty, del versoliberismo e del simbolismo italiano fondata da Marinetti nel 1905³⁰². Lucini vi collabora fin dal primo anno e quando Marinetti, spinto dal fervore industriale dell'età giolittiana, decide di affiancare alla rivista una casa editrice, Lucini non esita a vedere in lui il suo editore: dal 1908 al 1910 usciranno per le Edizioni di «Poesia»: *Ragion poetica e programma del Verso Libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla Storia delle lettere contemporanee* (1908), *Carme di Angoscia e di Speranza in commemorazione del XXVII Dicembre MCMVIII* (1909), *Revolverate* (1909) e *La solita Canzone del Melibeo* (1910)³⁰³.

²⁹⁹ Cfr. Edoardo Sanguineti, "Introduzione", in Gian Pietro Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, Einaudi, Torino, 1975, p. VII.

³⁰⁰ Gian Pietro Lucini, *La conquista delle stelle*, «Italia del popolo», 27-28 agosto 1902; oggi leggibile in Id., *Marinetti futurismo futuristi. Saggi e interventi*, a cura di Mario Artioli, Massimiliano Boni Editore, Bologna, 1975, pp. 49-56.

³⁰¹ Cfr. Luciano de Maria, "Lucini e il futurismo", in *Lucini e il Futurismo*, cit., p. 250. Marinetti ringraziò Lucini per l'ottima lettura della sua opera con un biglietto autografo conservato in AL, Busta 58, Fascicolo b, c.3.

³⁰² Cfr. François Livi (a cura di), *Poesia (1905-1909)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1992.

³⁰³ Ad esclusione di *Revolverate*, che venne stampata presso la tipografia Officina Grafica Bertieri e Vanzetti di Milano presso cui si serviva Marinetti, le altre opere furono stampate presso la tipografia

Una simile costanza era davvero estranea alla storia editoriale del poeta di Breglia³⁰⁴, molto probabilmente la possibilità di pubblicare presso un editore come Marinetti, votato alla poesia ed in grado di lanciare un libro suscitando attenzione di pubblico e critica, spinse Lucini a accettare anche il cambio di prospettive posto in atto con la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*³⁰⁵. Come è noto, egli non apprezzò la trovata marinettiana e da subito si disse non in linea con i suoi proclami che gli vennero annunciati in anticipo in una lettera in cui Marinetti lo informava anche in merito alle vendite del *Carme di angoscia e di speranza*³⁰⁶ e lo rassicurava sull'invio delle bozze di *Revolverate*. Citiamo in questa sede la sola risposta di Lucini:

Caro Marinetti, ebbi ieri il Manifesto [...]. Vedrai i motivi per i quali, se pure approvo molti punti del tuo Futurismo non di meno non posso farne parte. La prima ragione è che io non voglio scuole fra i piedi e non so che farne di questo ingombro retorico. Se tu desideravi che io avessi da accogliere senz'altro il programma, dovevi mandarmelo in bozze, nelle quali io avrei fatto le mie riserve ed aggiunte, che se accettate da te avrebbero integrato la nuovissima ragione estetica. Non l'hai fatto ed è un peccato, per ciò io mi tiro in disparte³⁰⁷.

Botta di Varazze a spese dell'autore. Il padre del Futurismo, conosciuto da tutti per il suo mecenatismo, era invece solito far affrontare agli scrittori abbienti – come era Lucini – le spese di tipografia, mentre negli altri casi si sobbarcava tutte le spese in cambio della proprietà dell'opera (cfr. Claudia Salaris, *Marinetti Editore*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 61 e pp. 78-79).

³⁰⁴ Prima di stringere il sodalizio editoriale con Marinetti, Lucini aveva pubblicato alcuni testi per la Casa editrice Galli di C. Chiesa – *Il Libro delle Figurazioni Ideale* (1894) e *Spirito Ribelle*, Gian Pietro da Core. *Storia dell'Evoluzione dell'Idea* (1895) – entrato in società come editore nella stessa poi diventata Baldini, Castoldi, vi pubblica ancora un testo, *Il Libro delle Immagini Terrene* (1898). Ad esclusione della *Prima Ora dell'Accademia* (Remo Sandron, Milano-Napoli-Palermo, 1902), tutte le altre opere furono autoedizioni a spese dell'autore in limitata tiratura. Particolarissime quelle uscite ironicamente con la dicitura: “Edita nel Buio, dal Paese della Miseria, all'insegna della Speranza, per i tipi della Fame” come *La nenia al bimbo* e *Il Sermone al Delfino*, entrambe del 1898. Per maggiori dettagli si rimanda a Glauco Viazzi, “Cronologia e Bibliografia di G.P. Lucini (una prima traccia)” in Gian Pietro Lucini, *Le antitesi e le perversità*, Guanda, Parma, 1970, pp. LXXXIII-XCV.

³⁰⁵ Il Manifesto iniziò a circolare privatamente fra gli amici di Marinetti fin dagli ultimi mesi del 1908. La sua pubblicazione ufficiale segnerà il trapasso dal post-simbolismo al Futurismo. Anche la rivista «Poesia» registrò il colpo della neonata avanguardia e di fatto gli ultimi tre fascicoli editi nel 1909 altro non furono che il canto del cigno della passata stagione. Nel 1910 Marinetti, pur progettandone l'uscita, decise poi di sopprimerla, mantenendo in piedi solo l'attività editoriale che a partire dall'*Incendiario* di Palazzeschi assunse la denominazione di Edizioni futuriste di «Poesia». (Cfr. Claudia Salaris, *Marinetti editore*, cit., pp. 79-95).

³⁰⁶ Il *Carme* fu un *instant book* (cfr. Claudia Salaris, *Marinetti editore*, cit., p. 79), uscito dopo pochi giorni dal terremoto di Messina e Reggio Calabria del 27 dicembre del 1908, fu pubblicato a gennaio del 1909. L'opuscolo costava una lira, venne stampato in tremila e cento copie e tutto il ricavato donato a beneficio dei superstiti del disastro nazionale. L'opera si esaurì in breve tempo e fu ripubblicata da Mario Puccini in Gian Pietro Lucini, *Scritti scelti*, Carabba, Lanciano 1917, testo di cui si dirà in seguito.

³⁰⁷ La lettera, datata 5 febbraio 1909, è riportata da Gian Eugenio Viola, *L'utopia futurista. Contributo alla storia delle avanguardie*, Longo Editore, Ravenna, 1994, p. 49. Le lettere di Gian Pietro Lucini a

Queste furono le parole private di Lucini a Marinetti, e sostanzialmente fino alla guerra di Libia e alla proclamazione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) la misura esatta del dissenso luciniano al Futurismo restò un fatto privato, gestito cordialmente per corrispondenza o affidato a lusinghiere prefazioni. Si pensi alla curiosa vicenda della *Prefazione Futurista* firmata da Marinetti per le *Revolverate* che in realtà dovevano uscire con la prefazione autoriale intitolata *Diffida contro certo Futurismo* che Marinetti si rifiutò di pubblicare perché troppo ostile al movimento³⁰⁸. La prefazione marinettiana cercava, pur salvando il dissenso di Lucini nei confronti della neonata avanguardia, di arruolare, sebbene con riserva, il Melibee nella compagine futurista:

Del Futurismo G.P. Lucini è il più strano avversario, ma anche, involontariamente il più strenuo difensore. [...] Egli ha dichiarato di non essere un settatore del Futurismo. E sia. Ma se non tali i suoi amori, tutti i suoi odi sono nostri. L'intera sua mirabile azione letteraria si risolve in una avversione implacabile delle formule cieche ed impure onde così spesso la poesia italiana, anche celebratissima, è andata rivestendosi [...] e il Lucini ha strenuamente combattuto queste viete forme consuete, nella sua opera magistrale: *Il Verso libero* [...]. Egli ha fatto, infine, una ragione poetica che sorpassa lo stesso valore della sua opera ed assurge a canone di ogni rivoluzione estetica per il futuro. [...] Perciò il Futurismo [...] lo reclama. Le nostre affinità sono grandissime. S'egli le nega ha torto: noi abbiamo ragione. E il volume che appare sotto la nostra bandiera, solo col suo titolo minaccioso e frastornante lo sta a dimostrare³⁰⁹.

Dunque i due cercavano, entrambi, di trarre il massimo vantaggio dall'azione parallela dell'uno e dell'altro evitando aperti dissapori: Marinetti si avvantaggiava di una firma prestigiosa e nota negli ambienti antiaccademici ed europeizzanti come quella di Lucini, mentre quest'ultimo trovava finalmente un editore per le sue opere, come scrisse alla madre:

Marinetti sono conservate presso la Beinecke Rare Books and Manuscript Library dell'Università di Yale sotto la collocazione: Box 11, Folder 32.

³⁰⁸ Entrambe sono leggibili in Gian Pietro Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, cit., pp. 3-9 e pp. 341-368. La prefazione luciniana venne comunque conservata dall'autore che, accresciuta di una prenota e di una nota, fu posta come *Introibo* alla *Nuove Revolverate* che però non trovarono editore ed uscirono, come è noto, postume sotto le cure di E. Sanguineti.

³⁰⁹ Filippo Tommaso Marinetti, "Prefazione Futurista" in *ivi*, pp. 7-8. Interessante appare anche il riferimento al titolo che fu anch'esso cambiato per volere di Marinetti rispetto all'originario luciniano *Canzoni Amare*. La genesi del titolo è raccontata dallo stesso Lucini in *Come ho sorpassato il Futurismo*, «La Voce», 10 aprile 1913, p. 1051 e in "Prenota alla Diffida" da cui citiamo: «Revolverate si chiamavano *Canzoni Amare*: in un lieto dopo pranzo, in casa Marinetti, venne in discussione il troppo classico titolo, e, ridendo, l'intimo mio Carlo Agazzi, pittore di buon nome e di molta arguzia, suggerì celiando: "*Revolverate!*". Facevano in fatto *pum, pum* contro la vigliaccheria italiana» (*ivi*, p. 342).

Io non sono futurista, ma senza Marinetti sarebbe al di là da venire le mie *Revolverate*; Treves non me le avrebbe certo stampate. E poi han tratto fuori il mio nome dal limbo dei santi padri per portarlo in piazza, e la gente di buon gusto ha saputo subito distinguermi. Intanto io viaggio con loro e non mi si confonde³¹⁰.

È a questo punto della vicenda che fa la sua comparsa Mario Puccini, a quel tempo ancora solo scrittore sconosciuto agli esordi. Proprio nel 1909, mentre l'amicizia tra Lucini e Marinetti conosceva le sue prime increspature, Puccini inizia a collaborare alla rivista del padre del Futurismo³¹¹, più attirato dalla militanza in questa del simbolista autore del *Verso Libero* che di quello del *Manifesto*.

La prima lettera che scrive a Lucini è dell'agosto del 1909³¹². Puccini da subito si pone come un discepolo, lo chiama maestro e lo prega di recensire un'opera, che presenta come la sua prima, negando così l'esordio verghiano delle *Novelle semplici*. Analogamente come con il Verga, egli offriva ora la sua opera poetica, *La canzone della mia follia*, al giudizio del poeta Lucini perché lo potesse promuovere fra i giovani seguaci del verbo versoliberista.

Il tramite della conoscenza fra i due sarebbe dovuto essere Marinetti – a cui allude Puccini nel *post scriptum* della lettera – ma Marinetti non indirizzò neppure un rigo della sua pur prolifica penna per mettere i due in contatto, forse prevedendo che Puccini sarebbe stato più volentieri luciniano che futurista³¹³. È lo stesso Puccini, all'oscuro di ogni contrasto, a chiamare in causa il direttore di «Poesia»:

Ringrazio pertanto dell'autografo e spedisco subito una nuova copia del volume, ben grato se ella lo leggerà con prontezza e sfaterà la cattiva fama che il De Gubernatis ha dato per primo al mio povero ed ardito parto. Le recensioni scritte

³¹⁰ Citiamo l'estratto della lettera contenuto in Claudia Salaris, *Marinetti editore*, cit., p. 82. L'opera di Lucini ebbe una tale diffusione che se ne fece perfino una parodia, *Cannonate* (1910), che rimarcava nello stile tipografico quello delle edizioni marinettiane, ad opera di Fedoro Tizzoni, pseudonimo di Teodoro Finzi. L'opera venne presa da Lucini come esito autentico dell'«officina o cucina del *Roi Bombance*». A riguardo scrisse perfino un articolo: Gian Pietro Lucini, «*Boniment*» per «*Cannonate*», *La Ragione*, 22 agosto 1910, oggi leggibile in Id., *Marinetti Futurismo Futuristi*, cit., pp. 119-127.

³¹¹ Le collaborazioni di Puccini a «Poesia» furono due: Mario Puccini, *La nemica*, V, nn. 1-2, feb.-mar. 1909, pp. 56-57 e Mario Puccini, *Da «La canzone degli umili»*, V, nn. 7-8-9, ago.-set.-ott. 1909, p. 72. Le indicazioni ci vengono da François Livi, *Poesia (1905-1909)*, cit., pp. 287 e 313.

³¹² Appendice, sezione II, lettera I.

³¹³ In FMP sono conservate dodici lettere di Marinetti a Puccini, nove di queste risalgono al periodo in cui Puccini collaborava a «Poesia». Le lettere in questione sono tutte su carta intestata della rivista. In una lettera del gennaio-febbraio 1910 Marinetti lo invita a prender parte alla seconda serata di poesia futurista al Teatro Lirico di Milano, proponendogli perfino il rimborso del costo del viaggio da Ancona a Milano. Nella lettera successiva, ricevuto il consenso di Puccini, lo invita a scrivere qualcosa di adatto ad agitare gli animi del Teatro Lirico ritenendo *La Canzone della mia follia* non indicata per l'occasione, soprattutto a causa del tono nostalgico e delle note di poesia agreste contenutevi. Non ci è giunta documentazione della partecipazione di Puccini alla manifestazione futurista.

pel *Verso libero* risalgono al marzo ed io le mandai non solo a «Poesia», ma anche a lei, presso la stessa redazione. Ma così come è andata perduta la 1° copia del libro inviatagli in omaggio presso «Poesia», devono essersi sperdute le recensioni. Si rivolga al Marinetti, egli le troverà, io non ne ho più copia³¹⁴.

Innocentemente Puccini attribuì la mancata ricezione delle opere ad un casuale smarrimento, ma Lucini mangiò subito la foglia e si predispose ad assumere la stessa tattica anche nei confronti di Marinetti. Tra i due vi era un conto il sospeso: Lucini aveva promesso di scrivere in merito alle *Ranocchie Turchine* del Cavacchioli su «La Ragione» nella quale avrebbe inaugurato una rubrica sui poeti giovani. In una lettera a Marinetti del 25 maggio 1909 lo rassicura così:

Quanto alle *Ranocchie Turchine*, non dubiti il Cavacchioli. Sulla *Ragione* ho promesso a lui ed a altri una rivista sintetica in cui verrò a dire i meriti loro e le ragioni della loro poetica. Ma bisogna pazientare: molte, troppe le mie occupazioni e d'ogni sorta e tenore e le une inimiche alle altre ed il tempo non mi basta mai³¹⁵.

Ma settembre, dopo aver capito le segrete intenzioni di Marinetti, annuncia a Puccini: «Sulla “Ragione” col vostro nome incomincerò una serie di profili: “Poeti giovani”»³¹⁶. I tempi non erano ancora maturi per un aperto conflitto³¹⁷: dovevano ancora uscire *Revolverate*³¹⁸ e *La solita canzone del Melibeo* (1910), inoltre mancavano ancora tre anni al manifesto che avrebbe esaltato il paroliberismo ma intanto ciascuno, ancor prima della Guerra Mondiale, si attestava sulla propria trincea.

³¹⁴ Appendice, sezione II, lettera III. L'autografo per il quale ringrazia è *Carme d'angoscia e di speranza*, chiesto nella lettera precedente, mentre il volume annunciato è *La canzone della mia follia*.

³¹⁵ La lettera è riportata da Luciano de Maria, “Una lettera di Lucini a Marinetti”, in *Lucini e il Futurismo*, cit., pp. 24-25.

³¹⁶ Appendice, sezione II, lettera V. L'articolo annunciato uscì: Gian Pietro Lucini, *Poeti Giovani. Mario Puccini*, «La Ragione», 8 novembre 1909. Presso AL, se ne conserva il ritaglio, Busta 14, fascicolo b, c.208. Puccini ringrazierà Lucini per l'articolo annunciando un altisonante *habemus magistrum* nella lettera XIII contenuta in Appendice, sezione II.

³¹⁷ Il conflitto tra Marinetti e Lucini venne fatto pubblicamente conoscere solo il 10 aprile del 1913, quando, sotto sollecitazione di Prezolini, Lucini consegnerà alle pagine de «La Voce» il celebre articolo *Come ho sorpassato il futurismo*, oggi leggibile, oltre che sulla rivista anche in Gian Pietro Lucini, *Marinetti Futurismo Futurismi*, cit., pp. 137-179. Prima di quella data Lucini non aveva di certo risparmiato critiche al Futurismo, ma i toni erano sempre mediamente concilianti. Egli stesso fornisce un breve elenco di tutte le occasioni in cui ebbe da ridire sulla neonata Avanguardia: «Subito poi al suo primo apparire io gli fui contro, non solo privatamente, ma pubblicamente. Eccovi la bibliografia: *Del Futurismo*, di su LA RAGIONE, Roma, 14 Marzo 1909; «Boniment» per «Cannonate», tra l'agro-dolce e il pepe sale, LA RAGIONE, Roma 22 Agosto 1910; «Pro me», ribattendo la mia critica contro il Fogazzaro e contro De Maria, che lo aveva voluto difendere e mi accusava di essere un futurista; IL RESTO DEL CARLINO, Bologna, 25 Marzo 1911; in «Conclusioni», da pag. 454, a pag. 456, di *Le Nottole ed i Vasi*, Puccini, Ancona 1912 [...]» (Gian Pietro Lucini, “Note alla «Diffida»”, in Id., *Revolverate e Nuove Revolverate*, cit., p. 358).

³¹⁸ Lucini annuncia la probabile uscita dell'opera (lettera XI) nell'ottobre del 1909 per poi ritrattare (lettera XVI) a dicembre.

Per tutto il 1909 le relazioni epistolari fra Lucini e Puccini restano sul piano di un reverenziale carteggio tra maestro e discepolo; il giovane marchigiano spera nella protezione del più anziano, del quale si serve anche per entrare in contatto con la persona e l'opera di Carlo Dossi³¹⁹. Talvolta si ha la sporadica apparizione del tema futurista, ma Lucini non fa trapelare nessuna posizione di sorta in merito, anzi, venendo a sapere da Marinetti che Mario Puccini era annunciato per una serata futurista gli scrive di esserne contento:

Marinetti scrivendomi testé si è mostrato ben lieto di avervi [annunciato] a Milano, †...† sono: ho piacere che abbiate simpatizzato reciprocamente, così vi gioverete entrambi nel †...† della letteratura italiana, la quale ha bisogno di coraggio, di audacia e di caratteri aggressivi per rinnovarsi³²⁰.

Le parole di Lucini non si debbono prendere come una mancanza di coerenza, anzi esse confermano ciò che Viola dice in merito al rapporto tra Marinetti e il Melibeeo: tra le due linee non vi potrà essere unione, ma solo, finché fu possibile, «contiguità, tattica ed opportunità»³²¹.

Al principio del 1910 Lucini introduce la tematica editoriale nei contatti fra i due. L'anno costituisce quanto meno un'interessante coincidenza, esso è quello dell'esordio editoriale della Puccini & Figli di Ancona nonché della *réclame* dell'impresa sui giornali³²².

Riportiamo l'estratto della lettera dal quale si evince la grande frustrazione di Lucini per non possedere un editore, carenza che gli fa esprimere giudizi al vetriolo sulla condizione della letteratura e dell'editoria a lui contemporanea:

[...]la mancanza di impresario-editore – quanto ho di mio stampato è sepolto nelle biblioteche delli amici – invidiosi che tacciono e lasciano †...† intorno a me, godendoselo, il silenzio. Se dovessi riassumere le mie antiche d'arte di storia e di letteratura apparse sui giornali ne farei cinque volumi densi ed apparirebbero nuovissimi anche a cinque ed a dieci anni di distanza. Se avessi, ripeto, un editore né imbecille né ignorante che, fidandosi di me, potrei consegnarli ogni anno cinque libri nuovi, sia quelli già fatti e che attendono, o li altri che vado ogni giorno vagliando in mente. Così sono ridotto per la [grettezza] delli uomini e del tempo a trarre tutto da me; dal mio amore; dalla mia mente, dalla mia [barca], ed a lasciar

³¹⁹ Cfr. Ivi, lettere VII-IX.

³²⁰ Ivi, lettera XIV.

³²¹ Gianni Eugenio Viola, *L'utopia futurista*, cit., p. 55.

³²² Non si dimentichi che in AL si conserva il ritaglio di giornale che annuncia la nascita della Casa Editrice Giovanni Puccini & Figli Editori.

dire tutti minori che sanno piegarsi ed essere vili e tollerare di potersi disprezzare †...†, purché possano farsi stampare. Oggi la letteratura italiana è composta di contro dal D'Annunzio all'Ojetti, dallo †...† al Pascoli, dal Fogazzaro al Benelli. Io pregio avere prima il carattere poi l'estetica. Li altri vivono come le prostitute all'incontro del cliente: e da noi il letterato è ancora o l'istrione, od il †...† od il ruffiano: mangia sul progetto del bischero, dalla [ventraia] e dallo sfintere. Perciò in genere vomito piacevolmente sopra di loro e scrivo *Revolverate*, le quali, come ben dicevate, attendono la storia e non hanno fretta³²³.

Ad agosto, in una lettera inviata a Palazzeschi, le lamentele sono analoghe, ma con una maggior determinazione nella volontà di voler trovare un editore:

Oggi, credetemi, non posso più fare l'editore di me stesso, prima di tutto perché mi irrita pensando che tantissimi citrulli e canaglie si fan pagare e vivono sulle loro inettissime castronerie e pessime opere; poi perché in fondo poco mi importa di render piacere ai pochi che fin'ora mi han seguito e vanno ricercandomi. È il tempo che il prete viva dell'altare, ed io abbia profitto dell'opera mia: la rinomea è mero fumo e desidero oggi mangiar arrosto. Del resto che non ho io da stampare? Il mondo: *Le Nuove Revolverate, Antitesi, secondo volume del Malibeo, Nottole e Vasi*. [...] Tutto qui nel cassetto pronto a scattar fuori al *fiat* dell'Editore: ma li Editori italiani sono dei furbi ebrei che non vogliono pregiudicarsi, e stampano cose da imbecilli per il pubblico imbecille³²⁴.

Sappiamo che in quel mentre Lucini era impegnato con Dossi nella creazione della collana "Costumi Milanesi", ma le opere ivi comprese erano tutte di prosa e frutto di quella «linea lombarda» nella quale i due si riconoscevano, dunque la tentata impresa editoriale non avrebbe potuto pubblicare gli scritti menzionati a Palazzeschi. Per quelli, nell'estate del 1910, Lucini scrisse a Puccini, probabilmente invogliato dal fatto che Lipparini fosse il direttore della "Collana Poetica" – questi infatti aveva partecipato attivamente nella fase simbolista della rivista marinettiana per poi negare il suo appoggio nella svolta futurista³²⁵ – gli offrì «un'infinità di cose per la biblioteca lirica»,

³²³ Appendice, sezione II, lettera XVIII.

³²⁴ La lettera del 23 agosto 1910 è leggibile in Gian Pietro Lucini, *Marinetti Futurismo Futuristi*, cit., pp. 1903-197.

³²⁵ Le collaborazioni di Lipparini nella rivista di Marinetti furono: Giuseppe Lipparini, *L'Ultima impresa di Circe*, «Poesia», IV, n. 9, ottobre 1908, pp. 7-8 e Giuseppe Lipparini, *Le poesie lussuose*, «Poesia», V, nn. 7-8-9, ago.-sett.-ott. 1909, pp. 10-19 [Cfr. François Livi, «Poesia» (1905-1909), cit., p. 260 e p. 303]. Spendiamo due parole in merito a questa seconda collaborazione che dava a conoscere al pubblico ventinove poesie inedite poi confluite ne *I canti di Melitta*, testo d'esordio della Puccini & figli. Dunque anche per Lipparini l'editore Puccini fu l'alternativa a Marinetti.

tra le quali sicuramente anche le *Nuove Revolverate*, ma il marchigiano dovette rifiutare³²⁶.

Ciò nonostante, nel giro di pochi mesi, Lucini tornò a bussare alla porta dell'editore. Il 17 novembre moriva tra le sue braccia Carlo Dossi; il poeta di Breglia annuncia a Puccini la scomparsa del caro amico con una lettera³²⁷ a seguito della quale giunge con gran fretta, il giorno dopo, un'altra contenente una allettante proposta editoriale:

Caro Puccini,
ho visto accennato un vostro articolo sopra «Cronache Letterarie» a proposito di Carlo Dossi. Volete mandarne qui due copie? Come editore vorrete stampare una mia monografia completa ed estesa *L'Ora topica di Carlo Dossi*? Formerebbe un volume di circa 200 pagine in 16. Vi regalerei i diritti di questa edizione, a me poche copie. La vendita non mancherebbe di favorirvi: può essere un affare ma la cosa va fatta subito. Rispondetemi con sollecitudine. Con affetto. G.P. Lucini³²⁸

Come si è accennato precedentemente, l'opera qui menzionata avrebbe dovuto costituire la sesta pubblicazione della collana "Costumi Milanese", progetto che si dovette archiviare conseguentemente alla morte di Carlo Dossi³²⁹. Gli archivi non conservano la risposta di Puccini, ma sappiamo con certezza che egli non la pubblicò, *l'Ora topica* che uscì infatti dalla tipografia A. Nicola & C. con sede a Varese tra il luglio e l'agosto del 1911.

La fretta con la quale Lucini voleva mandare in stampa il testo conferma che questo doveva essere, nell'intenzione dell'autore, un *instant book* – così come lo era stato il *Carme di angoscia* – ascrivibile all'atmosfera di rilancio editoriale del Dossi che proprio in quei mesi era stato proposto in Casa Treves. Infatti, nell'ottobre del 1910, poco prima della morte dello scrittore, usciva il secondo volume delle *Opere* curate e patrocinate proprio da Lucini³³⁰.

Una qualche ragione, forse l'ennesimo rifiuto dell'editore, fece raffreddare le relazioni: nel carteggio non si hanno lettere fino all'autunno dell'anno successivo quando, rompendo il lungo silenzio, fu Mario Puccini ad avanzare proposte editoriali:

³²⁶ Appendice, sezione II, lettere XX-XXI. Si è già detto sul rifiuto nel capitolo precedente al quale si rimanda.

³²⁷ Ivi, lettera XXIII.

³²⁸ Ivi, lettera XXIV.

³²⁹ L'opera era pronta da tempo e la si trova menzionata come sul punto di essere pubblicata (cfr. Ivi, lettera XVIII).

³³⁰ Cfr. Marco Berisso, "«Cancellare le tracce» (L'Ora Topica di Carlo Dossi e Le Note Azzurre)", in *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cent'anni dopo*, cit., p. 261.

Mio caro Maestro,
io non vi ò dimenticato; voi si invece. Sento infatti parlare molto dell'*Ora topica*; ho vivo desiderio di conoscerla. In vendita, non c'è; ebbene ve la domando. [...] Il lavoro su Carducci che state maturando, credete di darlo a me. Sarò felice di essere una volta tanto il vostro editore. Una volta mi proponeste dei versi; ma i versi, credetemi, sono la peggior merce che dio e il diavolo aiutino a creare; che a spacciarla non valgono nemmeno le trombe più squillanti. Da quanto tempo manco di vostre notizie! Come va la vostra salute? Scrivetemi ve ne prego, una bella e lunga lettera, ditemi di voi, del vostro lavoro, della vostra vita. [...] Permettami, se potete, di annunziare, senz'altro, il libro per Carducci lo pubblicheremo ad anno nuovo in bella edizione con una di quelle réclame che voi odiate, ma che noi editori dobbiamo saper fare per resistere a lungo e contro l'apatia e la vana differenza del pubblico italiano. Vedete maestro, come vi parla il poetino della *Follia*?! Egli è diventato, anch'egli, un industriale ed ahimè! Con quali e quanti sacrifici! [...] Come avete affidato a Varese (è Varese) lo studio sul Dossi? Se questo libro lo avreste dato a me (vi rincresceva offrirmi, dopo il rifiuto della poesia?) vi avrei lanciato con il doppio impeto, dell'affetto e dell'interesse!³³¹

Alla lettera Lucini rispose felicemente, lieto della resurrezione editoriale del giovane («Caro Puccini, bravo, mi resuscitate in veste di editore»)³³² e, come c'era da aspettarsi, rovesciò sull'editore un'enorme quantità di testi: *Nuove Revolverate*, *Le Nottole ed i Vasi*, *Letteratura Eroica e Episodio della giovane Italia*³³³. Delle tante opere Puccini ne accettò due: *Letteratura Eroica* e *Le Nottole ed i Vasi*, riuscendo a pubblicare soltanto l'ultima.

L'inclusione di Lucini nella casa editrice viene ricordata anche nel *Piccolo Mastro Spirituale*. L'editore riconosce al poeta di aver impresso un nuovo indirizzo alla sua carriera tanto in termini editoriali, quanto in termini letterari:

Lucini mi raggiunse lassù; ed io lo amava già, il tragico autobiografa; con una proposta che avrebbe pesato sui miei bilanci, ma ingagliardito i miei bollettini, divenuti un poco fiacchi: e accettai Lucini.

³³¹ AL, b. 49, fasc. t, copia fotostatica della lettera di Mario Puccini a G. P. Lucini, c. 594, s.d. È possibile avanzare una sicura ipotesi di datazione in base alla risposta di Lucini a Puccini, conservata presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, che reca la data 29/10/1911.

³³² Appendice, sezione II, lettera XXV.

³³³ Sono tutti testi che Lucini ha già tentato invano di piazzare sul mercato, le *Nuove Revolverate* e *Le Nottole ed i Vasi* erano stati offerti anche a Marinetti; il primo esplicitamente (cfr. Claudia Salaris, *Marinetti editore*, cit., p. 139), mentre il secondo in maniera allusiva e contraddittoria: «Di prosa ho pronto *Vasi e Nottole* ma non fanno per te perché ritornano nientemeno all'antica Grecia, un orrore, in faccia al Futurismo attuale. Una Grecia a dir il vero, alla Louys e più forte e più sboccata, più salace, più rossa di sangue: Grecia alessandrina; un tornare indietro almeno 1800 anni in una direzione futurista è troppo. Eppure è così delizioso! E la burla che vi appresto con quella nota a trappola, agli accademici si meriterebbe anche il plauso di Perelà. Un colmo» (Lettera di Gian Pietro Lucini a Filippo Tommaso Marinetti, 10 giugno 1911, in Gianni Eugenio Viola, *L'utopia futurista*, cit., p. 52). Gli altri due testi si trovano invece nel progetto della collana "Costumi Milanesi".

Il quale segnò, e non solo nella mia vita editoriale, una diversione: e recò a me, ancor giovanissimo, conoscenze di arte e di vita, profonde e forti, sì che io mi legai a lui, passionalmente: ed egli a me, se debbo credere, come credo, alle prove d'affetto, sue³³⁴.

Nasceva così il sodalizio editoriale Puccini-Lucini che, coi i dovuti distinguo, sarà uno dei tanti sorti nei corsi e nei ricorsi della storia editoriale e letteraria nostrana come quello Treves-De Amicis o D'Annunzio e, in tempi più recenti, Einaudi-Calvino o Bompiani-Moravia.

Sicuro di aver trovato finalmente il suo editore nella persona di Puccini, giovane e soprattutto non ancora corrotto dai meccanismi beceri dell'editoria che ha come unico fine il guadagno, Lucini chiude la lettera con un profondo *memorandum*, nel quale, tra le righe, tutte si scorgono le esperienze, le delusioni e le rotture attraverso le quali dovette passare il Melibeo nelle sue trascorse epoche editoriali:

Intanto state bene e ricordatevi che per essere un grande editore bisogna sempre assicurarsi uno schietto artista. Non è vero che l'arte buona sia in conflitto permanente con il gusto del pubblico: l'editore deve risvegliare il buon gusto ed il buon senso della folla avvalendosi dell'[estemporaneità] per [pensare] al futuro ed alla †...†. Diffidate dalle voci che sono troppo buone, delli uomini troppo in vista, delli idoli di un giorno, delle donne di una notte. Diffidate dalle cose che luccicano troppo perché sono false, che suonano †...† perché vuote, delli uomini specialisti e delle congreghe tribolanti. Diffidate anche di voi stesso quando [vi] accorgete dentro di voi di non essere persuaso dall'[opinione] altrui e di dargli ragione per convenienza. Ciò che dovete fare anche nel presente caso con me³³⁵.

3.2 Mario Puccini editore di Gian Pietro Lucini

Le trattative per l'edizione delle opere luciniane si avviarono alla fine del 1911. Mario Puccini aveva alle sue spalle una carriera di scrittore bloccata sull'ultima prova versoliberista pubblicata nel 1909, un improbabile futuro d'avvocato che si reggeva solo su un'iscrizione fatta all'Università di Urbino e un promettente presente da editore. Sebbene fuori dai circoli della grande editoria, Puccini iniziava a guadagnare una sua identità editoriale che l'ammissione nella scuderia degli autori di Lucini, a suo avviso, non avrebbe fatto altro che accrescere.

³³⁴ Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, cit., p. 106.

³³⁵ Appendice, sezione II, lettera XXV.

Il legame editoriale tra i due durò fino alla morte dell'autore, avvenuta nel luglio del 1914; in questi tre anni vennero alla luce tre opere: *Le Nottole ed i Vasi* (1912), *Il Tempio della Gloria* (1913) e *l'Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica* (1914)³³⁶. Sebbene ciascuna sia uscita in un anno diverso, i progetti editoriali furono avviati quasi simultaneamente, infatti nella lettera con la quale si accettava l'edizione de *Le Nottole*, Puccini – affidandosi ad un *post scriptum* – incitava l'autore affinché componesse un testo di critica contro D'Annunzio³³⁷, mentre qualche mese più tardi fu Lucini ad offrire *Il Tempio* alle cure editoriali della Puccini & Figli.

Il sovrapporsi degli impegni editoriali insieme al difficilissimo carattere di Lucini, che quasi mai era capace di scendere a patti con l'editore, quand'anche questo fosse un amico e un suo grande sostenitore, rese la relazione tormentata e spesso burrascosa. Inoltre si tenga a mente che dal 1912 i due erano impegnati nella creazione di una nuova casa editrice, affare che dilatò ulteriormente i tempi editoriali ed irritò non poco il Melibeo che in più di un'occasione assunse posizioni di intransigenza nei confronti delle richieste di Puccini fino a ricorrere, per *l'Antidannunziana*, alle vie legali.

La corrispondenza riflette bene questo stato di cose; citiamo qui una lettera-fiume di Lucini in cui simultaneamente vengono affrontati tutti i fronti editoriali che lo legavano a Mario Puccini:

Varazze, 5 gennaio 1913

Caro Puccini,

Vi avviso prima che ho una pessima salute, sono irritabile all'eccesso e che la vostra cartolina ha contribuito ad aumentare il mio malumore e la mia irritazione.

Dopo questo preambolo veniamo a noi:

I – *Nottole e vasi*: ho pagato 850 copie; di cui 50 ho ricevuto, ed 800 devono essere state consegnate a voi. Non ho motivo di dubitare né di voi né del legatore di Torino donde vi provennero: egli è Enrico Ferrero, via San Dalmazo 14-16, Torino. Scrivetegli. Per me constano in totale 850, di cui 50 ricevute da me e da voi 800. Ecco tutto.

³³⁶ L'unica opera di Lucini che uscì per SEL, sebbene, come si disse, i diritti e gli accordi risalgono alla precedente stagione editoriale di Puccini.

³³⁷ Appendice, sezione II, lettera XXVI. All'offerta di Puccini sull'*Antidannunziana*, Lucini risponde subito entusiasta: «Mi parlate di un Antidannunziana. È facilissimo il farla per noi. Dopo una buona prefazione vi raccoglierei tutto quanto scrissi contro di lui: articoli e polemiche disponibili in ordine cronologico: indi i brani del verso libero che gli appartengono in proprio: chiusa. È un lavoro inedito attenendomi a queste basi. Sono importanti i miei articoli su le *Laudi* usciti nell'«Italia del Popolo», dove è spezzettata la sua critica anche con ragioni filologiche e stilistiche oltre che la filosofia e il †...† generali» (Ivi, lettera XXVII).

2- *Il Tempio della gloria*: Dovevo ricevere le prime bozze di questo lavoro il 20 di novembre. Oggi ne abbiamo 5 del mese di gennaio del 1913 e si trovano difficoltà per poterlo stampare. Non è affar mio quello di cercar tipografi *ad hoc* quando c'è di mezzo l'editore. Lui che promise si sbrighi. Ho manifestato il desiderio di vedermelo stampato con il volume dell'Orano. Non si può? Si faccia altro. Purché si stampi e presto. L'altro di mi avevate promesso che il libro sarebbe uscito alla fine di gennaio, di questo passo †...†!!! Diciamo a Breglia. Dunque attendo subito le prime bozze del *Tempio*.

3- *Antidannunziana*: è quello che è, cioè una completa critica su D'Annunzio da *Canto Novo* alla *Contemplazione della morte*. Ne avete veduto gli spunti principali a Breglia; mi avete accaparrato per lettere sino dall'anno scorso in maggio e tengo la cartolina in atti, eccetera: il contratto è perfetto anche nella percentuale che mi spetta, per quanto non redatto, ciò non fa nulla perché legalmente l'incontro delle due volontà è †...† l'obbligazione è ferma secondo il C[odice]. C[civile]. Ora che volete di più? Voi sapete che non guardo mai quando scrivo né al corto né al lungo: quando ho esaurito l'argomento taccio: non taccio mai prima di avere ancora qualcosa da dire. Quanto alla critica me ne infischio altamente: voi editore, conoscendomi siete venuto a me quindi avete per questo solo fatto diviso la mia opinione che non è, commercialmente parlando, senza rischio. Dopo ciò non abbiamo più nulla da chiederci reciprocamente. Né io da insistere presso di voi in quanto voi non siete obbligato, né voi a misurarmi la mano. Gargiulo ha fatto un bellissimo libro di critica con il suo metodo che non è il mio: ed io avrò scritto un pessimo libro di filosofia critica con il mio metodo che non è il suo: comunque sono lietissimo di aver fatto così come il Gargiulo lo sarà stato per parte sua rispetto l'opera sua. Poi con me non è lecito fare dei confronti. Non sono confrontabile; esorbiterò sempre da qualche misura, e fin'ora non hanno li ingegneri della letteratura trovato un metro scoperto, anzi direi che mi si attagli. Quando avrete stampato *Il Tempio della Gloria* avrete il manoscritto dell'*Antidannunziana*: fate presto che farò presto. Spicciatevi col trovarvi una tipografia che faccia subito e bene. Convenite che fui oltre che paziente †...†. La mia bontà è come quella dei gatti quando fanno le fusa. Poi d'un tratto aggraffiano dove più duole.

4- Govoni? Niente. Linati vi attende a Milano come gli avete scritto a la fine di gennaio. Non so nulla di nulla.

5- Aspetto il libro del Borelli ed anche quello del Cecchi se li avete stampati.

Conclusioni. Mi pare che di tutto ciò abbiate fatto una bella confusione nella vostra testa, cioè abbiate fatto una indigestione celebrale: siete in continuo, sì, no, magari e non avete ancora preso la vostra direttiva sia in generale sia in particolare verso di me. Mi conoscete presso a poco, e senza saperlo aumentate le circostanze per le quali mi eccitate e mi irritate senza vostra colpa. Fatto è che di tutte queste storie ne ho sin sopra li occhi. Desidero semplicemente di lavorare in pace, sicuro che il mio lavoro, una volta compiuto abbia quello sbocco naturale che si addice ad ogni libro: stampa e carta e diffusione. Non ho tempo di occuparmi d'altro o d'altri: l'energia che spendo a coté è en pure parte ed oggi ne debbo essere avarissimo. Ho regalato troppo a tutti, tutti vengono a bussare alla mia porta e non se ne partono mai a mani vuote: un libro od una informazione od una primizia! Almeno impiegassero bene i miei doni! Ma nell'usarne li sciupano, li storpiano, li rendono grotteschi! Poi dicono: viene da Lucini! Povero Lucini: gli cambiano i connotati

fisici prima, poi lo tradiscono col fargli dire quanto non ha mai detto. E tutti questi mangiatori delle mie briciole prosperano, si fan nome, ed io ho la pazienza di aspettare di crepare per essere allora solo – e senza pericoli – commiserato: “S”, era un uomo di valore! Peccato che non si è fatto conoscere a tempo”. Porchi, vili!

Vediamo dunque di metterci d'accordo come pareva che lo fossimo, almeno, pareva a me, ed io possa lavorare con calma e senza nessun timore di future complicazioni. Se la calma per questo semplice fatto di letteratura mi debba mancare credete pure che manderei al diavolo tutto, perché ormai sono persuaso che vale più la mia salute fisica anche di tutta la mia letteratura: e che come in genere li uomini mi sono già odiosi è facile che venga ad odiare carta, penna, calamaio, stampa e libri, annessi e connessi, perché, fortunatamente non mi aumentano il borsello ma me lo smungono e mi eccitano immeritadamente. Ho finito.

Con tanti saluti cordiali,

G. P. Lucini³³⁸

La lunghissima lettera, che in taluni passi tocca i toni dell'invettiva, è un ottimo esempio di come andassero le relazioni tra l'editore e l'autore. Puccini non brillava certo per capacità decisionale, come del resto gli rimprovera anche lo stesso Lucini, ma è anche vero che quest'ultimo non seppe mai mettere da parte i suoi interessi di scrittore per provare a ragionare in termini editoriali, cosa che forse avrebbe giovato alla diffusione della sua opera, almeno dell'*Antidannunziana*, l'unica a non esser già stata composta prima ancora di trovare un sicuro sbocco editoriale. Inoltre il poeta era troppo accecato da tutte le delusioni subite per non partire subito prevenuto davanti a qualunque obiezione gli venisse mossa, il suo astio nei confronti del mondo letterario ed editoriale era tale da impedire qualunque tipo di dialogo costruttivo.

L'esordio di Lucini nella Puccini & Figli avvenne con *Le Nottole ed i Vasi*, un'opera complessa ed esteticamente pregiata che, sotto panni alesandrini, dissimula una forte critica al gusto letterario dell'epoca. L'opera si basa su di un espediente, Lucini finge di tradurre dei papiri alessandrini affidatigli dall'erudito D'Arca Santa, alter ego dell'autore. L'incontro tra l'erudito e Lucini in cui ci vengono forniti tutti i dettagli sull'occasione del testo è narrato nel *Dialogo Notturmo*, la cornice dell'opera, che Lucini simula di trascrivere a notte fonda, di ritorno dalla casa dello storico, in modo che nulla di ciò che si sono detti venga dimenticato:

Subito a casa butto sollecitamente in carta, come un reporter di giornale, dubitoso della propria memoria, la relazione del *Dialogo Notturmo*, su cui non interviene

³³⁸ AL, busta 49, fascicolo t, c. 8. La lettera autografa è contenuta in FMP, scritta fronte retro su due fogli a righe di piccolo formato di quattro facciate con inchiostro nero. Vi sono due fori laterali sui margini sinistri. Qui abbiamo per comodità trascritto la versione dattiloscritta della lettera.

nessuna letteratura – cioè nessuna elegante finzione – ad al quale non apporterò – mi prometto – grazie di stile, dovesse venire, per avventura, affidato al più scuro e meno labile segno della stampa³³⁹.

Nel *Dialogo* viene poi spiegato il curioso titolo dell'opera che deriva dall'unione di due proverbi dallo stesso significato: “Portar nattole ad Atene” o “Dare vasi a Samo” ovvero non far nulla di utile: «E poi Le nattole e i vasi? Le comunissime avventure, i fatti quotidiani, le inutilità. Soprattutto le inutilità, perché qui tutto è letteratura ed opera d'arte»³⁴⁰. Interessante l'accento sull'inutilità, non solo l'argomento dei papiri era l'inutilità quotidiana, ma anche l'azione stessa del tradurre e dare alle stampe l'opera veniva descritta come inutile in comparazione con il gusto dei tempi.

Gli obiettivi polemici di Lucini sono chiaramente il Futurismo, che inneggiava alla morte della tradizione per una sfrenata ricerca del nuovo nei suoi manifesti, e la moda delle traduzioni dal francese non per arricchire la letteratura d'arrivo, ma solo per mere questioni economiche:

Certo questa non è l'opera banale e corrente del povero mal infarinato di francese che volge, per la fabbrica dell'appetito, giornalmente, l'appendice luttuosa e smaniosa della gazzetta, a spasso di serve e di portinai [...]. Supponiamo l'operetta tradotta; e chi volete che se ne interessi? I dotti no, perché avremo loro rubato il mestiere e taceranno per vendicarsi; i profani no, perché li annoieremo o crederanno di venire annoiati leggendoci; qualche originale...come voi, o come me, ci rimarrebbe di brevissima scorta. Tradurre questa roba è fare opera essenzialmente morbosa e inattuale; è darsi da sé la patente di improprio nella modernità³⁴¹.

Marinetti verrà ancora più chiaramente attaccato nelle *Conclusioni* che sono interamente impregnate di atmosfera anti-futurista e specialmente anti-militarista, non si scordi che imperversava in quegli anni la guerra di Libia; citiamo ora i passi più significativi:

Adagio: è da vent'anni che io ho impugnato la penna non come un giocattolo, o per fare il solletico con le sue barbettes sul muso dei miei contemporanei, ma come un'arma. E quando non si aveva ancora inventato il futurismo, mi trovai un vero futurista, e quando l'aveste messo al mondo constatai che – pur rimanendo io sempre lo stesso – non ero più futurista. Adagio; per quanto [...] andate dicendo

³³⁹ Gian Pietro Lucini, *Le Nattole ed i Vasi*, Puccini, Ancona, 1912, p. XLIX.

³⁴⁰ Ivi, p. XXXVI.

³⁴¹ Ivi, pp. XII-XXI

che sta per nascere il Messia della Partenogenesi [...], fin'ora vi certifico che senza padre e madre, nessuno può riempire di sé il tempo e lo spazio³⁴².

Racchiusa fra le polemiche cifrate del *Dialogo* e quelle aperte delle *Conclusioni*, l'opera si compone di finte traduzioni di dialoghi, monologhi e lettere di cortigiane che ricostruiscono con precisione storico-archeologica l'ambientazione alessandrina, lasciando ampio spazio all'eroticismo e ad allusioni di mollezza decadente alla Huysmans.

Oltre alla complessa struttura, *Le Nottole* può vantare un articolato impianto iconografico simbolista e decadente, articolato in sette acqueforti realizzate da Carlo Agazzi, Achille Alberti e Mosé Bianchi, mentre l'immagine di copertina fu ad opera di Luigi Conconi³⁴³. Lucini partecipò attivamente anche alla realizzazione estetica del libro, sue sono infatti le bozze di quelle che gli artisti sopracitati muteranno in illustrazioni definitive.

Sotto proposta di Lucini, Puccini si assicurò l'edizione dell'opera e nel novembre del 1911 invia all'autore una bozza del contratto perché vi possa inserire tutte le modifiche del caso³⁴⁴. La copia definitiva, osservante delle annotazioni luciniane, venne inviata a febbraio dell'anno successivo³⁴⁵, quasi in extremis: giaceva già bella e pronta sullo scrittoio del Melibeo una lettera, poi archiviata, con la quale si sollevava dagli impegni editoriali presi per l'edizione de *Le Nottole* senza farsi mancare minacce legali:

Egregio Puccini,
ho aspettato sino a questa mattina XXII gennaio sabato MCMXII una vostra risposta definitiva in merito al volume che già si stampa a Varazze coi tipi della tipografia Botta: *Le Nottole ed i Vasi* e di cui voi vi eravate promesso d'essere l'editore, purché foste addivenuto ai patti noti, e che trovo inutile ripetere tra cui, primo ed essenziale, il pagamento di £400 in cambiali alla consegna del volume.

³⁴² Ivi, p. 453.

³⁴³ Cfr. I nomi degli artisti si desumono dalla bozza della presentazione editoriale dell'opera, che citiamo, inviata da Puccini a Lucini nel maggio del 1913, conservata presso AL, busta 3, fascicolo b, cc. 35-36. Il documento presenta correzioni ed integrazioni autografe fatte da Lucini: «Al testo sono unite abbondanti ed erudite "Note" critiche, storiche e teologiche, tutte di mano del Lucini, tranne alcune che sono di quel dotto orientalista che è il D'Arca Santa, a cui si deve anche la scoperta del palinsesto [la parola è correzione luciniana per il generico lemma "testo" scritto invece da Puccini] come si espone [sostituisce il pucciniano "dice"] in un "Dialogo notturno", che prefaziona il volume». È interessante osservare come anche nella presentazione si cerchi di mantenere la finzione letteraria del personaggio di D'Arca Santa.

³⁴⁴ La bozza del contratto con le correzioni autografe a penna blu di Lucini è contenuta in AL, busta 3, fascicolo b, cc. 9-10. Si rimanda all'Appendice sezione: *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*.

³⁴⁵ AL, busta 3, fascicolo b, cc. 26-27.

Aspetterò fino al XXXI – ultimo di gennaio – e ve ne do avviso con questa raccomandata: inutile scrivermi se non siete d'accordo con me sulla cifra di £ (quattrocento) sulle quali non transigo. Dal I febbraio io mi terrò sciolto da ogni obbligo contrattuale con la casa che dirigete non volendo insistere nell'attendere lettere vostre e documenti che mi sarebbero però favorevoli innanzi al magistrato per obbligarvi ad attenervi alla già esposta vostra promessa in proposito. Siamo intesi?

Con tanti saluti

Avv. G.P. Lucini³⁴⁶

Il contratto definitivo è datato 20 febbraio 1912, è l'unico esempio di contratto che siamo stati in grado di reperire negli archivi consultati, dunque oltre ad essere importante per la ricostruzione dell'occasione editoriale dell'opera in esame, rappresenta un *exemplum* della prassi contrattuale della Casa Editrice Puccini & Figli, anche se si dovrà tener conto del fatto che probabilmente non tutti gli autori avevano sull'editore lo stesso ascendente di Lucini e dunque la stessa voce in capitolo in sede contrattuale.

Il contratto, articolato in sei punti rispetto ai quattro della bozza, prevedeva che Lucini cedesse la proprietà dell'opera all'editore per ottocento copie, per le quali Puccini si impegnava a pagare – a rate stabilite – quattrocento lire come acconto preventivo sugli utili di vendita. Se l'opera fosse restata invenduta l'editore sarebbe stato rimborsato dall'autore, su qualunque copia venduta invece, gli utili sarebbero stati divisi al cinquanta per cento³⁴⁷. Inoltre si concedevano a Puccini cento copie da destinare alla stampa per la *réclame*. In ultimo, il contratto vincolava Lucini a consegnare il manoscritto per la fine del mese di aprile e non oltre³⁴⁸. Sebbene l'opera fosse già conclusa sicuramente almeno dal 1911, data in cui venne offerta anche a Marinetti, Lucini la riprese in mano, non riuscendo però a rispettare la consegna fissata, nonostante in più occasioni Puccini gli avesse raccomandato la massima puntualità:

³⁴⁶ Ivi, cc. 19-20. La lettera è dattiloscritta, nel margine basso a destra presenta un appunto tra parentesi tonde in inchiostro rosso, probabilmente di Terenzio Grandi, primo custode dell'Archivio Lucini per disposizione della vedova Giuditta: «(Forse non spedita perché è presente in Archivio anche la busta non affrancata e riaperta da G.P.L. *Le notti ed i Vasi* apparvero nel 1912 tra le edizioni Puccini, furono acquistate per le richieste 400 lire)».

³⁴⁷ Questa voce del contratto è la più dissimile alla bozza nella quale si legge: «L'Editore si terrà per sé in tutti i libri venduti il 45%, così divisibile, 25% , come di consueto, sui libri corrispondenti, 20% a lui, per le spese di *riclame* (sic) e di lancio, †...†».

³⁴⁸ Cfr. Appendice, *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*.

Caro maestro,
sta bene. Io non starò con il fucile alla mano; ma debbo pur dirvi che io faccio la seconda ed ultima spedizione della stagione a fine aprile appunto. Se finisco con i primi di maggio, non è possibile che i librai mi paghino il venduto a giugno³⁴⁹.

E ancora qualche mese dopo ribadisce:

Voi comprendete bene che se lo spedisco in maggio, non c'è tempo per la vendita ed io sarei allora costretto a mettere fuori dalla tasca mia ciò che devo a voi. Non mi mettete in un imbarazzo serio³⁵⁰.

L'opera giunse all'editore il 13 maggio, in ritardo sui tempi editoriali, ma Puccini seppe comunque apprezzare la finissima cura editoriale che Lucini e il tipografo misero nel testo e tacitò ogni possibile polemica sulle tempistiche non onorate complimentandosi con il Melibeo: «vi ringrazio di aver messo fuori un'edizione mirabile [...] siamo prossimi alla perfezione»³⁵¹.

Subito dopo l'uscita de *Le Nottole*, nel giugno del 1912 Lucini offre *Il Tempio della Gloria*³⁵², un'opera drammatica che venne accolta con tiepido entusiasmo dall'editore poiché giudicava imprudente stamparla prima della messa in scena. Il testo era stato concepito e scritto molti anni prima da Lucini e Innocenzo Cappa nel tempo in cui il Melibeo era quasi il critico letterario ufficiale dell'organo repubblicano «L'Italia del Popolo» di cui Innocenzo Cappa era il direttore (1902-1904)³⁵³.

Il dramma, progettato nel 1904 ed ultimato nella scrittura nel gennaio del 1905, rimase intonso nel cassetto della scrivania di Lucini – cosa che non stupisce affatto quanti siano familiari con la prassi scrittoria ed editoriale di questo autore – senza subire

³⁴⁹ AL, busta 3, fascicolo b, c. 28, 28 febbraio 1912. Cartolina autografa, scritta su carta intestata della Casa editrice utilizzando solo il retro.

³⁵⁰ Ivi, c.32, cartolina autografa, su carta intestata della Casa editrice, scritta solo sul retro con inchiostro nero, 26 aprile 1912.

³⁵¹ Ivi, c.34, 13 maggio 1912. Puccini rimase particolarmente affezionato a questo testo di Lucini, sia per il suo contenuto simbolista, sia per la bellezza dell'edizione. Fu uno dei pochissimi libri di cui acquistò i diritti quando sciolse SEL, come scrive in una lettera ad Emilio Cecchi citata più addietro. Segnaliamo inoltre una pregevole caratteristica dei testi editi dalla Casa editrice di Ancona, questi avevano quasi tutti una veste tipografica curata e delle belle immagini di copertina, come il *Montignoso* di Pea che vantava uno splendido disegno di Lorenzo Viani, dunque il testo di Lucini ben si integrò con l'usuale standard estetico della Casa editrice ben noto al Melibeo che in una lettera all'editore scriveva: «Bellissima l'edizione vostra di *Altorilievi* [Orano, Ancona Puccini, 1913] vorrei che anche i miei lavori avessero questa veste per carattere e formato tipografico» (FMP, cartolina di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini, 28 novembre 1912). Per prendere visione della copertina de *Le Nottole* e di qualcun'altra rimandiamo all'Appendice, *Dentro l'Archivio. Selezione d'immagini*.

³⁵² Ivi, c.42, 17 giugno 1912.

³⁵³ Per un quadro più definito delle relazioni tra Lucini e Cappa e dei loro ruoli all'interno della stampa repubblicana si veda Pier Luigi Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio*, cit., pp. 275-382.

interventi di sorta fino alla data della pubblicazione (1913)³⁵⁴. L'argomento dell'opera muoveva dal conflitto scoppiato tra la Russia ed il Giappone per il controllo della Corea e della Manciuria che porterà il vento di rivolta responsabile della creazione della prima assemblea russa, *La Duma*. La ribellione dell'intera nazione era trasfigurata nella personale rivolta contro il padre ed il prepotente pretendente della giovane Sacha, protagonista femminile del dramma. In un primo momento Cappa sperò che la si potesse far rappresentare, ma ricevette riscontri negativi a causa della sua eccessiva lunghezza³⁵⁵. L'opera non fu mai allestita fino alla stagione teatrale 1977-1978, quando venne portata sulla scena in una riduzione dal teatro stabile di Como per la regia di Bernardo Malacrida³⁵⁶.

Quando Lucini si decise a far stampare l'opera, la scelta dell'editore non fu così pacifica; egli si interrogò lungamente su a chi fosse meglio affidare il dramma, coinvolgendo anche Terenzio Grandi nella ricerca della casa editrice fino a quando non giunse l'assenso di Puccini:

Caro Lucini,
completando le imprese orali per la pubblicazione del *Tempio della Gloria*, volume fatto in collaborazione con il vostro amico Innocenzo Cappa, il quale vi ha pur autorizzato di trattare in persona propria anche per lui, già accogliendo a priori tutto quanto farete al proposito, vi offro di [assicurarmi] la pubblicazione, alle condizioni seguenti: 15% sulla vendita (prezzo di copertina), 1000 copie che l'autore firmerà [sopra, con inchiostro diverso si legge: «se ne faranno uscire appena 500 di comune accordo»], diritto di traduzione a metà tra gli autori e l'editore, proprietà per 10 anni, copie 30 agli autori. Nella fiducia che le condizioni siano da voi accettate vi stringo affettuosamente la mano³⁵⁷.

Lucini dovette accettare le condizioni proposte tant'è che due giorni dopo informa Grandi della conclusione dell'affare:

Caro Grandi,
ho combinato con il nostro Puccini per l'edizione del *Tempio della Gloria* che uscirà dentro l'anno. Grazie per l'interessamento che aveste per quel mio lavoro:

³⁵⁴ Cfr. Stefano Tommasini ««La forza del gesto che libera»: dignità della ribellione nel *Tempio della Gloria* di Cappa e Lucini», in *Nei giardini del Melibeo*, cit., p. 305.

³⁵⁵ Cfr. Gian Pietro Lucini, «Prefazioni», in Innocenzo Cappa e Gian Pietro Lucini, *Il Tempio della Gloria*, Puccini, Ancona, 1913, p. 13.

³⁵⁶ Alla rappresentazione scenica seguì anche una riedizione, nel 1977, per le edizioni del Teatro Stabile di Como.

³⁵⁷ AL, busta 3, fascicolo c, c. 103, lettera autografa scritta su una sola facciata con inchiostro nero, Ancona, 18 ottobre 1912.

oggi, non sprecate più il tempo in proposito. La vostra recensione sulle Nottole deve essere uscita. Di fretta vostro con affetto. G.P. Lucini³⁵⁸

L'opera uscì, diversamente dalle previsioni di Lucini, l'anno seguente. Il ritardo è da attribuirsi alla Tipografia Metastasio di Assisi che, ancora nel maggio, non aveva consegnato i testi all'editore:

Caro Lucini,
spero domani o dopodomani di avere qui da parte di quel cane di tipografo le copie: e ve le manderò. Linati mi avverte di quanto gli avete scritto. Cercate di evitare per l'epistolario Dossi il grosso libro: siamo sempre alla solita ragione, si vendono meno copie, il libro non si diffonde e il vostro nome pure. Capisco che avete della materia, ma anche del *Tempio*, pur essendovi pagine interessantissime, non sarà tutto letto dai signori critici: e ancora meno dal pubblico. Sbaglio? Capisco la vostra ragione, ma come editore ho esperienza, e so, e conosco i palati: da questo il consiglio. Per carità non aumentate l'*Antid[annunziana]*. Cercando di non ingolfarla. Più sarà scheletrica e più sarà letta e si diffonderà. Ossequi alla vostra signora. Abbiate riguardo della vostra salute. Va meglio? Vostro con molto affetto.

M. Puccini³⁵⁹

Si affacciano in questo breve scritto di Puccini i primi problemi tra l'editore e il Melibeo relativi all'eccessiva prolissità dell'autore comasco. Lucini aveva sempre avuto la tendenza ad eccedere la misura editorialmente commerciabile di uno scritto e le avvertenze di Puccini dovettero riaccendere antiche polemiche, riportando la memoria del Melibeo agli anni dell'«Italia del Popolo», come racconta Ferro:

[...] Ciò che metteva spesso in imbarazzo la redazione del quotidiano era anche una tendenza che Lucini manifestava quasi sempre nei suoi contributi, i quali frequentemente debordavano dallo spazio consueto di un semplice articolo di risvolto, imponendo la pubblicazione in due o più puntate. Ciò avvenne nel caso dell'articolo scritto per Zola, in una notte, appena appresa la notizia della sua morte, a proposito del quale Lucini invia a Cappa una lettera, premurandosi di arrivare primo nel proporre uno scritto, e annotando che l'«Italiotta riguardo allo Zola può uscire dalla parsimonia di spazio che dedica di solito alle lettere»³⁶⁰.

Pubblicato *Il Tempio*, restava ancora da concludere la trattativa per l'*Antidannunziana* e proprio quell'unico testo che Lucini scrisse sotto esplicito invito di

³⁵⁸ AL, busta 49, fascicolo h, c. 217, lettera di Gian Pietro Lucini a Terenzio Grandi, 20 ottobre 1912. Copia dattiloscritta.

³⁵⁹ AL, Busta 3, fascicolo c, c. 123, biglietto autografo su carta intestata “Casa Editrice / G. Puccini & Figli / Il Direttore”, vergato fronte retro con inchiostro nero, 1 maggio 1913.

³⁶⁰ Pier Luigi Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio*, cit., p. 296.

Puccini riuscì a porre fine al sodalizio editoriale e per poco anche l'intera amicizia che ne uscì scossa, ma infine salva grazie alla stima e alla pazienza di Puccini.

Il manoscritto era stato consegnato il 14 aprile 1913 – come si apprende da un appunto a matita che l'autore pone nel fascicolo del suo archivio³⁶¹ – a cui Lucini fece seguire una lettera di assenso alle condizioni editoriali fattegli:

Caro Puccini,

in risposta alla vostra Ancona 14 aprile 1913 confermo per parte mia quanto mi spetta come obbligo sul contratto che ha per oggetto le *Antidannunziane*. Le condizioni fattemi essendo quelle del precedente *Tempio della Gloria* sono di mio aggradimento e perciò le accetto senz'altro. Vi saluto cordialmente vostro,

G. P. Lucini³⁶²

Con la stipula dell'accordo, Puccini si impegnava a stampare tutte e due le opere che componevano l'*Antidannunziana*, come annuncia un soddisfatto Lucini a Terenzio Grandi:

È uscito il *Tempio della Gloria*: fatevene dare una copia dal Puccini, poiché le pochissime mie sono già destinate ai famigliari e non vi saprei soddisfare. – Ho definito anche per l'*Antidann*. Uscirà in due volumi: I *D'Annunzio al vaglio della critica* – II *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*. Il primo prestissimo³⁶³.

L'accordo era stretto, il manoscritto inviato, ma la data di pubblicazione ben lungi dal fissarsi. Puccini non sembrava più tanto convinto di voler pubblicare l'opera, almeno non nella mole che gli fu consegnata né tanto meno prima di riuscire a vendere qualche copia in più delle altre due luciniane già in commercio e di risolvere la questione de *Le Nottole*. Così, sollecitato a dare spiegazioni sulla data di pubblicazione, rispose:

Per lo *Stendhal*, va bene quanto mi dite, credo anche io che l'opera interessi e piaccia³⁶⁴. Le pagine dell'*Antid[annunziana]* sono ben conservate; ma penso che non sia male attendere e farla attendere...è ancora in libreria *Il Tempio* e non c'è vendita affatto. Ora debbo dirvi che la partita *Nottole* deve essere chiusa. La mia società non ha rilevato da mio padre il credito, ma solo le copie che trattiene in deposito per vostro conto. Per questo voi restate debitore presso mio padre della

³⁶¹ AL, busta 15, fascicolo c.

³⁶² AL, busta 3, fascicolo d, c. 46. Le lettera si trova ai piedi del piano dell'opera – autografo di Lucini – ricopiata per mano della moglie del poeta, Giuditta ed è datata 15 aprile 1913.

³⁶³ AL, busta 49, fascicolo h, c. 228, 29 aprile 1913. Copia dattiloscritta.

³⁶⁴ Si tratta del testo contenuto nel progetto della collana "Costumi Milanese", per il quale Facchi aveva espresso fin dal primo sorgere dello SEL il suo interessamento. Si veda Appendice, sezione I, lettera XXII.

somma di £400 più le spese di †...† che sommano a £60. Le coppie vendute sono pochissime, non più d'una decina. Io vi darò il conto esatto sugli omaggi, sulla vendita, notificandovi il numero di copie, vi dispiacerebbe ora risolvere la partita con mio padre?³⁶⁵

L'editore tentò, con frequenti lettere per tutto il mese di settembre, di convincere l'autore ad assumere posizioni più concilianti in merito all'*Antidannunziana*, mettendolo davanti a questioni editoriali non secondarie. Riportiamo alcune parti della lettera più significativa, a nostro parere, a titolo d'esempio:

Volete degli editori che vi capiscano, degli editori affezionati e disinteressati; ma perché poi non comprendere che l'editore non deve essere sollecitato e stretto alla gola? Voi volete vedere fuori un libro quando lo avete scritto; ma che vale averlo fuori se deve passare inosservato? E tale l'*Anti* passerebbe poiché il pubblico, i librai, la critica hanno ancora sul tavolo e nelle vetrine altri vostri così non si aiuta un editore, ma lo si affoga. Io non debbo né posso consigliare nulla a voi, mio maestro in tutto; ma di questioni librerie mi intendo. Datemi gentilmente dunque del respiro³⁶⁶.

Lucini fu sordo alle richieste dell'amico e continuò a pretendere il rispetto degli accordi presi, ma molto era cambiato dall'aprile del '13, gli editori di SEL non riconoscevano i contratti della Puccini & Figli, pubblicare l'*Antidannunziana* non era più solo una decisione di Mario, che nel frattempo cercava di mediare tra l'ostinazione di Lucini e quella di Facchi, proponendo al Melibeo la cessione dei diritti d'autore con l'obiettivo di facilitarne la pubblicazione³⁶⁷.

Le parti non riuscirono comunque ad accordarsi, alla fine Puccini fu costretto a sollevarsi dal suo impegno, proponendo a Lucini un altro editore, Fiorini. La lettera con

³⁶⁵ AL, busta 58, fascicolo g, c. 45. Lettera autografa su carta intestata "Studio Editoriale Lombardo / Già G. Puccini & Figli", una facciata scritta con inchiostro nero, 11 settembre, 1913. È contenuta nella busta dell'Affare Puccini come molte altre riguardanti i problemi sorti per la pubblicazione dell'*Antidannunziana*, ciò è indicativo del fatto che Lucini ritenesse che le difficoltà fossero sorte proprio a causa del cambio di clima editoriale che aveva subito Puccini nel passare da Ancona a Milano, come poi a chiare lettere scriverà a Terenzio Grandi: «Siamo ai guai col Puccini. Ecco che si rifiuta di stampare l'*Antidannunziana*. L'aria milanese l'ha guastato. Ma avendo io un contratto in piena regola con lui e validissimo, se non si piegherà all'amichevole al mio desiderio e diritto sarà costretto a farlo dal magistrato a cui ricorrerò senz'altro. Questo è il ringraziamento suo dopo le noie, le seccature, le raccomandazioni mie, per le quali, e non per altro, si trova oggi in miglior posizione a Milano, con moglie desiderata e stipendio considerevole. Nella mia vita mi è capitato sempre così, perciò essendo un'evenienza comune non mi ci fermo su troppo» (AL, busta 49, fascicolo h, cc. 242-243, 6 ottobre 1913, copia dattiloscritta).

³⁶⁶ AL, busta 58, fascicolo g, c. 47, cartolina su carta intestata dello SEL, scritta solo sul fronte con inchiostro nero, 22 settembre 1913.

³⁶⁷ Appendice, sezione I, lettera XXIV, 11 ottobre 1913.

cui gli annuncia la soluzione della vessata questione è una prova dell'onestà e della sincera amicizia che l'editore nutriva per il poeta:

Caro Lucini,

Non potendo per ragioni d'ufficio (ho i miei soci assenti) allontanarmi, vi comunico la lettera dell'editore Fiorini, il quale accetta in massima l'acquisto del contratto tra me e voi stipulato per l'*Antidannunziana*. Non ho parlato della vostra rinuncia ai diritti d'autore, ma ho solo fatto sperargli la cosa. Sono certo che voi, avendo detto al Fiorini che gli cedevate il contratto per ragioni di liquidazione, non vorrete fargli conoscere che altre sono le ragioni. È soprattutto interesse vostro, essendo il Fiorini convinto della molta visibilità del vostro libro ed ammirando egli molto la vostra opera letteraria. lascio quindi a voi il stipulare con il detto Sig. Fiorini il nuovo contratto (ossia quello stesso da noi ceduto e che voi potreste mercé il mio intervento amichevole migliorare) e io mi considero pienamente adempiente ai nostri accordi. Con vostro comodo, siate gentile, rimandarmi la lettera del fiorini e la mia del 15 aprile del 1913 in cui mi impegnavo per l'*Anti*.

Coi migliori saluti, credetemi vostro

Mario Puccini³⁶⁸

Non si conservano gli sviluppi delle trattative con l'altro editore, ma per una qualche ragione queste dovettero saltare dal momento che poco tempo dopo Lucini, esasperato, decise di affidare tutta la questione alle cure legali dell'avvocato Mazzocchi³⁶⁹, il quale riuscì a ottenere che SEL stampasse almeno il primo volume dell'opera. Finalmente nel febbraio del 1914 l'avvocato assicura che il testo si trova presso il tipografo di fiducia di SEL: comm. Cappelli di Rocca di S. Caciano³⁷⁰.

Avviata la pubblicazione, i rapporti tra Puccini e Lucini rientrano nella consueta cordialità amichevole di sempre, anche se le traversie appena trascorse avevano posto fine al sodalizio editoriale tra i due. Infatti già dal giugno del 1913 Lucini trova per i *Filosofi Ultimi*, un volumetto contro Benedetto Croce e le correnti filosofiche neo-idealiste, un nuovo editore nella persona di Giovanni Conti a cui affiderà anche l'*Antimilitarismo*, lasciato però allo stato di bozza per la sopraggiunta morte del poeta³⁷¹.

³⁶⁸ AL, busta 48, fascicolo g, c. 49, 12 novembre 1913. Lettera autografa su carta intestata SEL, una facciata vergata con inchiostro nero. In AL si conservano una lettera dell'editore Fiorini e una minuta della risposta di Lucini (busta 3, fascicolo 4d, cc. 52-54).

³⁶⁹ Nella sovracoperta del fascicolo – 4d contenuto in AL, busta 3 – si legge un appunto manoscritto vergato dallo stesso Lucini: « Per definire con il Puccini la pendenza relativa a questa Antidannunziana ho consegnato all'avv. Mazzocchi, oggi 12 dicembre 1913, il manoscritto del I volume e le carte relative al contratto con colui».

³⁷⁰ AL, busta 3, fascicolo d, c. 57, 9 febbraio 1914.

³⁷¹ Cfr. Pier Luigi Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio*, cit., p. 288 e p. 380.

Puccini era al corrente del cambio editoriale di Lucini, come si evince da una lettera che gli scrive nel febbraio, appena riallacciati i contatti, nella quale cerca di persuaderlo oltre che ad accorciare *L'Antidannunziana*, anche a ritornare nella sua Casa Editrice, alludendo a progetti editoriali sul conto del Melibeo nel vano tentativo di riacquistare la fiducia compromessa:

Caro Lucini,
vi ringrazio della vostra carissima. Il Cappelli mi scrive di avervi già spedito le bozze: se non l'ha fatto, scrivetegli voi stesso. È stato qui ieri Prezzolini che mi ha promesso di occuparsi dell'opera. Io sono convinto che lo si muoverà, ma quanti lettori e compratori di più se voi toglieste (e lo diceva anche Prezzolini) i brani aggiunti, siano curiosità giornalistiche (ritagli di giornali etc.) siano opinioni di altri critici. Siete, intendiamoci, padronissimo di lasciar l'opera com'è; ma se sveltita e resa snella (come per es. quella vostra pagina meravigliosa che è l'*Ora topica*) l'*Antidann.* potrebbe correre per le mani di un gran pubblico. Così penso resterà isolata perché spaventerà prima i critici, poi i compratori possibili. Dio mi guardi dal darvi un consiglio. Voglio solo che ponderiate la mia osservazione. Prezzolini mi promette il suo aiuto, Cecchi e Rabizzani anche. Ma se voi mi obbedirete e toglierete gli ingombri che, in fondo, non sono vostri e prossimi al vostro pensiero, fareste un libro degno di far veramente del chiasso. Pensate che oggi il libro è soppesato prima di essere letto. Se vorrete accettare la mia proposta (ed io ho questa fede da buon ammiratore vostro) siate cortese e dirmi subito i brani che non si devono comporre. Ho altre idee sul vostro conto. Intendo ad ogni costo di rendervi un autore diffuso e commerciale. Nel senso buono, ben inteso. Scrivo al Conti, mi occuperò del libro su un giornale svizzero. Se credete di ascoltarmi in quanto sopra avvertitemi: siamo in tempo, lo ripeto, a tirar fuori un'opera profonda ed utile. Con molto affetto e sempre a voi devoto.

Mario Puccini³⁷²

Il volume *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica* già finito nell'aprile del 1914³⁷³, uscì poco prima della morte dell'autore (luglio 1914), a suggello della vita letteraria del Melibeo. Fu il suo testamento morale.

³⁷² AL, busta 3, fascicolo d, c. 59, cartolina intestata SEL, scritta fronte retro con inchiostro nero, 19 febbraio 1914.

³⁷³ Desumiamo l'informazione da una lettera di Puccini: «Caro Lucini, sono stato dolente di aver conosciuto tardi il vostro lutto. Ora avrei bisogno di aver ragguagli sul volume che abbiamo sotto i torchi. Lo avete diminuito, siamo d'accordo! A che punto siamo? Ho preparato una copertina con una caricatura di D'Annunzio, †...†, gliela mando a vedere? Attendo le prime lire 100 e †...†, come d'accordo. Che preparate di nuovo? Credetemi dunque vostro. Mario Puccini» (AL, Busta 58, Fascicolo f, c.24, 3 aprile 1914). Il lutto a cui si fa riferimento nella lettera è quello della madre di Lucini. Anche per l'*Antidannunziana*, come era avvenuto per *Le Nottole*, Lucini disegnò di suo pugno una possibile copertina. SEL manterrà fede ai colori scelti dall'autore, all'idea di fondo – una caricatura di D'Annunzio – ma non userà il disegno del poeta che sarà invece pubblicato in bianco e nero da Sanguineti, nell'edizione postuma della seconda *Antidannunziana* del 1979. Per la visione delle copertine si rimanda alla sezione dell'appendice *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*.

Non abbiamo difficoltà ad ipotizzare che, come le altre del Lucini, anche l'*Antidannunziana* non abbia fatto la ricchezza dei suoi editori, però fu senza dubbio un merito editoriale quello di aver consegnato alla nostra storia letteraria almeno uno dei due testi chiave dell' "attraversamento" luciniano di D'Annunzio, nel quale non solo si fa chiarezza sulla natura e la profondità della diffida del Melibeo nei confronti del vate pescarese, ma si riprendono e si ribadiscono anche i termini del "sorpasso" luciano nei riguardi del Futurismo³⁷⁴.

L'antipatia nei confronti di D'Annunzio recupera e reintegra quella contro Marinetti, giacché il vate non veniva attaccato in quanto tale, ma come simbolo del dannunzianesimo visto come una scuola o una moda, una sorta di morbo ideologico e fenomeno sociale allargato³⁷⁵. Sull'importanza dell'opera e sulla sua capacità di aver dato voce ad un'esigenza diffusa di tutta la Nazione bastino le parole di Sanguineti:

Nel saggio che Montale dedicò a Gozzano, nel 1951, il poeta dei *Colloqui* è descritto come [...] il primo dei poeti del nostro secolo che sia riuscito [...] "ad attraversare D'Annunzio". Questo attraversamento (che ha in qualche modo il proprio paradigma analogico in Boudelaire che attraversa Hugo), tuttavia, non fu una specialità né una singolarità gozzaniana, ma un tratto largamente epocale. Fu l'impegno, letterario ed ideologico, ad un tempo, di tutta una generazione di intellettuali, e se il primato di questo Guido è incontestabile, lo è piuttosto per esemplarità e dedizione che per stretta cronologia. [...] E se il compito di Lucini fu particolarmente oneroso, fu perché l'attraversamento assunse, per conservare un'immagine d'autore, quei tratti di contrasto fraticida che, nei termini di un Freud applicato da un Saba, sarebbero poi una sorte di nostra specialità nazionale³⁷⁶.

Licenziando l'edizione dell'*Antidannunziana* Puccini chiudeva, senza saperlo, il sodalizio editoriale più importante della sua carriera che, grazie alle indiscusse doti di archivista del Melibeo³⁷⁷, siamo riusciti a ricostruire in queste pagine, potendo anche finalmente fare chiarezza sul profilo editoriale di Mario.

³⁷⁴ «L'opposizione Lucini/Marinetti [...] si comprende a fondo soltanto se collocata sull'asse dell'altra opposizione, Lucini/D'Annunzio, in quanto la prolunga e la integra, offrendo, per così dire, l'altro fronte di lotta della politica culturale luciniana» (Eduardo Sanguineti, "Introduzione", in Gian Pietro Lucini, *Revolverate e Nuove revolverate*, cit., p. VII).

³⁷⁵ Cfr. Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, a cura di Eduardo Sanguineti, Costa & Nolan, Genova, 1979, p. IX. In chiusura al capitolo "La ragione per cui" Lucini stesso spiega in che senso si definisca antidannunziano: «Antidannunziano: non riguardo a lui persona, ma a lui indice e tendenza» (Id., *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1914, p. 35).

³⁷⁶ Eduardo Sanguineti, "Introduzione", in Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, cit., p. VI.

³⁷⁷ AL è la fonte documentaria più cospicua da noi impiegata. La consultazione è agevolata dal precisissimo lavoro di riordino, regesto e catalogazione svolto dall'archivista Magda Nosedà – che qui

Mario Puccini assume ora, una volta ricostruita meglio la sua vicenda, i connotati di un importante letterato-editore che seppe inserirsi produttivamente nel piccolo novero dell'editoria di cultura primonovecentesca, riuscendo persino a diventare l'alternativa editoriale di autori in fuga da altre case editrici di rilievo, si legga Lucini in fuga dalle Edizioni di «Poesia», in un momento in cui si stava appena costituendo – più nella coscienza dei soggetti coinvolti che nella realtà storica – il mercato dei beni simbolici e, insieme ad esso, la funzione di orientamento delle case editrici all'interno del campo letterario ed editoriale³⁷⁸, che si affermerà pienamente a partire dal Secondo dopoguerra con l'editoria di progetto.

Le vicende editoriali di Lucini, ma accanto a lui potremo citare anche Lipparini, Govoni e Cosimo Giorgeri Contri – tutti autori che furono collaboratori di «Poesia» e che poi ebbero, o cercarono di avere nel caso di Govoni, Puccini come editore – dimostrano che la Puccini & Figli di Ancona si era guadagnata un riconosciuto posto nella piccola editoria di cultura, almeno quanto le Edizioni de «La Voce» o delle Edizioni Futuriste di «Poesia». Queste erano, infatti, imprese editoriali che davano spazio ad un gruppo ben preciso ed identificabile di scrittori passati poi alla storia letteraria sotto il comune nome di vociani e futuristi, mentre Puccini – con tutti i suoi già analizzati limiti, primo fra tutti l'eclettismo – era un editore senza etichette, una libera alternativa tanto alla grande editoria di consumo, per la quale bisognava già avere

ringraziamo – ma è doveroso segnalare che lo stesso Lucini era solito tenere in ordine il suo archivio, conservando e catalogando i documenti in fascicoli sopra i quali non è raro trovare annotazioni esplicative dell'autore. Senza questa lungimiranza e cura autoriale nei confronti del suo archivio questo, probabilmente, non sarebbe giunto fino a noi nella misura attuale.

³⁷⁸ Si fa qui riferimento a Pierre Bourdieu, “Il mercato dei beni simbolici”, in Id., *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2005, pp. 207-243. In particolare per i beni simbolici: «[...] Il campo artistico o il campo letterario [...] questo universo relativamente autonomo [...] fa posto ad un'economia alla rovescia, fondata, nella sua logica specifica, sulla natura stessa dei beni simbolici, realtà a doppia faccia, merci e significati, il cui valore di mercato e quello propriamente simbolico rimangono relativamente indipendenti. Compiuto il processo di specializzazione che ha condotto all'apparizione di una produzione culturale specificamente destinata al mercato e, in parte come reazione a quest'ultima, di una produzione d'opere “pure” e destinate all'appropriazione simbolica, [...] le strategie dei produttori infatti si distribuiscono fra due limiti che non sono, di fatto, mai raggiunti: la subordinazione totale e cinica alla domanda e l'indipendenza assoluta riguardo al mercato e alle sue esigenze» (Ivi, p. 207). Mentre per la funzione delle case editrici nel campo editoriale: «[...] Copie antitetiche di individui o di istituzioni – giornali [...], teatri, gallerie, case editrici, riviste, stilisti – possono funzionare come schemi di classificazione che permettono di orientarsi. [...] La scelta di un luogo di pubblicazione (in senso ampio) – editore, rivista, galleria, giornale – non è così importante se non in quanto ad ogni autore, a ogni forma di produzione e di prodotto, corrisponde un *luogo naturale* (già esistente o da creare) nel campo di produzione e in quanto i produttori o i prodotti che non sono al posto giusto – che sono, come si dice, “fuori luogo” – sono più o meno condannati a fallire. [...] Gli editori di avanguardia e i produttori di best seller concordano nel dire che andrebbero inevitabilmente incontro al fallimento se si sognassero di pubblicare opere oggettivamente destinate al polo opposto dello spazio editoriale [...].» (Ivi, p. 234).

un nome e sicuri indici di vendita, quanto alla piccola editoria di cultura, che però imponeva su gli autori pubblicati un marchio di fabbrica, come le edizioni marinettiane o prezzoliniane.

3.3 Il progetto d'edizione de *Il Miglior Lucini e Due risate: omaggi al maestro Lucini*

La diversa concezione sul ruolo dell'editore portò Lucini e Puccini ai ferri corti, infatti il primo, completamente sordo alle ragioni del mercato, riteneva che un'opera d'arte dovesse essere data alle stampe – senza concedere nulla alle richieste dell'editore – a prescindere dalle probabilità di vendita, se questa era un'opera d'ingegno. Puccini, invece, riteneva che un'opera per quanto d'ingegno, per poter essere goduta dal pubblico, dovesse quantomeno presentarsi in una dimensione leggibile e fruibile. Non si intesero. A Lucini mancava l'arte del ciarlatano, come scrisse di lui Dossi nel “Portico degli Amici”³⁷⁹, e insieme a questa, ancora di più, gli faceva difetto quella della diplomazia, ma per fortuna a Puccini non mancavano la pazienza e l'arte del perdono e, nonostante le beghe legali, i due – avviata la stampa dell'*Antidannunziana* – riuscirono a salvare l'amicizia.

Quasi a sugello del vincolo ripristinato sta l'impresa della composizione di un'antologia di testi luciniani che Mario Puccini propose a Giovanni Papini per la collana “Scrittori Nostri” che il fiorentino dirigeva presso la casa editrice Carabba di Lanciano. Non appena ottenuto il benestare, Puccini scrive di gran fretta al Lucini perché gli dia qualche consiglio sui brani da accludere. L'editore, ormai consapevole della mania ad eccedere di Lucini, chiude la missiva con un esplicito invito alla sobrietà:

[...] Accludo la lettera di Papini in cui accetta il volume ch'io intitolero *Il miglior Lucini* o *Florilegio luciniano*. Ora bisogna che voi – ma subito, ma senza indugio – stralciate dai vostri libri la materia che preferite. A falciate e mandatemela. Un po' di tutto: critica, pensiero, arte. Io farò poi (e verrò ancora da voi e ci accorderemo meglio) una scelta †...† critica. Vorrei cose anche inedite, ma non versi

³⁷⁹ Si allude all'iscrizione che Carlo Dossi dedicò a Lucini in una colonna del portico centrale del Dosso Pisani, elegante residenza del Dossi a Cardina, sul lago di Como. Trascriviamo il testo completo dell'epigrafe: «Deforme come Socrate ed Esopo / ne ebbe il genio / nessun animo più euritmico del suo / nessuna mente più squisitamente colta / mirava a fondere in una sola armonia / il trionfo della individualità personale / con quello dell'universale fraternità / la sua poesia era verità / la sua anarchia onestà. / Pochi lo compresero / gli mancò l'arte del ciarlatano».

preferibilmente. Pensiero: qualche riga del vostro magnifico profilo cremoniano: qualche inedita pagina del Dossi, sul Rovani, sulla Scapigliatura. Darò quasi intero il *Canto d'Angoscia* e *L'Esperienza*. Sono 150 paginette appena, prefazione compresa. Bisogna far subito. Siamo sobri e faremo popolarissimo il vostro nome. Aiutatemi subito. E scrivetemi³⁸⁰.

Lucini accetta lieto il volume da comporre e risponde al Puccini chiamando in causa anche Linati, perché aiuti il marchigiano nella scelta dei brani:

Caro Puccini,

ho visto l'altro di Prezzolini, il quale mi ha portato via *Nuove Revolverate* per le edizioni di «La Voce». Intanto ella [proceda] al combinato libretto *Il miglior Lucini* e mi consiglia di affidare la scelta dei brani al buon gusto di Linati. Lo mandai ieri a chiamare e gli ho affidato l'incarico: così sarete in due a rivedermi e sarà tanto meglio, perché la responsabilità vostra sarà dimezzata.

Fate in modo di vedere Linati [personalmente] e di mandarmi la lista dei brani scelti sia di prosa che di poesia. Sarà poi compito mio darvi qualche consiglio quando vi sarete messo (sic.) d'accordo. Le bozze poi di stampa desidererei rivederle io stesso. Se ha bisogno di qualche notizia bibliografica e biografica ve la [comunicherò] io.

Ho finito di correggere le bozze dell'*Anti* oggi attendo al Repertorio di Nomi †...† da mettere prima dell'indice. Il Prezzolini ha dato un'occhiata al volume, che è regolare anche formale, e lo trova interessante. Ma mi consiglia di farlo uscire per maggior voga, in novembre od alla fine di ottobre. Del resto a voi il lanciarlo nel momento più propizio secondo le vostre pratiche come editore.

Sto leggendo la traduzione raramente buona della tragedia dello Yeats del Linati. Potessi io pure affidarvi la traduzione del [Beveaus Taurian] per questa collezione che in un paio di mesi la venderai al †...†, con una notizia preliminare ed una critica sintetica dell'opera di quel poeta [anonimo].

Cordialissimi, il vostro

G.P. Lucini³⁸¹

³⁸⁰ AL, busta 25, fascicolo 3c, c. 4. Cartolina intestata SEL, scritta fronte retro con inchiostro nero, senza data 1914. L'intero fascicolo è composto da alcune lettere riguardanti il progetto di edizione e molti frammenti, provenienti dall'Archivio di Lucini e da tutta l'opera letteraria sua. Alcune pagine sono state ricopiate da Lucini o da Giuditta, altre invece provengono dai fascicoli originali. I brani selezionati sono divisi da fascette bianche sopra le quali l'archivista Nosedà annota il titolo dell'opera da cui sono estratti. Vi sono: *L'Arte di Tranquillo Cremona* (cc.10-22), *I monologhi di Pierrot* (cc. 23-29), *Gli Assassinati del 7 giugno in Ancona* (c.30), *L'Arlecchinata* (cc. 31-36), *Miscellanea* (cc. 37-40), *Ballate di Amore e di Dolore* (cc. 41-45), *Elogio a F.D. Guerazzi* (cc.46-54), *Epigrafi Varie* (cc. 55-63), *Il Libro delle Figurazioni Ideali* (cc. 64-75). Sulla copertina vi è un'annotazione a matita di Terenzio Grandi: «1914 Biglietti di Mario Puccini che stava preparando la scelta di scritti di G.P. Lucini= sembra siano questi originali scritti non accettati in tale scelta (cc.1-75)». Nel fascicolo vi sono anche lettere e appunti di Linati, impegnato nella scelta dei brani da accludere nell'antologia.

³⁸¹ FMP, Lettera autografa scritta su tre facciate di un foglio di piccolo formato con inchiostro nero. L'ultima facciata è parzialmente strappata, ma fortunatamente la scrittura di Lucini si era arrestata prima del taglio. Milano, 27 maggio 1914.

Dunque Linati e Puccini si misero all'opera³⁸², ma Lucini non faceva che inviare indicazioni sulle opere da inserire nella raccolta contravvenendo, come c'era da aspettarsi, all'invito di sobrietà e al limite delle 150 pagine da dedicare al volumetto:

Palazzo di Breglia, 21 giugno 1914

Caro Puccini,

Vi do ancora qualche [nome] per la [compilazione] del volumetto antologia. 1° †...† la dedica del *Tempio della Gloria*; 2° subito dopo le due facciate della mia *Autobiografia*. 3° Indi in strettissimo ordine cronologico³⁸³ i passi [desunti] dai diversi volumi, incominciando dall'iniziale *Libro delle Figurazioni Ideali* 1894 per finire con l'*Antidannunziana* (1914). 4° Non bisogna dividere prosa da poesia ma [seguire] nella disposizione logica del tempo. Tutto scorre d'ora in minuto. Il volume acquisterà così maggior vita e varietà e lo svolgimento del mio pensiero apparirà più completo e dritto. 5° Segua il tutto la *Bibliografia* = quelle note critiche e quelle notizie che voi desiderate offrire a miglior chiarimento. In linea vi mando, per completare, i brani scelti: 1° *Alba di Maggio* = da *Le Figurazioni* 1894; 2° *La Ballata* = da l'[*Allegoria*] prefazione alla *Ballata di amore e di dolore* di L. [Donati]; 3° †...†= da *L'Intermezzo della Arlecchinata* 1898; 4° La †...† dei *Monologhi del †...†*³⁸⁴ *Pierrot*, 1898; 5° *L'Avventura mirabile* = dai *Drammi delle Maschere* inedito, 1898; 6° *Le Vergini, l'Amore e la Morte* = da *Per Una Vecchia Croce di Ferro*, 1899; 7° *L'Arte di Tranquillo Cremona* = da *Tranquillo Cremona*, 1913, 8° *Dio!?* da *Filosofi Ultimi*, 1914, 9° Alcune epigrafi sconosciute. Vi prego di aggiungere a tutto ciò delle [Tenzoni] della *Gloria* la scena dell'Atto Secondo tra Kola Stepanovitch e Sacha = dall'*Antidannunziana*: La *Disfatta* di G. D'Annunzio, (†...† da pag. 217 a pag. 284) senza le note. Quando poi vi giungeranno le bozze mandatemele [poiché voglio] correggerle anche io. State bene, cordialissimi dal vostro

G.P. Lucini³⁸⁵

³⁸² AL, busta 25, fascicolo 3c, c.7, sul retro di un foglio che annunciava la liquidazione delle edizioni della Casa Editrice G. Puccini & Figli, Mario scrive per accettare la collaborazione di Linati: «Caro Lucini, non posso venire, occupatissimo. Vi prego di dire al Linati quanto credete e volete. Io sono lietissimo di avere un collaboratore di gusto. Aspetto la bibliografia e note biografiche, ma verrò presto. Grazie e salutissimi Mario Puccini».

³⁸³ Nell'autografo vi sono due sottolineature, a rimarcare l'importanza del criterio.

³⁸⁴ Due titoli indecifrabili posti in colonna nell'autografo frazionano il titolo dell'opera in cui sono contenuti.

³⁸⁵ FMP, Lettera autografa di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini, scritta su quattro facciate con inchiostro nero. È l'ultima lettera che possediamo di Lucini a Puccini, il Melibee morirà da lì a poche settimane, il 13 luglio, senza veder pubblicato il volumetto per il quale era prodigo di tante indicazioni. Interessante è il raffronto, che proponiamo in nota, tra le indicazioni luciniane e le scelte del curatore Puccini quando compose il volume. Puccini fu del tutto dimentico delle raccomandazioni di Lucini, articolò il testo in due sezioni, separando così prosa da poesia (questa potrebbe essere stata anche una scelta dettata da ragioni editoriali, ma non abbiamo notizie in merito): «Il poeta» e «Prose narrative, liriche e critiche». Non si curò neppure delle indicazioni dategli sui brani, non utilizzando neppure uno dei volumi suggeritogli dall'autore. In ultima analisi, si rifiutò di pubblicare l'autoritratto letterario del poeta, per consegnarci un ritratto d'artista, ovvero Lucini secondo Mario Puccini.

La risposta di Puccini non si fece attendere con le consuete lamentele circa l'eccessiva pretesa del poeta riguardo lo spazio a lui destinato nel volumetto:

Caro Lucini,
voi mi inondate di manoscritti come se dovessi fare un volume di 500 pagine. Pensate che con quello che ho raccolto siamo già sulle 180. E io non ho scritto che tre facciatine di note. Dunque? Mandatemi quanto avete lassù perché io faccia l'ultima scelta. E mandatemi il *Melibeo* per il giornale che sto facendo. Ma subito. Bellissime le osservazioni di un solitario; ma non ne metterò che pochissime. State bene ora? E la signora Giuditta? Io a giorni vado in campagna e ritornerò a fine luglio a Milano. Credetemi con tutta stima e affetto e auguri vivissimi.

M. Puccini³⁸⁶

Dalla lettera di Lucini appare chiaro che il poeta nutriva la speranza che venisse dato alla stampe un testo quanto più possibile riassuntivo della sua parabola letteraria, egli chiede espressamente (cfr. punto terzo della lettera) che siano compresi brani a partire da *Il Libro delle Figurazioni Ideali* fino all'*Antidannunziana*. Non è dunque vero che Lucini venne a maturare «un progressivo distacco nei confronti della sua prima raccolta poetica»³⁸⁷, chi invece ne aveva preso le distanze era l'antidannunziano Puccini che mai e poi mai avrebbe consegnato ai posteri un ritratto del suo Maestro invischiato, sebbene in epoca passata, con il dannunzianesimo. Ma se Puccini avesse accettato di accogliere qualche passo dell'opera d'esordio del Melibeo, l'autobiografia che questo scrive per l'edizione del *Miglior Lucini* ci sarebbe stata ancora più chiara. Citiamo i passi a nostro avviso più significativi:

Ma se è vero che l'arte è rifugio e consolazione degli ammalati inquieti, in cui la salute del cuore e dell'intelligenza contrasta con la morbosità degli altri organi, all'Arte mi affidai come alla sposa ed alla madre, che non tradiscono. Ho avuto ragione. Il mio atto di vita da allora in poi si è sempre confuso colla mia espressione d'Arte; la mia Azione e la mia Letteratura. Ogni anno vissuto da me dopo il ventesimo, è postillato da un nuovo e successivo volume; e là dove tu riscontrerai miglior sofferenza, l'Arte sarà maggiore. [...] Ciò che più mi soddisfa è l'essere in pace e contento con Me stesso, perché fui severissimo con Me ed indulgente con altri: il mio maggior titolo è di essermi sorpassato; li altri vaglieranno quelli tangibili del mio lavoro. Eppure non prosperai, né prospero: mi

³⁸⁶ AL, busta 69, fascicolo a, c. 2, cartolina su carta intestata della casa editrice G. Puccini & Figli, con cliché di Lucini sul fronte, scritta solo sul retro con inchiostro nero, 29 giugno 1914. Riprodotta in appendice: *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*.

³⁸⁷ Manuela Manfredini, "Introduzione", in Gian Pietro Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, cit., p. XVI. In nota la studiosa precisa: «Del LFI esiste una sola edizione e il suo autore non ha mai mostrato interesse a ripubblicare il volume, benché abbastanza presto esaurito dall'editore e introvabile nelle librerie, tantomeno l'intenzione di recuperare alcuni testi per opere autoantologiche, come quella richiesta a Lucini poco prima della sua morte, nel 1914, dal Carabba di Lanciano» (*ibidem*, nota 17).

avvisò Carlo Dossi che mi mancava l'arte del Ciarlatano. Non me ne dolgo. Il mio pensiero rosso, la mia candida onestà sono virtù negative in un mondo dove il grigio è pregiato sui colori pieni e non equivoci. Oggi, non uomo finito, posso anche riposare, perché so di aver compiuto il mio dovere, cioè sono sicuro di non essermi tradito; ed ora non desidero che di morir presto³⁸⁸.

Con il libretto il poeta intendeva dar ragione del suo maggior merito ovvero, dopo aver sorpassato il Futurismo, quello di essersi sorpassato egli stesso: da un esordio dannunziano era approdato ad una lucida critica del pescarese nell'*Antidannunziana* senza alcuna paura di esser giudicato incoerente³⁸⁹, ben sicuro, com'era da tempo, sul fatto che «la storia della letteratura è una biologia osservata giorno per giorno, sullo stesso suo corpo colerico, isterico e disordinato»³⁹⁰ e che la contraddizione è dunque una condizione permanente del suo evolversi³⁹¹.

L'opera uscirà nel 1917, cambiata nel titolo, *Scritti scelti*, ma immutata nell'intenzione di render giustizia al nome di Gian Pietro Lucini. A tal proposito citiamo l'introduzione di Puccini:

Non fu possibile una vasta antologia. Non perché mancasse materia. L'opera di Gian Pietro Lucini potrebbe permettere una scelta più compiuta e più notevole, tanto s'apre in varietà ed in bellezza; ma in un volumetto che fosse accessibile al gran pubblico, conveniva procedere con cautela e con sobrietà, quella sobrietà che Lucini non seppe o non volle, vietando così a se stesso larghe possibilità di contatto con gli altri. [...] Verrà giorno che alla sorgente si andrà con lui e per lui; e in mezzo agli afori della sua terra si tempererà e assoderà l'anima italiana. Sotto la violenza apparente e l'odio, Gian Pietro Lucini nasconde un amore fervido e tenace agli uomini e alle fedi loro: e il suo combattere e sbracciarsi per venti anni e più, è

³⁸⁸ Gian Pietro Lucini, *Scritti scelti*, a cura di Mario Puccini, Carabba, Lanciano, 1917, pp. 9-10. Sull'autobiografia scritta ci dà qualche informazione Puccini in introduzione: «Questa autobiografia fu scritta pochi giorni prima di morire e per l'antologia che gli avevo promesso di compilare. La sua unica gamba, ingessata dal chirurgo, mossa ormai dalla cancrena, gli dava spasimi atroci. Ma i suoi occhi ridevano, ancora. Si lamentava dei medici, delle cure, di tutto; poi, d'un tratto, apriva il viso ad una luce di sorriso. E diceva: "bene venga, la morte!". M. P.» (*ibidem*).

³⁸⁹ Nelle prime pagine dell'*Antidannunziana* Lucini stesso era tornato sui suoi esordi per darne in qualche modo una giustificazione: «Intanto, amico o nemico, cortese o rustico, Tizio interruttore, cominciamo *ab antiquo*. Tornare indietro è come ringiovanire; è rivederci in prospettiva, accomodato nel gesto sintetico più espressivo e migliore. Se si potesse tornare indietro nella vita per potervi cancellare un'azione o un'intenzione che, nel complesso, ti deforma [...]! Quale ingenuità Tizio! Pretestare delli amori, invocare delle attenuanti e farla da giudice troppo assennato. Hai mai osservato come i primi versi, che di solito si scrivono con la penna maldestra in male d'ebefrenia, siano una quint'essenza di morbido idealismo, un neo-platonismo zuccherato? – dà una guardatina al *Libro delle Figurazioni Ideali* [...]» (Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, cit. pp. 13-14)

³⁹⁰ Gian Pietro Lucini, "Invio a F. T. Marinetti" in Id., *Il Verso Libero*, a cura di Pier Luigi Ferro, Interlinea Edizioni, Novara, 2008, p. 9.

³⁹¹ Per maggiori informazioni riguardo le riprese di D'Annunzio contenute nell'opera d'esordio si rimanda a Gian Pietro Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di Manuela Manfredini, cit., e a Fausto Curi, "Per uno straniamento di Lucini", in *Lucini e il Futurismo*, «Il Verri», cit., pp. 199-248.

come il movimento ondulato del sottosuolo che scuote cose, uomini e vite per trovare una stabilità e una forza. Nuoce, ma il suo danno dura quel tanto che basta a far saper di lui. Salvo, domani, a nuovi uomini ridare in messe e tranquillità quanto ha tolto ai passati³⁹².

Puccini ebbe molto a cuore la diffusione dell'antologia, tanto che appena uscita scrisse subito a Papini perché lo aiutasse a promuoverla e a fare un ultimo gradito servizio alla memoria del suo Maestro:

È uscita (come avrà visto) l'Antologia Lucini. Mi aiuti, nei limiti del possibile, a diffonderla. Il povero grande amico mio si riprometteva molto da questa pubblicazione. Io, con tutte le mie forze, ne aiuterò la vendita a Milano e scriverò ai critici e ai giornalisti perché si occupino dello scomparso. Come vedrà, ci sono pagine di meravigliosa bellezza. Quelle che tolgo dal *Gian Pietro*, dalle *Nottole*, dal *Verso Libero*; la profondità lirica per i morti del terremoto. Sono cose che meriterebbero una discussione o una parola da chiunque ami l'arte verista e moderna. Lei dovrebbe occuparsene sul «Carlino», se la cosa è possibile. Vorrei spingere Treves a pubblicare le opere complete di Lucini; ma per persuaderlo bisogna che egli veda quanto Lucini è apprezzato. E c'è di mezzo la guerra e i tempi sono così poco propizi alle rivelazioni! basta: io farò del mio meglio: e sarò grato a quanti mi aiuteranno³⁹³.

Dalla lettera si apprende che Puccini voleva proporre di pubblicare l'opera completa di Lucini a Treves, proprio come Lucini aveva curato presso l'editore milanese quella del Dossi. Il parallelismo non è casuale, Puccini cercherà di ricalcare il suo rapporto con Lucini sulla falsa riga del rapporto di quest'ultimo con il Dossi. Nel 1922 darà alle stampe un racconto in cui trasfigurerà letterariamente la sua amicizia con il Melibeo, celato sotto il decifrabilissimo pseudonimo di Lucilio. Nelle prime pagine si legge:

Poiché Lucilio era mio amico; ma la nostra amicizia, per quanto vecchia, s'intorbidava assai spesso: e talvolta con urti e rotture, che, chi ci avesse visto e seguito, avrebbe per certo stimato insanabili. «Noi siamo – egli mi diceva talvolta – come due orologi sulla medesima piazza di un paese, che li vedi di fronte e prossimi, e pur non segnano mai la stessa ora. Quando tu corri, io vado adagio; e quando corro io, tu segni il passo. Non c'è stato mai, nella nostra amicizia, ed è tutt'altro che recente, un momento solo in cui le nostre sfere spaccassero, contemporanee, il medesimo minuto»³⁹⁴.

³⁹² Gian Pietro Lucini, *Scritti scelti*, cit., p. 7.

³⁹³ AGP, Faldone II, Lettera di Mario Puccini a Giovanni Papini, 21 marzo 1917.

³⁹⁴ Mario Puccini, "Due risate" in Id., *Racconti cupi*, Claudio Lombardi Editore, Milano, 1992, pp. 169-170. La prima edizione era uscita presso la Capitelli di Foligno nel 1922.

La metafora che Puccini fa dire a Lucilio, alias Lucini, risulta molto simile a quanto il Dossi scrisse riguardo a Lucini in una lettera a Felice Cameroni: «Siamo due campane fatte di metalli diversi, ma squillanti un'unica nota»³⁹⁵. Puccini era stato messo al corrente dell'affermazione dallo stesso Lucini nella lettera che gli annunciava la morte del Dossi³⁹⁶, inoltre qualche tempo dopo l'affermazione sarebbe diventata di dominio pubblico poiché Lucini la accluse, citandola in maniera errata, nella "Notizia Preliminare" che apriva *L'Ora topica di Carlo Dossi*³⁹⁷.

Ancora una volta Puccini tornerà sul suo sodalizio con Lucini cercando di istituire un altro paragone altrettanto illustre. Nel primo dei due capitoli dedicati al Melibeo nel autobiografico *Milano, cara Milano!*... scriverà: «Io che – riferisco le sue precise parole, me le scrisse anche come dedica in un suo libro – “se lui la pretendeva a Foscolo, ero certamente un Niccolini”»³⁹⁸.

Equiparabile o no al rapporto con il Dossi, l'amicizia che Puccini nutriva nei confronti di Lucini era sincera e profonda. Il marchigiano non smetterà di ricordare il povero poeta di Breglia, anche quando molti se lo erano scordato a parecchi anni ormai dalla sua morte, e nonostante le amarezze che Lucini gli aveva arrecato in campo editoriale. Nel racconto *Due Risate* come anche nel libro delle sue memorie milanesi ci restituisce l'immagine di un uomo sarcastico e pieno di dignità fino all'ultimo ed estremo momento della sua vita.

Congediamo Il Melibeo, e con lui l'intero capitolo, con l'ultimo ritratto letterario che gli fece il Puccini:

L'ultima volta che fui da lui a Milano, in quella sua casa di via Lanzone (vi andai, se ben ricordo, con Carlo Linati), era ormai un povero tronco semidistrutto, lo

³⁹⁵ La lettera del Dossi a Felice Cameroni è riportata da Francesca Castellano, "Sul carteggio Dossi-Lucini. Prima comunicazione", in *Nei giardini del Melibeo*, «Resine», cit., p. 117. L'espressione dossiana piacque particolarmente a Puccini tanto che la si trova impiegata – sempre attribuita a Lucini – per descrivere le somiglianze fra lui e Govoni: «Lucini mi aveva parlato di Govoni [...]. Indi lo avvicinò a me in un giudizio: definendoci due campane fuse in egual metallo e pur donanti diverso ritmo» (Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, cit., p. 109).

³⁹⁶ Appendice, sezione II, lettera XXII: «Egli soleva dire di me: “Siamo due campane fuse nel medesimo bronzo di diversa capacità, di suono diverso, d'unico timbro”».

³⁹⁷ «Egli ha pur detto rivolgendosi a me: “siamo due campane fuse nello stesso metallo, ma di diversa capacità; diamo suoni di egual valore ma di diversa nota”» (Gian Pietro Lucini, *L'Ora Topica di Carlo Dossi*, A. Nicola & C., Varese, 1911, pp. 7-8).

³⁹⁸ Mario Puccini, *Milano, cara Milano!*..., cit., p. 190. Non a caso il paragone è messo proprio nel libro dove più forte spira l'animo dossiano, del Dossi di Lucini, fin dal sottotitolo che recita *Impressioni, incontri e ricordi della Milano di ieri e dell'altro ieri*, come non pensare al capitolo de *L'Ora topica di Lucini Passeggiata sentimentale per la Milano di «L'Altrieri»* inserito da Puccini nell'antologia di Carabba?

trovammo sulla terrazza mentre riceveva sul braccio destro già in parte compromesso, e che a giorni avrebbe dovuto essere anch'esso tagliato, gli ultimi raggi di sole di una giornata ottobrina. Si fece condurre in sala quando gli fummo annunciati; e ci sorrise. Con tristezza, lui che una volta non sorrideva, ma rideva; e sempre festosamente, rumorosamente; indi spostando lo sguardo da noi al proprio corpo, e ancora tentando un triste sorriso, mormorò: – Ecce homo³⁹⁹.

³⁹⁹ Ivi, p. 191.

Capitolo 4:

L'editoria primonovecentesca nell'esperienza di Mario Puccini. Le memorie, le lettere e le riflessioni storiche di un editore.

La crescente consapevolezza della centralità dell'intellettuale nell'industria editoriale ha prodotto come conseguenza una tendenza, caratteristica soprattutto del Novecento, a lasciare testimonianze del loro lavoro in editoria.

Molti e diversi furono gli editori che nel corso del XX secolo si fecero storici di se stessi, scrissero memorie, saggi, volumi e rilasciarono interviste – Vallecchi, Formiggini, Bompiani, Einaudi e Prezzolini sono solo alcuni esempi – che oggi sono la più chiara evidenza dell'autocoscienza avvertita per il proprio ruolo, profondamente diverso da quello svolto, solo qualche decennio prima, dai tipografi o dagli editori ottocenteschi. Questi ultimi più attenti alla ricostruzione dei risultati economici raggiunti dalle loro imprese, come testimoniano in parte le memorie lasciateci da Gasparo Barbéra nel 1883, quegli altri, gli editori intellettuali o i letterati-editori, più inclini a ricostruire una storia fatta di relazioni coi propri autori e di obiettivi culturali e civili da raggiungere⁴⁰⁰.

A questa tendenza non fece eccezione Mario Puccini, che anzi, si può dire fu il primo editore del Novecento a sentire l'esigenza di lasciar testimonianza del suo operato quando ancora pensava di continuare nel campo e, una volta dismessi i panni dell'editore, a raccontarci – da storico dell'editoria *ante litteram* – le imprese dei suoi più illustri e talvolta più fortunati colleghi.

⁴⁰⁰ Cfr. Gabriele Turi, "L'intellettuale tra politica e mercato editoriale: il caso italiano", in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, Mondadori, Milano, 2005, p. 64. Sull'importanza delle testimonianze degli editori sul loro lavoro si veda anche Gianfranco Tortorelli, il quale specifica i due indirizzi fondamentali delle testimonianze editoriali: «L'ampio lavoro degli studiosi sulle fonti non può trascurare ultimamente il contributo importante venuto dalle riflessioni degli stessi editori che hanno iniziato a ricostruire dall'interno, attraverso interviste, saggi e volumi, aspetti significativi del loro percorso. [...] Se, sino a qualche tempo fa, gli interventi erano più orientati verso i ricordi dei rapporti spesso controversi tra editore e autore, di recente si assiste a un ripensamento complessivo, alla necessità [...] di voltarsi indietro e prendere le distanze dalle convulse necessità giornaliera» (Gianfranco Tortorelli, *Educare alla lettura nel Novecento: una riflessione storiografica sulla storia dell'editoria*, «History of Education & Children's Literature», VIII, 2 (2013), p. 577).

4.1 Il mestiere d'editore nelle lettere e nelle memorie di Mario Puccini

La consultazione dell'Archivio Lucini, in unione con la conseguente ricostruzione del carteggio Puccini-Lucini, ci ha permesso di riportare fino a noi la voce di Mario Puccini che paradossalmente era muta nel Fondo a lui dedicato presso l'Archivio Bonsanti di Firenze. Proprio dall'epistolario con il poeta di Breglia ci giungono le prime riflessioni dell'editore sul suo mestiere.

Affidate alla corrispondenza privata, le poco estese, ma ricorrenti, osservazioni che Puccini compie sulle proprie fatiche si segnalano subito per sincerità e spontaneità, soprattutto se comparate ai ricordi, pensati per la pubblicazione, che egli consegnerà agli *Incontri* contenuti nel *Piccolo Mastro Spirituale* del 1916: prima memoria d'editore del Novecento.

L'opera, già variamente citata nel corso di questo scritto, inaugura una serie di profili d'autore che Puccini pensava di continuare a pubblicare nel corso della sua carriera d'editore, ma venendo meno quest'ultima, i profili furono solo dieci, divisi in due sezioni: *Incontri di editore* e *Incontri di poeta*, in quest'ultima vi rientrarono talvolta profili di autori che Mario ebbe modo di conoscere anche per ragioni editoriali⁴⁰¹. Gli *Incontri di poeta* sono, nel mondo in cui vengono scritti e pensati, del tutto simili agli *Incontri d'editore*, poiché questi raramente restituiscono considerazioni tipicamente editoriali ma solo si limitano a chiarire, spesso sotto trasfigurazione letteraria, le circostanze dell'incontro con l'autore.

Dalle poche e allusive frasi dedicate alla gestione della Casa Editrice, il Puccini del *Piccolo Mastro* ci appare un editore scopritore di talenti, soprattutto poetici – «Finché scopersi *Melitta*. Lipparini la teneva nascosta [...] ed io la strappai da un legame di carte inutili e fotografie»⁴⁰², dirà della prima opera poetica da lui pubblicata fingendo di non sapere che *Melitta* era già stata affidata alle pagine della rivista marinettiana – disposto ad investire e a rischiare anche con la pubblicazione di poeti assolutamente ignoti⁴⁰³.

⁴⁰¹ Si pensi per esempio a Govoni e Linati, entrambi avvicinati a Puccini proprio in quanto editore.

⁴⁰² Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, cit., p. 101.

⁴⁰³ «Giunse, un giorno, e gualcita, sbiancata, come stanca di lungo pellegrinaggio, una lettera da Alessandria d'Egitto. Era un poeta nuovo. Si proponeva con una certa albagia, pur timido: e aveva nome ignoto e recava un manoscritto di lieve peso. Lessi: c'era davvero un poeta vivo, nelle pagine ben legate: con soffio di primitività dolente e come conscia di tragicità: Enrico Pea» (Ivi, pp. 103.104).

Un editore non curante del ritorno economico e anzi proclive a riconoscere agli autori il posto che spettava loro in letteratura e nella gestione della propria Casa, come avvenne con Lucini, ma soprattutto con Capuana: «Capuana mi venne incontro timido ed io lo venerava maestro: e mi fu umile di parole, laddove io lo avrei voluto superbo e signore. E lo amai, fattogli il posto che gli conveniva, egli che era nato per rendere gaia una generazione e il mondo non gli badava»⁴⁰⁴.

Quando scrisse il *Mastro*, Puccini dovette sicuramente aver avuto in mente il primo ed unico precedente di memorie editoriali italiane, ovvero quelle scritte da Gasparo Barbera, delle quali ci parlerà in un suo articolo dedicato all'editore quattro anni dopo⁴⁰⁵, ma sicuramente non poteva prevedere l'uscita, da lì a dieci anni, di altre celeberrime considerazioni autobiografiche d'editore, quelle di Piero Gobetti, alle quali per certi versi, le memorie di Puccini si avvicinano, pur tradendo una minor consapevolezza.

Il marchigiano tenta di consacrarsi nella pubblica memoria come un editore totalmente fedele alla causa culturale e quasi non curante dei rischi commerciali e della ragione di mercato, secondo lo stereotipo di editore di cultura dell'epoca. Solo dieci anni più tardi, Gobetti additerà come editore ideale colui che saprà impersonare sia il ruolo d'artista sia quello di commerciante riuscendo a dominare il giro degli affari per mantenere florida la propria impresa⁴⁰⁶. Mentre Puccini prova quasi risentimento per il lato economico del mestiere, Gobetti ne rivendica la centralità, rimarcando la peculiarità della figura dell'editore di cultura, il quale si inserisce a metà strada fra la vocazione culturale e l'esigenza economica. Ambivalenza, che il Nostro vive quasi in termini di conflitto, come appare chiaro nella corrispondenza privata, dove l'aspetto economico dell'impresa editoriale è invece il grande protagonista.

Nelle lettere a Lucini compaiono tutti gli ostacoli contro i quali deve confrontarsi un'impresa culturale e tutti i compromessi che l'ideale letterario deve saper stringere con la ragione di mercato. Emerge nel filo della corrispondenza privata quel «nodo persistente» nella storia editoriale italiana «costituito dalla discrepanza tra le

⁴⁰⁴ Ivi, p. 105.

⁴⁰⁵ Nell'articolo Puccini annuncia che anche il figlio di Gasparo, Piero Barbera, era in procinto di pubblicare delle memorie e, ben conscio del valore culturale del mestiere, esprime il desiderio che tutti gli editori lo imitino: «Mentre Piero Barbera intende raccogliersi, forse per darci, come fervidamente ci auguriamo (oh se tutti gli editori lo imitassero!) un volume di memorie, non meno interessanti delle paterne» (Mario Puccini, *Barbera*, «I Libri del Giorno», ottobre 1920, p. 524).

⁴⁰⁶ Cfr. Piero Gobetti, *L'editore ideale. Frammenti autobiografici con iconografia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1966, pp. 71-75.

potenzialità e le ambizioni degli operatori del settore e le concrete capacità di assorbimento dei diversi segmenti di mercato ai quali essi hanno fatto (e fanno) riferimento»⁴⁰⁷ che l'autoritratto consegnato alla pubblicazione cercava invece di nascondere.

Dalla nostra ricostruzione sull'attività editoriale di Puccini sappiamo bene che questi non fu esattamente l'editore di poesia che tentò di consacrarsi con la scrittura del *Mastro* nel 1916. Egli oppose infatti un fermo diniego alle offerte poetiche di Lucini – «[...] della poesia non voglio più farne, più più» (Appendice, sezione II, lettera XXI) – e quando accettò qualche opera poetica lo fece a patto che l'autore si assumesse tutte le spese di edizione. Emblematico in tal senso fu il caso Pea e tutti i dissapori che ne seguirono, i quali non si limitarono ad avvelenare i rapporti tra l'editore e l'autore, ma finirono per coinvolgere anche il mediatore dell'impresa, un allora sconosciuto Ungaretti⁴⁰⁸. In fine ricordiamo ancora il già visto caso di Govoni, che venne accettato e respinto per ben due volte nonostante il poeta fosse disponibile a farsi carico dei costi d'edizione.

Se questi episodi non fossero sufficienti a chiarire in quale misura il travestimento letterario da mecenate di poesia offerto negli *Incotri* sia lungi dalla realtà dei fatti, citiamo le stesse parole di Puccini rivolte a Lucini quando decise di riproporsi al Melibee in veste d'editore: «Una volta mi proponeste dei versi; ma i versi, credetemi, sono la peggior merce che dio e il diavolo aiutino a creare; che a spacciarla non valgono nemmeno le trombe più squillanti»⁴⁰⁹. Di contro Lucini – lui sì, veramente ignaro a qualunque ragione di mercato – cercherà comunque di pubblicare *Nuove Revolverate* nonostante gli avvertimenti dell'editore che si vide costretto a rispondere seccamente: «versi, no; abbiamo visto – e ve lo dicevo – che sono quattrini buttati»⁴¹⁰.

In un'altra lettera Puccini confida a Lucini alcuni aspetti di quella che in epoca contemporanea si è venuta chiamando “mediazione editoriale”, etichetta che riassume in due parole il lungo cammino storico e culturale che porta un libro dalla scrittura alla

⁴⁰⁷ Enrico Decleva, “Editore in Italia: un mestiere difficile”, in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, cit., p. 56.

⁴⁰⁸ Si rimanda al già varimentemente citato recente lavoro di Francesco de Nicola: Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit.

⁴⁰⁹ AL, busta 49, fascicolo t, c. 594. Riproduzione fotostatica della lettera.

⁴¹⁰ Appendice, sezione II, lettera XXVI.

lettura nel quale l'editore svolge il ruolo del protagonista e si gioca il successo della sua impresa⁴¹¹:

La mia pratica di tre e più anni mi insegna che il pubblico legge; ma che ha opinioni e simpatie tutte sue, a cui l'editore deve prestare ascolto... certo che io potrei essere elemento utile, nel modo che voi dite, anzi è forse codesta via quella in cui †...†, con maggior profitto, incamminarmi. Ed io conosco l'amore di ciascun libraio, ne so ormai la psicologia. Siccome i librai saranno sempre quelli non sarà per me difficile giudicarli tutti in una volta. Certo la clientela è ottima (ricordo il Ricciardi quel che me ne disse: ma come ha fatto lei, mi disse, in così poco tempo a trovarsi i migliori librai d'Italia?). Ricorsi a tutto e a tutti, non mi importò di seccare amici e conoscenti. Figuratevi che ci sono delle città, nel mezzogiorno d'Italia, in cui il libro non si vede, non si legge. Ebbene, io ho cercato delle cartolerie attive ed onestissime e il mio libro in quei paesi si vende più che altrove; appunto perché gli altri editori non v'hanno – e non v'avrebbero – messo piede. Questo tanto per darvi un'idea della mia attività⁴¹².

Dunque, quel volto privato, a cui l'autore non aveva voluto concedere spazio disvelatoci dalla corrispondenza, ci mostra un Puccini editore più interessante di quanto non ci appaia – così avviluppato in quella trasfigurazione letteraria a metà strada tra l'almanacco e il bollettino informativo della Casa Editrice – nel *Piccolo Mastro*.

Egli fu un editore a tutto tondo, sì impegnato nella causa culturale, ma comunque attento al rientro economico che, nonostante l'inesperienza, la giovane età e la marginalità della sede in cui operava, seppe spingersi oltre i confini del regno editoriale, a sud della Penisola, alla ricerca di un mercato in luoghi che altri editori volutamente ignoravano, pagò però il fio della sua avventura all'epoca in cui la esercitò.

Se nel primo quindicennio del XX secolo era ancora tollerata una certa dose di improvvisazione ed eclettismo editoriale, con la conclusione del primo conflitto mondiale nella professione d'editore si fece sempre più necessaria una maggior pianificazione, soprattutto economica, e si assistette ad una diffusa e crescente partecipazione di finanziamenti esterni per portare avanti gli impegni programmati⁴¹³. Puccini, con la sua gestione decisamente troppo impressionistica per la nuova epoca editoriale incipiente, rimase tagliato fuori dai giochi.

⁴¹¹ Cfr. Enrico Decleva, "Editore in Italia: un mestiere difficile", in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, *La mediazione editoriale*, cit., p. 47.

⁴¹² Appendice, sezione I, Lettera V.

⁴¹³ Cfr. Enrico Decleva, "Editore in Italia: un mestiere difficile", in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, cit., p. 58.

A seguito del primo conflitto mondiale si muovevano i primi passi verso un sistema editoriale dai più marcati connotati industriali, che si sarebbe pienamente avviato nei successivi anni '50-'60, nel quale il letterato nonostante non potesse più essere il titolare dell'impresa, tuttavia non abbandonava l'editoria, ma semplicemente si ricollocava all'interno dell'organigramma aziendale: cresceva, già a partire dal 1945, il loro numero nei consigli aziendali, nelle redazioni o nella direzione di collane⁴¹⁴. Quello stesso processo di industrializzazione che portò i letterati dalla presidenza ai consigli redazionali dell'impresa, finì per emarginarli negli anni Ottanta, aprendo le porte ai manager editoriali venuti a sostituirli⁴¹⁵.

4.2 La storia e la memoria dell'editoria: *Editori dell'ultimo ventennio e Milano i suoi editori, i suoi librai.*

Cessata l'attività d'editore, Mario Puccini continuò comunque a gravitare nello stesso settore: come si disse, negli anni '20 fu il direttore della collana *I Migliori Novellieri del Mondo* per la romana Urbis di Camillucci e Stella e divenne collaboratore di una delle prime riviste nate per l'editoria: «I Libri del Giorno» di Treves che nacque proprio nell'ottica di una fase di maggior organizzazione delle case editrici, a breve distanza da «L'Italia che Scrive» di Formiggini, altro periodico sull'editoria considerato, anche se non unanimemente, il movente della rivista milanese.

Più che stabilire il grado di originalità ed indipendenza della risposta di Treves al periodico romano⁴¹⁶, interessa in questa sede rilevare quanto i tempi fossero maturi per avviare un discorso aperto sull'editoria, che ne diffondesse tutti gli aspetti che essa implicava, dalla promozione di nuove opere ai bollettini informativi, dai problemi di produzione ai gusti del pubblico.

La coincidenza di Treves e Formiggini nel creare una piattaforma di battito editoriale che avesse l'obiettivo di mettere in contatto editori, autori, librai e pubblico,

⁴¹⁴ Cfr. Gabriele Turi, "L'intellettuale tra politica e mercato editoriale: il caso italiano", in Albero Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, cit., p. 72.

⁴¹⁵ Si legga in proposito Vittorio Spinazzola, *Le modernità letteraria. Forme di scrittura ed interessi di lettura*, cit., pp. 132-139. Per un quadro più completo e dettagliato si rimanda a Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, cit., pp. 61-302 – per la parte relativa agli anni '45-70 – e pp. 303-431 per gli anni '80-'90 e duemila.

⁴¹⁶ Per le relazioni tra «L'Italia che Scrive» e «I Libri del Giorno» si veda Gianfranco Tortorelli, "Una rivista per l'editoria. «I Libri del Giorno» 1918-1929", in Id., *Parole di carta. Studi di Storia dell'Editoria*, Longo Editore, Ravenna, 1992, pp. 43-47.

ciascuno conformemente alla sua idea di mercato e della funzione dell'editore, dà testimonianza dello stato di transizione e di riassetto che attraversò l'editoria italiana dopo la Prima guerra mondiale. I due editori diedero vita a due periodici che scrissero la storia dell'editoria nel suo farsi, ma che non tralasciarono di descrivere le epoche trascorse in rubriche di approfondimento sulla storia dell'editoria: *Editori ed arteri del libro*, per Formiggini e *Editori dell'ultimo ventennio*, per Treves.

La rubrica romana fu meno fortunata della milanese. Gli interventi apparvero sporadicamente ed in modo piuttosto casuale, spesso scritti dallo stesso Formiggini o, così come non mancarono autorecensioni dagli stessi autori dei libri, talvolta furono i medesimi editori a raccontare la storia della propria casa editrice. La scarsa fortuna della rubrica si deve, probabilmente, sia alla stretta affinità con un'altra proposta nelle medesime pagine, *Confidenze degli editori*, nella quale si potevano leggere notizie aggiornate sulle pubblicazioni e la linea di mercato delle case editrici, sia al contemporaneo avvio della rubrica di Treves affidata alle cure di Mario Puccini, che pubblicò interventi senza soluzione di continuità dal marzo del 1920 al febbraio del 1922⁴¹⁷.

Nello spazio di due anni Puccini traccia il profilo storico di dodici case editrici concludendo la sua collaborazione con un articolo su una conferenza sulla professione dell'editore⁴¹⁸. L'obiettivo degli interventi viene spiegato dall'autore nell'articolo dedicato alla casa editrice Sandron: «Ma non è nostro compito indagare qui le origini delle case editrici italiane: si piuttosto considerare il moneto attuale che esse attraversavano e la loro influenza nell'ultimo ventennio: in qualunque campo esercitata»⁴¹⁹.

⁴¹⁷ Cfr. Gianfranco Tortorelli, «L'Italia che Scrive» 1918-1938. *L'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini*, Franco Angeli Editore, Milano, 1996, p. 56.

⁴¹⁸ Diamo in nota gli estremi bibliografici degli interventi pucciniani che verranno trattati nel loro complesso nel corso del paragrafo: Mario Puccini, *Emilio Treves*, «I Libri del Giorno», III, marzo 1920, pp. 117-118; Id., *Laterza*, «I Libri del Giorno», V, maggio 1920, pp. 240-241; Id., *Carabba*, «I Libri del Giorno», VI, giugno 1920, pp. 296-297; Id., *Sandron*, «I Libri del Giorno», VIII, agosto 1920, pp. 405-406; Id., *Barbera*, «I Libri del Giorno», X, ottobre 1920, pp. 522-524; Id., «*La Voce*», «I Libri del Giorno», I, gennaio 1921, pp. 11-12; Id., *Zanichelli*, «I Libri del Giorno», III, marzo 1921, pp. 121-122; Id., *I Giusti*, «I Libri del Giorno», IV, aprile 1921, pp. 176-177; Id., *Lemonnier*, «I Libri del Giorno», VIII, agosto, 1921, pp. 406-407; Id., *Bocca*, «I Libri del Giorno», XI, novembre 1921, pp. 574-575; Id., *Paravia*, «I Libri del Giorno», XII, dicembre 1921, pp. 629-630; Id., *Ricciardi*, «I Libri del Giorno», II, febbraio 1922, pp. 76-77; Id., *Una conferenza sulla professione dell'editore*, «I Libri del Giorno», XII, dicembre 1922, pp. 621-622.

⁴¹⁹ Id., *Sandron*, «I Libri del Giorno», VIII, agosto 1920, p. 405.

Le parole di Puccini, interpretate come una *excusatio non petita* per giustificare le possibili imprecisioni nella ricostruzione⁴²⁰, spiegano, in realtà, come la riflessione storica non fosse il solo obiettivo della rubrica, la quale infatti voleva concedere maggior spazio all'analisi dell'evoluzione dell'editoria in rapporto con le sue manifestazioni nell'attualità, riinserendo così gli interventi nella vocazione militante dell'intera rivista.

Complessivamente gli articoli sono stati giudicati da Tortorelli, l'unico storico dell'editoria che se ne sia occupato, come poco rilevanti, eccezion fatta per l'articolo dedicato a Treves, che viene variamente citato ed analizzato dallo studioso. Riportiamo il giudizio dello storico:

Gli altri numerosi articoli di Puccini non contengono ricostruzioni di particolare rilievo e piuttosto potrebbero essere ricordati per qualche spunto felice dell'autore. Come, ad esempio, l'osservazione sulla casa editrice Laterza, capace, pur restando fedele al programma filosofico e storico di Benedetto Croce, di accogliere le fatiche di studiosi appartenenti a scuole diverse [...], o il ricordo della breve, ma intensa attività de «La Voce»⁴²¹.

Ci permettiamo di dissentire con il giudizio sopracitato. A nostro avviso, non solo la ricostruzione in sé risulta essere originale e lungimirante per i tempi – essendo la prima volta che si cercava di tracciare un profilo evolutivo dell'editoria italiana – ma anche i criteri e i modi scelti da Puccini per raccontarci la storia dell'editoria sono degni di altrettanto interesse.

Ogni casa editrice viene inserita all'interno del panorama editoriale in cui opera, si chiariscono le linee di produzione di ciascuna; si tiene conto delle collane, dei sodalizi stretti con i letterati, del profilo tipografico dei libri editi e non mancano neppure considerazioni in merito alla geografia editoriale italiana.

Citeremo solo alcune delle considerazioni pucciniane per ciascuna categoria chiamata in causa, ma ribadiamo che esse sono presenti in tutti gli articoli. Le citazioni date servono a dare esempio di come effettivamente Puccini abbia affrontato il compito di tracciare l'evoluzione dell'editoria del primo ventennio del Novecento tenendo conto

⁴²⁰ Cfr. Gianfranco Tortorelli, "Una rivista per l'editoria. «I Libri del Giorno» 1918-1929", in Id., *Parole di carta. Studi di Storia dell'Editoria*, cit., p. 53.

⁴²¹ Ivi, p. 54. Per quanto riguarda l'articolo scritto da Puccini sull'Edizione della Voce, segnaliamo che in FMP, si conserva una lettera di Prezzolini in cui è lo stesso editore – con la giusta reticenza in quanto specifica di non sentirsi pronto per scrivere le proprie memorie – su richiesta di Mario, a tracciare brevemente le linee evolutive della Casa editrice. Si rimanda a FMP, lettera di Giuseppe Prezzolini a Mario Puccini, autografa, s.d., su carta intestata "Società An. Editrice La Voce. Roma".

di criteri indispensabili per un moderno studio della disciplina, che tradiscono non solo la profonda sensibilità e l'intuito del nostro primo storico in materia, ma anche la riflessione che egli fece sulla sua esperienza editoriale che lo portò ad aver chiaro quali fossero le linee che le case editrici di successo avevano adottato: nei vari elogi alla fedeltà incrollabile ad una linea precisa ci pare a nostro avviso di scorgere un chiaro *mea culpa*.

Nell'articolo dedicato a Treves, su cui ci soffermeremo meglio in seguito, uno dei meriti di Puccini, riconosciutogli anche da Tortorelli, è quello di aver messo in rilievo il particolare contesto editoriale in cui viene ad operare, «un momento di nuovo sviluppo e potenzialità per l'editoria italiana»⁴²²:

Quando Emilio Treves passò dalla letteratura all'editoria, il momento era assai difficile per ogni impresa commerciale [...]. Non c'erano allora molti editori, in Italia: e quei pochi, nonché di coraggio, mancavano, se si tolgono il Barbera, il Lemonnier e qualche altro di cultura. [...] Qualche giovane di ingegno tentava di lanciare o i libri propri o quelli di qualche amico: come il Perelli quelli di Carlo Dossi; ma, più che prove editoriali vere e proprie, erano rimedi per sopperire alla mancanza di editori; poiché il Dossi e il Perelli stampavano 150 esemplari e non li facevano quasi uscire da Milano. Emilio Treves divenne in questo tempo editore. Cominciavano a sorgere ingegni nuovi e scrittori non dispregevoli di letteratura narrativa: e il Treves li chiamò a sé, senz'altro. Forse egli stesso prediligeva questo tipo di letteratura: o forse comprese che, essendo il Barbera, il Pomba, il Lemonnier soprattutto editori del libro di cultura, sarebbe stato a lui più facile prendere le redini del volume di letteratura amena⁴²³.

Così come era essenziale guadagnarsi uno spazio editoriale nel quale poter far sentire la propria voce, come fece Treves per la letteratura amena, altrettanto importante era avere delle linee editoriali chiare, che conquistassero alla casa editrice la fiducia di una fetta di pubblico considerevole. Esempio in questo fu Paravia:

Ma soprattutto è lodevole nel Paravia la fedeltà al programma essenzialmente scolastico: (Tutti sanno che nel materiale scolastico essa ha saputo in pochi anni uguagliare e forse sorpassare anche le più rinomate della Germania e dell'America) programma che fu severamente seguito dai primordi fino ad oggi e punteggiato di continuo per opera dei vari ispiratori da un cosciente e nobile fervore di italianità⁴²⁴.

⁴²² Ivi, p. 53.

⁴²³ Mario Puccini, *Emilio Treves*, «I Libri del Giorno», III, marzo 1920, p. 117.

⁴²⁴ Id., *Paravia*, «I Libri del Giorno», XII, dicembre 1921, p. 630.

La fedeltà ad una linea di produzione doveva rispecchiarsi nelle collane proposte dalla casa editrice, la quale in definitiva acquista identità editoriale proprio sulla base di queste, come testimonia il caso di Carabba:

Ecco le sue collezioni. Dopo aver tentato alcuni libri letterari senza pretese, egli pensò a qualche collezione, moderna di spirito e di modi, per affermarsi ed acquistare un suo posto nell'editoria italiana. [...] Chi non conosce le collezioni *Scrittori nostri* e *Cultura dell'anima*, uscite allora dalla collaborazione dello scrittore Papini e dell'editore Carabba? In Italia, mancava ancora una collezione a buon mercato, nella quale qualcuno pubblicasse, tradotti con cura e presentati con senno, autori italiani e stranieri, antichi e moderni⁴²⁵.

Oltre alla linea editoriale e alle collane, una casa editrice è essenzialmente anche i suoi autori, poiché si giova del valore simbolico che essi le apportano, dunque è fondamentale per un'impresa che voglia inserirsi nel panorama della cultura attirare a sé degli autori coi quali identificarsi⁴²⁶. Quindi, non appena decise di avviare la sua attività editoriale, il Ricciardi, si premurò di trovare un autore a cui appaiarsi:

Prima che nascesse a Firenze il giornale «La Voce» [...], un giovane napoletano cultore di letteratura, bibliofilo attento e buon amico dei migliori scrittori e pensatori napoletani iniziava, quantunque con molta timidezza, una collezione editoriale. A Napoli, non c'era in fatto di poeti, pensatori e romanzieri, molto da scegliere. La Serao era già del Treves e del Perrella, Croce del Laterza; Scarfoglio non pubblicava più libri. C'era di Giacomo, e a di Giacomo il giovane editore si rivolse⁴²⁷.

Altro elemento identificativo di una buona casa editrice che ha a che fare stavolta con la materialità, sono le copertine, le scelte tipografiche insomma, perché a parte tutti i discorsi sulla simbolicità del bene libro, esso è sempre e comunque un oggetto inscindibile dalla sua materialità⁴²⁸. Inoltre le vesti tipografiche, quando sono

⁴²⁵ Id., *Carabba*, «I Libri del Giorno», VI, giugno 1920, p. 296.

⁴²⁶ Cfr. Pier Bourdieu: «Il suo capitale simbolico è iscritto in primo luogo, nella relazione con gli scrittori e gli artisti che egli difende (un editore – diceva uno di loro – è il suo catalogo) il cui valore stesso si definisce nell'insieme delle relazioni oggettive che li uniscono e li oppongono agli altri scrittori o artisti; in secondo luogo nella relazione con gli altri mercanti e gli altri editori [...]» (Pier Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 238).

⁴²⁷ Mario Puccini, *Ricciardi*, «I Libri del Giorno», II, febbraio 1922, p. 76.

⁴²⁸ L'inscindibilità dell'aspetto materiale serve non solo allo studio dell'editoria, ma anche a quello della letteratura, come precisa Roger Chartier: «Il primo limite sta nel fatto che esse (la *Nouvelle Critique* e teorie letterarie in genere) considerano molto spesso i testi come se esistessero di per se stessi, al di fuori della materialità (qualunque esse siano) che ne costituiscono il supporto e il veicolo. Contro questa “astrazione” dei testi, occorre ricordare che la forma in cui i testi vengono letti, ascoltati o visti partecipa anch'essa della costruzione del loro significato» (Roger Chartier, «La storia dell'editoria tra

frutto di una seria riflessione, non seguono solo dei meri criteri estetici, ma ci rivelano, in superficie, l'animo profondo di una casa editrice. Citiamo l'esempio di Bocca:

Il tipo Bocca, nella sua sobrietà, è abbastanza personale quantunque più ci sembri lodevole nelle ultime che nelle prime collezioni. Le prime infatti, sebbene degnamente impresse, non possiedono un altrettanto felice aspetto esteriore: con quelle copertine alquanto funamboliche e però di dubbia serietà. Ma le collezioni ultime, come *Il Pensiero greco*, le *Letterature moderne*, la *Civiltà contemporanea*, sono invece assai più sobrie e decorose: e bene riflettono, anche nell'eleganza esteriore, i criteri severi di scelta che hanno sempre ispirato e ispirano il loro nobile editore⁴²⁹.

Concludiamo le citazioni con l'ultima importante, e per certi versi più innovativa, osservazione di Puccini che, in linea con la sua sensibilità per la geografia oltre che per la storia – di questo aspetto torneremo a dire qualche capitolo più avanti – muove alcune riflessioni in merito alla distribuzione geografica delle case editrici, soprattutto quando si trova a dover raccontare le vicende di un'impresa sorta nel deserto editoriale, come Sandron:

Lontane se non remote (1839) sono le origine della ditta Sandron. La quale, sebbene debba essenzialmente la sua fortuna alla solerzia e all'attività del vecchio Decio prima, del figlio Remo poi, non poco ebbe anche a giovare dell'atmosfera nella quale operò: che era, in fatto di tradizioni editoriali, addirittura vergine. I Sandron sono infatti di origine settentrionale: e il fondatore scegliendo come base della propria attività la Sicilia, non scelse a caso e ciecamente: ché sentiva di poter contare soprattutto in quell'epoca, su elementi non ancora provati e però più facilmente riducibili ai suoi disegni vasti ed intelligenti⁴³⁰.

Il valore degli interventi aumenta se si tiene conto di una affermazione che Mario Puccini esprime in una lettera ad Agnolo Orvieto: «Illustre signor Orvieto, non so se ha visto su "I Libri del Giorno" di Treves i miei profili di editore. Fanno parte di un libro che voglio scrivere sull'editoria dell'ultimo ventennio: e che credo necessario»⁴³¹.

Il libro non ci fu, ma la volontà di scriverlo e soprattutto il sentimento della sua necessità fanno di Mario Puccini uno dei pochi protagonisti dell'editoria della prima metà del Novecento che abbia sentito il bisogno di lasciar testimonianza non solo della

critica letteraria e storia culturale", in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, cit., p. 10).

⁴²⁹ Mario Puccini, *Bocca*, «I Libri del Giorno», XI, novembre 1921, p. 575.

⁴³⁰ Id., *Sandron*, «I Libri del Giorno», VIII, agosto 1920, p. 405.

⁴³¹ Fondo Agnolo Orvieto, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto Storico Letterario G.P. Vieuzeux, Firenze, lettera di Mario Puccini ad Agnolo Orvieto, 5 giugno 1920.

sua personale impresa, che presto preferì scordare per non provare troppa amarezza, ma di quell'affascinante settore dell'economia nostrana in cui non soltanto si producono quei beni particolari che sono i libri, ma si dà il passo alla storia della cultura di un paese e dunque, alla storia della letteratura. Questa consapevolezza mostrata in più punti nei suoi articoli, senza dover andare a sbirciare tra le carte del suo archivio, appare specialmente nelle parole che egli affida a Laterza:

La nostra industria è bella di per sé, e non parlo solo della nostra, ma dell'industria editoriale in genere; ma tanto più interessa, attrae ed avvince, quanto più sentiamo che il beneficio del nostro lavoro si estende: che non resta insomma soffocato qui dentro, tra i nostri scaffali e i nostri libri maestri: e che giova a tutti, ai giovani e ai vecchi, ai lontani e ai vicini. [...] Perché la professione dell'editore è una funzione d'ordine morale ed intellettuale superiore: né si ferma ai tempi in cui nasce e si svolge. [...] Laddove in altre industrie o imprese non va mai, o quasi, oltre l'epoca, in cui si matura. [...] Per questo è necessario, nella nostra professione, una probità ed una coscienza, quale altrove non si richiedono: e che nulla hanno a che fare con la probità commerciale vera e propria⁴³².

Una chiara coscienza editoriale quella di Puccini che abbozza tutte le linee di ricerca che saranno poi intraprese dallo studio sull'editoria avviato con maggior costanza e metodo a partire dagli anni Novanta del '900. Egli anticipa di fatto quello che è citato da molti come l'apripista degli studi, Eugenio Garin, il quale, in introduzione a *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, dedicava svariate pagine alla disamina della complessità dello studio dell'editoria, che si deve tradurre, non solo in un approfondimento storico, ma deve essere funzionale alla storia della cultura mettendo a fuoco quella complessa rete di forze al centro della quale si colloca l'editore⁴³³. Concetti che da lì ad un decennio di studi si sarebbero trasformati nella formula della «vocazione globalizzante», usata da Jean-Yves Mollier per meglio definire la peculiarità della disciplina:

Poiché un editore fabbricava prodotti materiali e culturali, cioè libri, non si potranno ignorare lo stato della tecnica, il possesso o la mancanza di capitale, il carattere della legislazione, insomma tutti quei livelli di elaborazione del prodotto culturale che concorrono alla sua definizione. Sia che si parta dagli archivi di una azienda o dalla testimonianza di uno dei protagonisti, la ricostruzione deve essere l'obiettivo che ci si propone, sapendo che se lo storico quando scrive parla anche di se stesso, il suo controllo e la sua autonomia professionale gli devono consentire di

⁴³² Mario Puccini, *Laterza*, «I Libri del Giorno», V, maggio 1920, p. 240.

⁴³³ Si rimanda a Eugenio Garin, «Avvertenza», in Id., *Editori Italiani tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Bari, 1991, pp. VII-XI.

cogliere il passato e di farlo rivivere. Crocevia di discipline, la storia dell'editoria non può sottrarsi alla sua vocazione globalizzante, il che è al tempo stesso la sua grandezza e la sua difficoltà; ma si impoverirebbe gravemente se tornasse ad essere semplice specializzazione di una delle storie di cui costantemente si nutre⁴³⁴.

Nonostante i pregi fino qui elencanti, agli articoli di Puccini non mancarono i difetti. Il primo lo si giustifica subito, in quanto dovuto al supporto materiale che dava spazio ad essi, ovvero la rivista. Questa, negando organicità alla trattazione, fa sì che gli articoli ci appaiano troppo vincolati alla ricostruzione di un'epopea personale, quella del singolo editore, piuttosto che a uno studio complessivo sull'editoria. Difetto che forse sarebbe stato corretto dal volume che Puccini aveva intenzione di pubblicare.

L'altro neo è rappresentato dall'eccessiva presenza, sebbene tra le righe, della committenza, cosa che non dovrebbe influenzare un vero storico in sede di ricostruzione.

Come gli autobiografici *Incontri* avevano avuto nelle lettere a Lucini il loro contraltare, così gli articoli usciti per la rivista di casa Treves ebbero, molti anni più tardi, le memorie editoriali affidate alle pagine di *Milano, cara Milano!...* (1957). Queste ci aiutano a decrittare il peso esercitato da casa Treves nella scelta e nell'argomentazione degli articoli.

Nel volume autobiografico l'autore ricostruisce il panorama editoriale milanese correggendo in un certo qual modo il quadro complessivo sull'editoria proposto negli articoli che avevano dato luogo ad una ricostruzione viziata dal peso della committenza. Nella rivista, infatti, l'unica casa editrice di Milano analizzata era la Treves, un tantino insufficiente se si tiene conto del fatto che la città era la capitale dell'editoria. Inoltre, era stata la prima casa editrice a venire analizzata da Puccini, scelta che costringe l'autore a forzare l'ordine cronologico complessivo degli articoli che trattano editori ben più antichi di Treves: alcuni iniziarono la loro avventura dal XVIII secolo come i Bocca (1755), o comunque ben prima della ditta milanese che viene descritta, tra l'altro, come l'unica, se si esclude «La Voce», casa editrice a detenere la pubblicazione della narrativa italiana.

Trent'anni dopo le memorie restituiscono un quadro più ricco e non soltanto attento alla ricostruzione delle grandi case editrici. Accanto a queste Puccini concede spazio alle minori e più defilate, anche per scelta di catalogo, che non poca simpatia

⁴³⁴ Jean-Yves Mollier, "La storia dell'editoria: una storia della vocazione globalizzante", in Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, *La mediazione editoriale*, cit., p. 46.

dovettero aver riscossi sul vecchio editore della Puccini & Figli di Ancona. Mario non dimentica di menzionare il Cogliatti, editore ormai scomparso, che ebbe tra i suoi autori Neera, Novati, Giacosa e il premio nobel Grazia Deledda; il Molinari, con la sua casa editrice sita in via Pomerio 38, tutta dedicata alla pubblicazione di libri anarchici.

Ricordando le grandi, non lascia Treves da solo, accanto vi pone i due storici rivali che seppero rubare al «sciôr Emilio» – che Puccini non esita neppure in questa sede a definire «il re dell’editoria italiana (e soprattutto come si è detto, il re dell’editoria narrativa)» – Fogazzaro e De Marchi. Il primo presogli dalla Casa Galli Chiesa, poi Baldini & Castoldi, e l’altro, il De Marchi, da Sonzogno. Proprio a quest’ultima Puccini assegna la palma d’oro dell’editoria milanese dei tempi che furono quando afferma: «oggi che la casa editrice Sonzogno, se proprio non è morta, è appena l’ombra di quello che ieri è stata e fu: la più avveduta, la più attiva, addirittura la dominatrice di tutte le imprese editoriali milanesi»⁴³⁵.

Veniamo a Treves, l’editore viene finalmente descritto liberamente come uno scaltro osservatore della scena editoriale più attento al profitto che alla qualità di quanto pubblicava, sebbene pubblicasse anche testi di qualità, e – cosa che nell’articolo Puccini si era guardato bene dal far emergere – totalmente in balia delle scelte editoriali del suo lettore e consulente letterario, Onorato Dall’Oro:

[...] Il vecchio Treves credeva in lui, lo credeva e gli obbediva pressoché ad occhi chiusi. Il che non deve meravigliare: Dall’Oro era «venuto» su nell’atmosfera del suo «principale»; e non solo ne conosceva a fondo i gusti letterari, ma anche i «principi» o i «canoni» (come più vi piace) commerciali; Treves, un libro che non avesse avuto probabilità di «notevole vendita», fosse anche stata la «Divina Commedia», lo avrebbe rifiutato senza pietà⁴³⁶.

L’editore nei suoi rifiuti non era mai troppo severo con l’autore, sceglieva le parole giuste per non indispettirlo⁴³⁷, in modo che se un giorno avesse raggiunto più alte garanzie di vendita, egli non si sarebbe giocato la possibilità di riaverlo nella sua Casa, come invece era avvenuto per Fogazzaro, che, rifiutato, gli voltò le spalle per sempre. Puccini tratteggia il profilo di un astuto perlustratore dei movimenti editoriali, un editore scaltro che seppe vedere nelle altre case editrici non delle concorrenti, ma delle complici per il suo successo:

⁴³⁵ Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 248.

⁴³⁶ Ivi, p. 265.

⁴³⁷ «Non disprezzava mai a priori, ogni scrittore giovane, diceva sempre, prometta molto o prometta poco, può sempre nascondere in qualche parte del proprio zaino il bastone di maresciallo» (Ivi, p. 261).

[...] A quel modo che gli antichi tiranni avevano un «assaggiatore» dei cibi che i cuochi allestivano per loro (e apposta non si avventavano verso il piatto, aspettando sempre che l'«assaggiatore» apparisse e fosse, a digestione avvenuta, illeso) così il «sciôr Emilio» il primo, il secondo, e spesse volte anche il terzo libro di un autore giovane aspettava sempre che un altro editore meno furbo di lui li pubblicasse e li lanciasse. Dopo, stagionati, (e stagionati fuori di casa) e ormai sicuro che valessero e che il pubblico cominciava ad accorgersi di loro, li faceva avvicinare da qualcuno dei suoi devoti [...]. Case editrici «assaggiatrici» in Italia allora non ne mancavano⁴³⁸.

Inoltre, Treves disdegnava la poesia, non perché avesse un gusto letterario più incline alla prosa, come invece Puccini scrisse nell'articolo⁴³⁹, ma perché questa non garantiva la stessa sicurezza di profitto; dunque di norma, in casa Treves, la poesia era rifiutata e qualora venisse accolta, il poeta non solo doveva pagare per proprio conto le spese di edizione, cosa comune all'epoca, ma doveva essere un fedele dannunziano o un sentimentale alla Stecchetti o un ribelle alla Ada Negri. Poiché non rispondevano a questi canoni, Treves perse la possibilità di pubblicare quelli che sono generalmente considerati tra i primi innovatori del Novecento: Gozzano, Corazzini e Govoni⁴⁴⁰. Ma per le occasioni mancate, Puccini – la cui rilevanza editoriale ci appare più per quello che non pubblicò, ma che gli venne spontaneamente offerto nei carteggi – dovette sicuramente in cuor suo simpatizzare con Treves.

In un libro dedicato al ricordo dell'editoria milanese scritto dal marchigiano non poteva mancare poi un omaggio a Ceschina che fu, a partire dagli anni Quaranta, il suo editore. Negli articoli non l'avrebbe potuto menzionare poiché l'impresa di Renzo Ermete Ceschina doveva ancora sorgere, ma nelle memorie non manca di celebrarlo per la sua onestà e pazienza.

Chiudiamo questa prima parte del nostro lavoro con le parole di commiato per l'editore che ci restituiscono Puccini in veste autore, panni coi quali ci accompagnerà per tutta la seconda parte:

[...] Ceschina... A braccia aperte, come un amico. Più che un amico, vorrei dire. E, a quel modo che non tentò di limitare le mie pretese, così non rimandò – come è uso degli editori – l'accettazione del libro che io gli offrivo a tempo indeterminato: trattenne il manoscritto e mi disse: «tra cinque o sei giorni venga a firmare il

⁴³⁸ Ivi, p. 262.

⁴³⁹ «La poesia, che aveva allora a Milano la sua timida, ma calda fioritura nei versi di Praga, Boito e Camerana non trovava nell'istinto schiettamente attento di Emilio Treves una rispondenza convinta» (Id., *Emilio Treves*, «I Libri del Giorno», III, marzo 1920, p. 117).

⁴⁴⁰ Cfr. Id., *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 266.

contratto». Ceschina! Dieci, dodici anni di collaborazione; sei o sette miei libri per i suoi tipi; e mai uno screzio, mai un sia pur piccolo banale scontro tra di noi [...]. Più che un editore, ripeto (e lo ripeto con vera angoscia poiché perduto) un amico. Nonché un autentico gentiluomo⁴⁴¹.

⁴⁴¹ Ivi, p. 246.

Parte II:

Mario Puccini e la Spagna, tra divulgazione letteraria e mediazione editoriale

Le relazioni culturali intercorse fra Italia e Spagna, due nazioni di ribadita e consolidata fraternità, hanno fatto scorrere fiumi di inchiostro sia sul fronte dell'ispanistica sia su quello dell'italianistica. Le riflessioni critiche si possono idealmente circoscrivere dal pionieristico testo di Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*,⁴⁴² sino al più recente tentativo di bilancio offerto dalla rivista «Ínsula», la quale inaugurò il 2010 con un monografico intitolato *Entre Italia y España*⁴⁴³. Il volume ha il grosso pregio di configurarsi come l'ultima e più organica espressione storico-critica sulle relazioni fra i due paesi.

Nonostante la più volte invocata *hermandad*, talvolta convertitasi perfino in annuncio di gemellanza⁴⁴⁴, non esistono, fino ad oggi, opere di riferimento sull'argomento dando così conferma alla non recentissima, ma purtroppo sempre attuale, impressione di Maria Grazia Profeti. L'ispanista affermava che l'attenzione riservata alle relazioni interculturali e interletterarie fra le due nazioni fosse stata dominata da una sorta di nevrosi che ha determinato disparità critiche nell'analisi di alcune epoche: periodi finemente investigati cedono il passo a lunghe zone d'ombra e d'oblio⁴⁴⁵.

Se si volge poi anche solo uno sguardo superficiale agli altri studi comparatistici, ci si rende subito conto che in generale la letteratura spagnola non gode, e forse mai ha goduto, della medesima attenzione riservata alle sue vicine europee: la letteratura inglese, francese e tedesca. Patente esempio di ciò è il marginale trattamento accordato ad essa nel volume di storia letteraria a cura di Enrico Malato⁴⁴⁶. Nella parte riservata all'Ottocento, mentre alla letteratura inglese – nella quale confluisce anche quella americana – francese e tedesca sono riservati dei capitoli *ad hoc*, alla sorella spagnola è

⁴⁴² Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Fratelli Bocca, Torino, 1929.

⁴⁴³ *Entre Italia y España*, coordinado por Aurora Egido, «Ínsula», n. 757-758, enero-febrero 2010. Il volume riunisce articoli di italianisti ed ispanisti di entrambe le nazionalità e traccia il panorama delle relazioni culturali intercorse tra i due paesi dal XIII secolo, definito per entrambe le nazioni «el primer gran siglo literario», al XX secolo addentrandosi anche in campi che esulano la letteratura come il Cinema e l'Opera lirica.

⁴⁴⁴ Cfr. María de las Nieves Muñiz Muñiz, *La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna. (alcune riflessioni critiche)*, «Anuario de Estudios Filológicos», vol. 13, 1990, p. 245.

⁴⁴⁵ Cfr. Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1993, p. 9.

⁴⁴⁶ Enrico Malato (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana. La Letteratura Italiana fuori d'Italia*, vol. XII, Salerno Editrice, Roma, 2002.

concesso un paragrafo nel generico capitolo intitolato *La cultura italiana negli altri paesi*.

Oltre che in campo critico e storico-letterario, la minore attenzione trova conferma anche nell'analisi sull'editoria libraria e sulla stampa giornalistica. La presenza della letteratura spagnola nelle collane editoriali è nettamente minore rispetto al dilagare di quella inglese e alla consolidata, fin dal XVIII secolo, egemonia francese⁴⁴⁷. Sul fronte della stampa giornalistica, Giorgio Baroni – da un recente spoglio realizzato per mezzo di Iride 900 delle testate di riviste della prima metà del secolo passato – ci informa che sono 1492 i pezzi di italiani sulla letteratura spagnola, mentre 4150 per quella inglese, 9050 gli articoli dedicati alla francese e 5660 quelli per la tedesca. La rivista che si dedicò maggiormente alla causa della promozione della cultura iberica fu «I Libri del Giorno» di Treves e Gilberto Beccari, il traduttore di Unamuno, l'intellettuale a cui spetta il maggior merito⁴⁴⁸.

Gli studi appena citati ci mettono davanti ad un nuovo e possibile punto di osservazione per l'analisi delle relazioni culturali fra due paesi. Essi giungono a delle conclusioni servendosi di dati provenienti dall'osservazione del campo editoriale e, dentro di questo, delle collane di opere in traduzione⁴⁴⁹. Fin da subito, infatti, a chi si interrogava sulle relazioni tra Italia e Spagna nell'epoca contemporanea, apparve chiaro che «il lavoro più intenso, più tenace e più continuo è stato quello dei traduttori»⁴⁵⁰. Nessuna attività letteraria ha una così chiara procedenza editoriale come quella traduttoria giacché si può addirittura arrivare a sostenere che la storia della traduzione è, in parte, storia dell'edizione, come sottolinea Miguel Ángel Vega:

Finalmente, es imperativo afirmar que la historia de la traducción es, en parte, la historia de la edición y que en ocasiones no se puede separar la una de la otra, pues, dejando a parte el hecho de la dependencia mutua de los términos del binomio –

⁴⁴⁷ Cfr. Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, cit., pp. 11-15.

⁴⁴⁸ Si veda Giorgio Baroni, “La ricezione della letteratura spagnola in alcune riviste italiane della prima metà del Novecento”, in Assumpta Camps (a cura di), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Universitat de Barcelona, Barcellona, 2012, pp. 60-62.

⁴⁴⁹ «I libri del giorno», rivista di cui già dicemmo nel appena licenziato capitolo, si preoccupava di fornire una rassegna mensile sulla produzione bibliografica italiana. Dunque, data la sua natura, si può dedurre che gli articoli di Beccari fossero incentrati sulle opere tradotte dal castigliano. Per maggiori informazioni si rimanda a Gianfranco Tortorelli, “Una rivista per l'editoria. «I libri del giorno» 1918-1929”, in Id., *Parole di carta. Studi di storia dell'editoria*, cit., pp. 39-91.

⁴⁵⁰ Ezio Levi, “Italia e paesi di lingue iberiche”, in Società Filologica Romana (a cura di), *Un cinquantennio di studi sulla letteratura Italiana (1886-1936)*, saggi dedicati a Vittorio Rossi, vol. II, Sansoni Editore, Firenze, 1937, p. 96.

una traducción no existe si no está editada, publicada; y la empresa editorial difícilmente podrá sobrevivir prescindiendo de la traducción [...]»⁴⁵¹.

A rinsaldare poi il legame tra editoria e traduzione vi è la constatazione che la diffusione della letteratura italiana in ambito castigliano, nei primi trent'anni del '900, nasca dall'operato e in seno al programma di alcune case editrici, delle quali forniamo alcuni nomi - nelle tre aree di maggior sviluppo editoriale - solo a titolo esemplificativo: Maucci a Barcellona⁴⁵², Biblioteca Nueva, Editorial América, Calpe, poi Espasa-Calpe⁴⁵³, a Madrid e Sempere a Valencia.

Per tanto si è deciso di adottare la prospettiva editoriale, sia libraria sia periodica, come via privilegiata d'analisi dei contatti fra l'Italia e la Spagna. Una scelta metodologica che ci è risultata quasi naturale dal momento che la storia della diffusione e della ricezione della letteratura italiana in Spagna, di cui Mario Puccini si fece mediatore privilegiato, percorreva, spesso e volentieri, gli stessi sentieri dell'editoria.

La cornice cronologica, i primi trent'anni del Novecento, trova giustificazione nella decisione di ricostruire il ruolo di mediatore/corriere letterario svolto dal marchigiano, dunque si considereranno i primi anni del XX secolo come *terminus a quo* dell'interessamento di Puccini nei confronti della Spagna⁴⁵⁴ e il 1936, l'anno di stesura di *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio*, come *terminus ad quem* della sua attività. Il testo, oltre ad essere il depositario delle memorie e delle impressioni suscitate dal viaggio che Puccini fece nella penisola iberica qualche mese prima dello scoppio della

⁴⁵¹ Miguel Ángel Vega, "De la guerra civil al pasado inmediato", in Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, Editorial Ambos Mundos, Salamanca, 2004, pp. 528-529.

⁴⁵² In ragione dell'importante ruolo svolto dalla Catalogna per la diffusione della letteratura italiana e poiché il nostro studio esula dall'ambito catalano, forniamo in nota qualche indicazione su questa Casa editrice. Fondata nel 1892 dall'italiano Emmanuele Maucci. Nel corso della sua attività diverrà una casa editrice per le traduzioni, specialmente di opere francesi (Balzac, Chateaubriand, Diderot, Dumas, Flaubert, Maupassant, Zola...). Della letteratura italiana tradusse opere di De Amicis e D'Annunzio.

⁴⁵³ Poiché questa Casa editrice non verrà trattata mettiamo in nota qualche notizia sulla stessa, per maggiori approfondimenti si rimanda a Hipolito Escolar, *Editores madrileños a principios de siglo*, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1984, pp. 15-20: Calpe è l'acronimo di Campaña Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones, venne fondata da Nicolás María Urgoiti, il quale era anche il direttore della Papelera Española, e beneficiò della presenza di Ortega y Gasset, il grande animatore ideale dell'*Edad de la Plata*, in qualità di consigliere d'impresa. Nel 1925 la casa editrice Calpe incorpora la barcellonese Espasa e diviene Espasa-Calpe. Il suo catalogo riservava grade spazio alle traduzioni, confluite nella "Colección Universal", grazie alle quali la Casa editrice acquistò riconoscimento internazionale.

⁴⁵⁴ Anche se - stando alla notizia di Marco Pioli - il primo articolo di Puccini, uscito sul «Il Giornale del Mattino», avente per soggetto un tema spagnolo, "Le novelle di Cervantes", è del 1913, egli non doveva essere estraneo a quanto dicevano della letteratura spagnola i vociani e fra questi Papini, amico e autore della sua Casa editrice, ancor prima sulla rivista «Leonardo» (Marco Pioli, *Mario Puccini: dalle Marche alla Spagna*, cit., 2011, p. 20).

Guerra Civile, rappresenta anche l'epilogo e il bilancio del ben più lungo e sentito viaggio, quello di Mario nella letteratura, nella cultura e nel panorama editoriale spagnolo. I confini cronologici scelti coincidono con il periodo di modernizzazione del settore editoriale spagnolo e della sua apertura alla traduzione di molte letterature straniere, epoca di cui la Guerra Civile fu il triste epilogo.

Questa seconda parte della tesi mette in luce l'importanza di Mario Puccini nel contesto delle relazioni letterarie fra Italia e Spagna in un periodo tanto fondamentale della loro storia condivisa da essere considerato una seconda "età dell'oro", non solo per l'abbondanza di contatti reciproci, ma per la qualità intellettuale dei protagonisti coinvolti⁴⁵⁵. Alla luce di ciò, ancora più pesante e profondo appare il "folle volo" cronologico che si evince nel saggio di Giuseppe Mazzocchi⁴⁵⁶, che, nel trattare le relazioni tra le due letterature, passa dai primissimi anni del '900 agli anni '40 e alla stagione *hispanisant* promossa dall'ermetismo fiorentino, tacitando il ventennio più prolifico di traduzioni dall'italiano che la Spagna prefranchista della *Edad de la Plata* seppe produrre e, con esso, anche Mario Puccini, il grande assente in tutti gli studi critici in merito consultati⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ «[...] L'epoca del comparativismo positivistico [di un Farinelli e del filoitalianismo di figure tanto influenti quanto quelle di Milá y Fontanals e del Menéndez Pelayo, risvegliano in noi, anziché l'immagine di un panorama desertico, quella di una specie di età dell'oro, non già nel senso della metodologia allora dominante, [...] bensì in quello del prestigio e dell'autorevolezza di coloro che si erano impegnati nell'indispensabile opera di mediazione culturale [...].» [María de las Nieves Muñiz Muñiz, *La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna. (alcune riflessioni critiche)*, cit., p. 246:]. Su un'età dell'oro delle relazioni concorda anche María Mercedes González de Sande, *El grupo «La Voce» y España*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

⁴⁵⁶ Ci riferiamo a Giuseppe Mazzocchi, *Italia y España en el siglo XX*, cit., pp. 28-33. Lo stesso salto si registra anche in un recentissimo lavoro curato da Assumpta Camps, *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, cit., nella parte del libro, la terza, dedicata alle relazioni fra Italia e Spagna nell'epoca contemporanea si passa direttamente dalle traduzioni del XIX secolo agli anni del franchismo.

⁴⁵⁷ Nei moderni contributi viene chiamato in causa solo da Mazzocchi, il quale cita *Amore di Spagna* come prova dell'interesse che la guerra civile spagnola ha suscitato sulle lettere italiane (cfr. Giuseppe Mazzocchi, *Italia y España en el siglo XX*, cit., p. 28). Nelle riflessioni più datate Puccini è ricordato in Arturo Farinelli (a cura di), *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, (Le Monnier, Firenze, 1941) nella sezione "Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnuola (1890-1940)", p. 491. Le restanti sole e frequenti menzioni sono ad opera del figlio, il famoso ispanista Dario Puccini, il cui intervento più completo in merito è forse "Mario Puccini e la letteratura spagnola degli anni 1918-39", cfr. Id., *Gli spagnoli e l'Italia*, a cura di Dario Puccini, cit., pp. 133-136.

Capitolo 1:

Italia e Spagna nell'Edad de la Plata

1.1 Breve storia di un riavvicinamento culturale

I profondi legami italo-spagnoli, iniziati fin dagli albori delle rispettive letterature e giunti alla costituzione di «uno spazio culturale unico»⁴⁵⁸, a seguito del Trattato di Utrecht (1713), si allentarono cedendo il passo, nel XVIII secolo, ad influenze francesi. Nuovi contatti si riavranno a partire dall'Ottocento⁴⁵⁹.

I primi a rindirizzare lo sguardo alla Spagna furono gli storici, gli uomini d'azione e gli intellettuali italiani che nel periodo pre-risorgimentale videro nella lotta antinapoleonica, nelle Corti, nella Costituzione di Cadice, nel Triennio liberale e da ultimo, nella rivoluzione del 1868 una fonte di ispirazione e conforto. Dopo la nascita dello Stato unitario italiano, saranno invece l'élites modernizzanti spagnole a vedere nell'Italia e nella sua monarchia un modello⁴⁶⁰.

Questo nuovo fronte politico di scambi intellettuali verrà consolidato dalle pubblicazioni di «El Europeo». Il giornale spagnolo, fondato nel 1923 da Ramón López Soler, ospitò fra le sue firme intellettuali italiani e diffuse alcuni brani di Parini, Alfieri, Foscolo e soprattutto del Manzoni lirico⁴⁶¹. La benevola accoglienza riservata all'Italia, così come la già segnalata influenza esercitata sulla rivista dal «Conciliatore»⁴⁶², trovano spiegazione anche nella forte presenza italiana nel comitato direzionale⁴⁶³. L'attività della rivista ebbe come importante risvolto letterario la traduzione de *I*

⁴⁵⁸ Antonio Gargano, ««La fortune d'une littérature». Note sulla ricezione della letteratura italiana in Spagna», in Bruni Francesco (a cura di), *L'Italia e la formazione delle civiltà europee. Letteratura e vita intellettuale*, UTET, Torino, 1994, pp. 269-291.

⁴⁵⁹ Cfr. Franco Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze, 1974, pp. 29-50. L'autore specifica che, oltre a difformità di influenza nel corso del tempo, si osservano discrepanze nella direzione di queste influenze, a seconda che si consideri la direttrice spagnola o italiana. Osservando la prima si constatano entità di influenza più modeste.

⁴⁶⁰ Cfr. Alfonso Botti, «Il «caso spagnolo»: percezioni, storia, storiografia», in Agostino Giovagnoli e Giorgio Zama (a cura di), *Il mondo visto dall'Italia (contemporanea)*, Guerini, Milano, 2005, pp. 84-86.

⁴⁶¹ Antonio Gargano, ««La fortune d'une littérature». Note sulla ricezione della letteratura italiana in Spagna», in Bruni Francesco (a cura di), *L'Italia e la formazione delle civiltà europee. Letteratura e vita intellettuale*, cit., p. 283.

⁴⁶² Si veda in proposito Franco Meregalli, «*Il Conciliatore*» e la letteratura spagnola, «Miscellanea di Studi Ispanici», n. 6, 1963, pp. 170-177.

⁴⁶³ Oltre al fondatore, nel direttivo della rivista erano presenti altre tre persone: Ernest Cook, liberale inglese emigrato in Italia e di lì esiliato in Spagna, Luigi Monteggia e Fiorenzo Galli, entrambi italiani. Per maggiori informazioni si rimanda a Enrique Rubio Cremades, *Entre España e Italia: siglo XIX*, «Ínsula», cit., pp. 24-28.

Promessi Sposi di Manzoni, avvenuta nel 1833 ad opera di Félix Enciso Castrillo che tradurrà la ventiseptana con il titolo di *Lorenzo o los prometidos esposos*. Questa, pochi anni dopo, nel 1936, verrà seguita dalla versione di Juan Nicasio Gallego, *Los novios, historia milanese*⁴⁶⁴.

A differenza di quanto accadeva nella penisola iberica, in Italia gli spagnoli non ebbero pensatori che esercitassero una percettibile influenza né letterati che trovassero lettori nel nostro paese. Anche quando, negli ultimi decenni dell'Ottocento, sorse una debole vena ispanofila, essa rimase confinata in ristretti ambienti intellettuali e per lo più legata all'attività di certe riviste letterarie⁴⁶⁵.

Con la salita al trono spagnolo del principe italiano Amedeo di Savoia, in Italia si avvertì una tale urgenza di notizie da richiedere la presenza di corrispondenti esteri che la soddisfacessero. Il quotidiano fiorentino «La Nazione» nel 1872 inviò Edmondo de Amicis che, per quasi quattro mesi e attraverso una quarantina lettere al quotidiano, terrà aggiornata l'Italia sulle vicende spagnole. Questo materiale sarà poi ripensato per costituire *Spagna* (1872) tradotto in castigliano da Augusto Suárez de Figueroa con il titolo di *España: impresiones de viaje hecho durante el reinado de don Amedeo I* (Maucci, Barcellona, 1877)⁴⁶⁶. Da quest'opera fino al 1908, anno della morte dell'autore, tutti gli scritti di De Amicis conobbero una traduzione in castigliano – grazie soprattutto all'instancabile attività traduttoria di Hermenegildo Giner de los Ríos e della casa editrice madrileña Jubera – a breve distanza dalla pubblicazione dell'opera in Italia, e, fatto davvero singolare, in un'occasione la traduzione addirittura precedette

⁴⁶⁴ Cfr. Luis Pegenaute, “La época romántica”, in Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 355.

⁴⁶⁵ Per maggiori informazioni si veda Rafael Sánchez Sarmiento, “Panorama del hispanismo italiano a principio del siglo XX: Giovanni Papini”, in Juan Villegas (a cura di), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, 1992, pp. 89-90, consultato nella versione pdf: <http://cvc.cervantes.es>.

⁴⁶⁶ L'opera inaugura in Italia il genere del *reportage* narrativo e insieme costituisce il primo dei viaggi divenuti poi materia letteraria che gli italiani fecero in Spagna sino alla Guerra Civile. Questi ebbero come contraltare altrettanti viaggi realizzati dagli spagnoli nella nostra penisola. A titolo esemplificativo nominiamo per la Spagna Pedro de Alarcón, Emilio Castelar, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibañez e per l'Italia, oltre a De Amicis, Benedetto Croce, Filippo Tommaso Marinetti e Mario Puccini che, con il suo *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio* (Ceschina, Milano, 1938), finito di scrivere nel giugno del 1936, consacra l'ultimo ritratto della nazione prima che sia sconvolta dalla Guerra Civile. Anche la letteratura di viaggio rappresentò una via attraverso la quale i due paesi entrarono in contatto: «Entre Italia y España ha existido siempre una red de caminos de ida y vuelta que llegan a nuestros días [...] que son una prueba bullente y viva sobre un viaje interminable» (Aurora Egidio, *El viaje a Italia*, «Ínsula», cit., p. 2). Proprio i viaggi inaugurati nel secondo Ottocento diedero un solerte impulso alla nascita della vena ispanistica di fine secolo.

la versione in lingua originale⁴⁶⁷. Il caso di De Amicis e quello di Gómez de la Serna con il Manifesto del Futurismo sono gli unici nei quali la versione castigliana seguì immediatamente l'italiana⁴⁶⁸.

Nonostante l'indiscusso merito di aver portato per la prima volta l'immagine della Spagna coeva nella nostra penisola, il testo deamicisiano non si distanziò molto dai cliché della tradizione romantica francese, da Victor Hugo a Théophile Gautier, confermandone tutti gli stereotipi che perdurarono sino alla stagione vociana⁴⁶⁹. Proprio alla rivista fiorentina e ad alcune delle sue penne più famose si deve una rivalutazione critica più conforme alla vera natura della cultura spagnola e meno soggetta ai diffusi *topoi* su di essa.

Sono noti l'apertura e l'interessamento dei vociani per certi aspetti della letteratura iberica come, ad esempio, quello di Boine per le opere mistiche o di Papini per il cervantismo⁴⁷⁰. Proprio a quest'ultimo e al suo dichiarato *quijotismo*⁴⁷¹ si deve l'arrivo in Italia dell'opera e del pensiero di Miguel de Unamuno e quindi della letteratura contemporanea.

Fin da giovanissimo Papini aveva avuto modo di beneficiare a Firenze di un intorno che gradualmente si stava interessando alla Spagna. Sánchez Sarmiento colloca

⁴⁶⁷ Ci si riferisce a *Dos dramas de escuela*, trad. Giner de los Ríos. Per maggiori notizie sulle traduzioni delle opere di De Amicis si rimanda a Mónica García Aguilar, *Traducción y recepción literaria de la obra de Edmondo de Amicis en España (1877-1908). Estudio crítico y repertorio bibliográfico*, «Sendebarr», n.17, 2006, pp. 99-118.

⁴⁶⁸ Come sottolinea María de las Nieves Muñiz Muñiz: «Il nome di Gómez de la Serna [...] ci riporta a uno dei rari momenti in cui le poetiche dei due paesi si sono incontrate nell'avanguardia [...]. Mi riferisco alla presentazione del primo manifesto marinettiano sulla rivista *Prometeo* appena due mesi dopo la comparsa su *Le Figaro*, e all'attività teorica e creatrice svolta dal suo traduttore» (María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Il Canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, «Quaderns d'Italiá», 4/5, 1999/2000, p. 69).

⁴⁶⁹ È necessario precisare che un primo e profondo tentativo di cambiare la visione tardoromantica che l'Italia aveva della Spagna si deve a Benedetto Croce e ai suoi scritti precursori dell'ispanismo moderno. Prescindiamo da includere Croce nella nostra riflessione sulle relazioni tra Italia e Spagna essendo questa volta a mettere in luce i legami contemporanei, mentre i contributi crociani sono tutti relativi ad epoche seriori. Per l'approfondimento del ruolo di Croce si veda Cesare Segre, "Benedetto Croce e l'ispanistica", in Associazione Ispanisti Italiani (a cura di), *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Atti del congresso: Nel Ricordo di Carmelo Samonà*, Napoli, 30 e 31 gennaio, 1 febbraio, 1992, Istituto Cervantes, Madrid, 1993, pp. 103-107. Non trova spazio in queste pagine la storia delle immagini e delle reciproche proiezioni che le relazioni e i contatti tra i due paesi supposero dal medioevo fino ai giorni nostri per la quale si rimanda a María de las Nieves Muñiz Muñiz, *España en Italia: historia de una imagen refleja*, «Ínsula», cit., pp. 33-37.

⁴⁷⁰ Cfr. Giuseppe Mazzocchi, *Italia y España en el siglo XX*, ivi, p. 28.

⁴⁷¹ In questi termini si esprime il medesimo Giovanni Papini nella prima lettera inviata ad Unamuno il 29 agosto 1906 riportata in Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978, p. 224.

nel 1901 le prime riunioni nei salotti fiorentini in cui si progettavano imprese volte alla diffusione della vicina letteratura:

En 1901 comienzan también las reuniones y las tertulias en los distintos salones fiorentinos y es muy posible que aquí se fraguaran las primeras impresas enfocadas a la difusión de la literatura española como fue la creación en 1902 de la revista «Medusa» en cuya páginas iba a salir la primera traducción moderna del *Lazarillo de Tormes* a cargo de Ferdinando Carlesi. El mismo Papini debía estar al corriente de todo esto cuando en otro de sus escritos recordando las tertulias en casa de Miss Florence Hacket cita algunos nombres importantes: “...ci andai spesso fra il 1901 e il 1902. Vi incontravo Borgese, Caprin e altri giovani letterati”.⁴⁷²

Nel famoso romanzo autobiografico *Un uomo finito*, tra i sogni del giovane adolescente, compare quello di scrivere «un perfetto manuale di Storia della Letteratura Spagnola»⁴⁷³. Il progetto non si realizzò mai, ma l'intenzione resta a testimoniare il suo precoce interessamento all'ispanistica che perdurò almeno fino al 1916⁴⁷⁴. I primi articoli di Papini sulla letteratura spagnola sono occasionati dalla febbre di ispanismo – riflesso della *oleada de quijotismo* che si produsse in Spagna (sul Quijote scrissero in quell'anno Cajal, Menéndez Pelayo, Unamuno, Azorín, Antonio Machado e Ortega y Gasset) – generata in Italia dal terzo centenario della pubblicazione del *Don Chisciotte*. Fu in quel mentre che Papini si decise a scrivere a don Miguel de Unamuno. Nel 1906 quest'ultimo aveva pubblicato *El sepulcro de Don Quijote* sulla rivista «España Moderna»; è probabile che Papini ebbe modo di leggerlo perché solo qualche mese dopo scrisse al rettore dell'Università di Salamanca facendo professione di *quijotismo*. Unamuno supportò la vocazione del giovane inviandogli il suo *Vida de Don Quijote y Sancho* con dedica: “Al signor Giovanni Papini, homenaje de Miguel de Unamuno. Salamanca, 3 septiembre 1906”⁴⁷⁵.

L'arrivo del testo in Italia produsse più di una svolta nei destini, non solo dei suoi primi selezionati lettori italiani, Papini e Beccari nella fattispecie, ma anche dello stesso Unamuno, che alla *Vida* deve la fortunata diffusione di molte delle sue opere nel

⁴⁷² Rafael Sánchez Sarmiento, *Panorama del hispanismo italiano a principio del siglo XX: Giovanni Papini*, in Juan Villegas (a cura di), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, cit., p. 91.

⁴⁷³ Giovanni Papini, *Un uomo finito*, Libreria della Voce, Firenze, 1912, p. 29.

⁴⁷⁴ Cfr. Rafael Sánchez Sarmiento, “Panorama del hispanismo italiano a principio del siglo XX: Giovanni Papini”, in Juan Villegas (a cura di), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, cit., p. 93.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 92.

Bel Paese. Salutato da un articolo sul «Leonardo» firmato da Papini⁴⁷⁶, il libro venne tradotto da Gilberto Beccari ed uscì nel 1913 con il titolo di *Comento al Don Chisciotte* nella collana, diretta da Papini, “Cultura dell’anima” per la casa editrice Carabba di Lanciano. L’opera ricevette una calorosissima accoglienza, tanto che lo stesso Unamuno in una lettera a Beccari scriverà di aver avuto più successo in Italia che nella sua madre patria e concluderà la stessa lettera affermando che «è in Italia dove meglio si conosce la letteratura spagnola contemporanea»⁴⁷⁷. Un articolo di Borgese – *Accanto a Don Chisciotte*, «Corriere della Sera», 23/1/1913 – in merito alla traduzione di Beccari verrà addirittura pubblicato in castigliano da «La Lectura» di Madrid (14/4/1913). La lettura del testo fece guadagnare un altro adepto alle file degli ispanofili: Mario Puccini, che nel 1914 scrive, anch’egli, una lettera a Miguel de Unamuno inviandogli *Foville* (Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1914)⁴⁷⁸.

La fiammata ispanizzante degli ambienti vociani strinse legami tali con la penisola iberica che neppure la funesta parentesi della Grande Guerra fu in grado di dissolvere; molti furono gli intellettuali spagnoli *alidófilos* che si schierarono dalla parte dell’Italia facendo sentire la propria voce tra le colonne de «España. Semanario de la vida nacional» fondata da José Ortega y Gasset nel 1915⁴⁷⁹. La rivista seguì

⁴⁷⁶ Giovanni Papini, *Miguel de Unamuno*, «Leonardo», ottobre-novembre, 1906.

⁴⁷⁷ Lettera del 29/5/1913. Il carteggio tra Unamuno e Beccari è contenuto in Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., p. 314. Dalla lettura della sezione dedicata alle relazioni tra Unamuno e il suo traduttore Gilberto Beccari si apprende che la prima intenzione di tradurre *Vida* risale al 1908, concretamente alla prima lettera che il traduttore indirizzò all’autore spagnolo: «[...] Quisiera poder traducir por entero, puesto que nosotros los italianos no tenemos comentario de ninguna clase sobre la vida del ingenioso hidalgo y su carnal escudero, ni sobre la obra del gran cervantes» (ivi, p. 301).

⁴⁷⁸ L’opera è presente nella biblioteca di Unamuno, presso la Casa Museo di Salamanca, con la seguente dedica: “A Miguel de Unamuno, questo è anche un piccolo segno donchisciottesco con ammirazione fedele. Mario Puccini. Milano, Corso Indipendenza 18”. Il romanzetto pucciniano venne recensito da Unamuno in un articolo, che rappresenta anche il battesimo di Puccini nelle acque delle lettere spagnole: *El diputado modelo*, «El Día Gráfico», 19/7/1915. Per maggior informazioni si veda Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., p. 289.

⁴⁷⁹ La rivista nacque sotto l’impulso del maurismo e della Prima guerra mondiale. Fu fondata da Ortega y Gasset nel 1915. In breve tempo e dopo un paio di settimane di codirezione insieme a José Ruiz-Castillo il filosofo cedette il suo posto a Luis Araquistain (1916), che la diresse fino al 1923. In quell’anno passò sotto la direzione di Manuel Azaña, che sacrificò la rivista letteraria «La Pluma» per assumere la direzione, che manterrà fino alla sua estinzione nel 1924, del celebre settimanale madrileno. Il periodo di Azaña segna la svolta letteraria della rivista, che già era divenuta visibile nel biennio 1918-1920 quando entrarono a far parte dei suoi collaboratori Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Pedro Salinas, León Felipe, García Lorca che si unirono agli Unamuno, Ramón Perez de Ayala, Enrique Díez Canedo, quest’ultimo era anche il segretario redazionale e il critico ufficiale della rivista. Nell’ultimo anno di vita «España» si convertì nella propaggine de «La Pluma» annoverando anche Cipriano Rivas Cherif nelle fila dei suoi giornalisti-critici. Per maggiori informazioni si rimanda a Juan Domingo Vera Méndez, *Del Modernismo al Novecentismo a través de la revistas literarias*, J. D. Vera, Murcia, 2005, pp. 90-97.

attentamente tutte le vicende italiane durante il conflitto, specialmente quando, nel 1916, passò sotto la direzione di Araquistáin il quale pose fine all'apparente neutralità del settimanale per appoggiare apertamente la fazione *aliadófila*.

La maggior parte degli articoli usciti a sostegno dell'Italia recano il nome di Unamuno, Pérez de Ayala, José Sánchez Rojas, Luis Araquistáin⁴⁸⁰. L'entusiasmo e il sostegno nei confronti dell'Italia spinsero il governo spagnolo a organizzare una delegazione da inviare sul fronte Italiano. Questa fu composta da: Santiago Rusiñol, Luis Bello, Manuel Azaña, Américo Castro e Miguel de Unamuno, che partirono da Madrid il 13 settembre del 1917 per arrivare il giorno dopo a Ventimiglia. Durante la visita della delegazione ebbe luogo anche l'unica volta in cui Mario Puccini, impegnato sul fronte italiano, conobbe il suo amico e gran maestro spagnolo Unamuno⁴⁸¹. Entrambi ricordarono in varie occasioni quell'incontro che per Puccini resterà sempre velato da un profondo sentimento di rimpianto per non aver potuto parlare quanto e come avrebbe voluto con l'illustre amico venuto a fare la sua conoscenza⁴⁸².

A guerra finita gli intellettuali spagnoli tornarono a occuparsi dell'Italia letteraria, riportando le loro penne sugli usati cammini lastricati di traduzioni, recensioni e critiche. La fine del primo e tutto il secondo decennio del Novecento saranno animati, forse per la prima volta, da una chiara coscienza del reciproco interesse letterario, la cui cartina di tornasole è ravvisabile da una lato negli articoli usciti nelle riviste dell'epoca e dall'altro nella svolta letteraria che si registrò nel settimanale «España» – nato proprio a seguito dello scoppio della Prima guerra mondiale – che a partire dal '19 aumentò gli articoli a carattere letterario e nel 1922 inaugurò una rubrica dedicata all'analisi della letteratura italiana contemporanea sul modello della coeva «La Pluma», di cui si dirà di più e meglio in seguito⁴⁸³.

⁴⁸⁰ Per approfondire il ruolo di «España» durante la Prima guerra mondiale si veda Paulino Matas Gil, *La cultura italiana en el semanario «España»*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

⁴⁸¹ L'incontro con il maestro venne annunciato a Puccini, a quanto egli stesso testimonia, da una telefonata di Ojetti che gli disse: «Giungeremo costà con una missione di intellettuali spagnoli [...]; quanto a te, ho un regalo da farti: ti porto Miguel de Unamuno». La testimonianza si trova in: Alberto Cucchia, *Dos cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, «Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno», vol. 47, Salamanca, 1-2009, pp. 240.

⁴⁸² «Arrivarono in gruppo accompagnati da Ugo Ojetti: e, scesi appena dalla macchina, vidi subito quali di essi era Unamuno. Alto, forte, gli occhi socchiusi dietro le lenti, ma accesi, vivi: mi aveva cercato eravamo amici da prima della guerra. Ma poi non seppi rispondere al suo saluto in castigliano; dovetti pregarlo di esprimersi nella mia lingua. [...] Non ricordo quello che risposi [...]. Forse pronunciai un sì modestissimo: forse arrossi soltanto [...]» (Mario Puccini, *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio*, cit., pp. 231-232).

⁴⁸³ La rubrica, *Cartas Italianas*, venne affidata a Ettore de Zuani. L'articolo d'esordio è frazionato in due uscite del giornale: «España», n. 313, 25 marzo 1922, pp. 10-11 e «España», n. 314, 1 aprile 1922, p.

1.2 I traduttori-mediatori spagnoli della letteratura italiana

La stampa periodica svolse un ruolo fondamentale per la diffusione della letteratura italiana contemporanea in Spagna⁴⁸⁴. Una panoramica generale sugli articoli presi in esame mette in rilievo che i firmatari sono le stesse persone impegnate nell'attività di traduzione, prefazione e diffusione della letteratura italiana dunque, l'interessamento per la nostra cultura e l'opera di diffusione che ne derivò agli inizi del XX secolo furono delimitati e strettamente legati a delle persone in particolare: José Sánchez Rojas, Enrique Díez-Canedo, Ruffino Blanco Fombona ai quali aggiungiamo Cipriano Rivas Cherif, Juan Chabas, Rafael Cansinos Assens. Gli ultimi tre predilessero articoli di tipo monografico, incentrandosi sull'attività di un autore o su un'opera in particolare, contribuendo al rafforzamento della consapevolezza dei legami culturali fra le due nazioni senza però compiere uno *status quaestionis*.

Non ci sorprende dunque constatare che Maria de las Nieves Muñiz Muñiz nel tracciare, rapidamente, la storia della traduzione della letteratura italiana in Spagna genera quasi un duplicato del nostro elenco quando fa menzione dei traduttori dall'italiano al castigliano: Ricardo Baeza, Rafael Cansinos Assens, Enrique Díez-Canedo, Pedro Pedraza y Páez, Cipriano Rivas Cherif, José Sánchez Rojas⁴⁸⁵. L'omissione di Chabas si deve probabilmente al fatto che tradusse troppe poche opere per essere menzionato in una panoramica riassuntiva e di massima sulla traduzione della letteratura qual è quella della Muñiz. Mentre l'esclusione di Fombona è facilmente

13; entrambi in appendice. Probabilmente il coinvolgimento del critico italiano nella rivista si deve all'intercessione di Mario Puccini; nel FMP è presente una lettera di Araquistain, allora direttore del settimanale, del 6 febbraio del 1922 con la quale lo spagnolo chiede a Puccini se conoscesse qualcuno disposto a collaborare con la rivista – avanzando anche il nome di Papini, ma subito smorzando la richiesta dichiarando di accettare anche altri di egual prestigio – per meno delle 200 lire, prezzo avanzato da Prezzolini per una collaborazione. L'intento era quello di fornire un quadro puntuale della cultura italiana contemporanea che potesse finalmente uscire dal circolo elitario degli specialisti e orientare i gusti del pubblico, guastati dalla diffusione della letteratura di bassa levatura come quella di Da Verona, Mariani e Pitigrilli. La fratellanza di questa rubrica con quella tenuta da Puccini su «La Pluma» è resa esplicita in un articolo di Cipriano Rivas Cherif, *Libros. Un Novelista Italiano*, «España», n. 382, 12 gennaio 1924, p. 12, in cui si legge: «Mario Puccini no es un desconocido para los lectores de España. En *La Pluma* viene haciendo regularmente una labor interesantísima de crítica literaria, a cerca de los nuevos valores posteriores a D'Annunzio y al dannunzianismo, pareja en cierto modo de la que en esta columnas realiza Ettore de Zuani».

⁴⁸⁴ Grazie al portale dell'*Hemeroteca Digital* della BNE, che mette a disposizione un grandissima quantità di pubblicazioni periodiche digitalizzate, è stato possibile risalire agli articoli incentrati sulle relazioni culturali tra Italia e Spagna nei primi trent'anni del '900.

⁴⁸⁵ María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Literatura Italiana*, in *Diccionario histórico de la traducción en España*, editado por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Editorial Gredos, Madrid, 2009, p. 616. Dei traduttori citati, solo Ricardo Baeza, Cansinos Assens e Díez Canedo hanno un'entrata indipendente nel *Diccionario*, rispettivamente alle pagine: 91-92, 167-169, 305-306.

giustificabile: egli non fu un traduttore, ma fu, oltre che scrittore, editore della Editorial América. L'inclusione di Fombona nel nostro elenco fornisce ulteriore prova del fatto che la diffusione e la ricezione di una letteratura straniera sono tanto una questione di traduzione quanto una questione editoriale.

In tema di editoria, come non chiamare in causa José Ruiz-Castillo, di cui si tratterà nel capitolo successivo, che non scrisse nessun articolo, ma annoverò nella rosa dei traduttori della sua casa editrice "Biblioteca Nueva" ben tre su sei di quelli menzionati dalla Muñiz Muñiz: José Sánchez Rojas, Cipriano Rivas Cherif e Rafael Cansinos Assens. Gli stessi lavorarono anche per la casa editrice di Fombona.

Non è semplice tracciare un profilo di questi traduttori/mediatori della letteratura italiana, in parte perché nessuno di loro è passato alla storia per le traduzioni dall'italiano e in parte perché di alcuni è persino difficile ricostruirne una storia, come il caso dell'irregolare Sánchez Rojas (Alba de Tormes, 1885 – Salamanca, 1931) che condusse una vita raminga, avvolta dal mito e rapidamente scivolata nell'oblio più fondo⁴⁸⁶. La sua formazione venne segnata dal magistero di Unamuno di cui fu allievo all'Università di Salamanca. I rapporti fra i due furono sempre governati da alti e bassi: invano Rojas tentò più volte di conquistarsi la fiducia del maestro, il quale, sicuramente, non doveva apprezzare troppo i colpi di testa del giovane⁴⁸⁷. Il primo incrinarsi del sodalizio si registra quando Rojas decide di abbandonare Salamanca in cerca di fortuna finendo per convertirsi in un cittadino del mondo senza fissa dimora. Dapprima si trasferisce a Madrid per fare un dottorato, poi a Bologna, dove resterà per tutto il 1908 nella vana speranza di ottenere un posto nel prestigioso collegio di *San Clemente de los Españoles*. Dall'Italia ritorna a Madrid e da lì, per un periodo, a Barcellona. Il resto della sua vita lo passa in costante viaggio tra la capitale spagnola, dove non aveva un

⁴⁸⁶ Esiste un sola fonte bibliografica sul traduttore bohémien di cui ci siamo avvalsi per delinearne un breve profilo: Julián Moreiro Prieto, *Sánchez Rojas. Crónica de un cronista*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1984.

⁴⁸⁷ L'opinione di Unamuno su Rojas la si ricava dalla lettura di alcune lettere a Beccari. Unamuno informava il traduttore italiano circa le sorti di Rojas al quale dovevano la loro conoscenza; fu infatti quest'ultimo a far scoprire Unamuno a Beccari dandogli *Recuerdo de niñez y mocedad*. Il basco descrive Rojas come un folle. Si riportano due esempi; nella lettera datata 7 maggio 1909, Unamuno scrive: «No sé si sabrá que el pobre Rojas anda por Madrid perdido... su padre le ha abandonado y yo temo por él. Temo que acabe muy mal. En el fondo le creo un irresponsable y he empezado a dudar de su perfecta integridad mental. Así como de su abulia o si se quiere amoralidad estaba convencido. Y es una pena. Su volubilidad e inconstancia son de origen patológico» (Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., p. 305). In un'altra del 20 maggio 1920 si legge: «El pobre Sánchez Rojas está ya idiota y se piensa recluirle en una casa de salud o en un manicomio, después de incapacitarle para evitar que la justicia le condene. Dicen que da pena verlo. Ya ni habla. Pobre muchacho» (ivi, p. 319).

domicilio fisso, e la cittadina natale. Un'anima inquieta e senza indirizzo come scrive Ruiz-Castillo a Puccini: «este hombre es un perfecto golfo, sin formalidad y hasta sin domicilio»⁴⁸⁸. Il viaggio in Italia fu forse l'esperienza che produsse più ripercussioni nella parabola esistenziale del giovane:

La breve estancia en Italia fue fructífera [...] para el escritor, para el viajero, para el dilectante, para el ciudadano del mundo... un ciudadano amante de la vida inmediata, incapaz de soportar sobre su cabeza otro techo que el de un café y que, en noviembre de 1908, reaparece en Madrid hablando un idioma extranjero con soltura, recitando con mucha pasión a Leopardi y hecho un verdadero figurín⁴⁸⁹.

Come si evince dal brano, egli rimase letteralmente folgorato dalla cultura italiana e dalla sua letteratura acquistando in Spagna fama di specialista. Negli anni Venti una sua traduzione poteva valerli fino a 500 pesetas⁴⁹⁰. Il suo nome è legato a Benedetto Croce, del quale tradusse tre opere e una di queste ebbe l'onore di essere prologata da Unamuno⁴⁹¹. Oltre che di Croce, fu anche il primo traduttore di Papini e, tra i contemporanei italiani, rese in castigliano Romolo Murri, Enrico Leone e Mario Puccini. Il suo interessamento per la politica, la traduzione di Murri e Leone ne sono una chiaro segno, venne coronato dalla versione in castigliano del *Principe* di Machiavelli (Calpe, Madrid, 1924)⁴⁹².

Oltre all'italiano, in Italia Rojas imparò l'arte della conversazione nei salotti letterari che tante porte gli aprì a Madrid. In molti si stupivano della facilità con cui accedeva agli ambienti dell'aristocrazia letteraria nonostante fosse poverissimo, sudicio e vestito in modo trascurato⁴⁹³. Descrizione che trova conferma nelle memorie di Cansinos Assens che lo definisce un «bohemio cochambroso y pestilente»⁴⁹⁴.

⁴⁸⁸ FMP, José Ruiz-Castillo a Mario Puccini, Madrid, 9 marzo 1924. Per prendere visione dell'intera lettera si rimanda all'Appendice, sezione III, lettera XXII.

⁴⁸⁹ Julian Moreiro Prieto, *Sánchez Rojas. Crónica de un cronista*, cit., p. 32.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 31.

⁴⁹¹ Il testo in questione è Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, prólogo de Miguel de Unamuno, Librería de Francisco Beltrán, Madrid, 1912. In seguito Unamuno ignorò qualunque richiesta di prologo avanzata da Rojas non volendo più promuovere le sue opere né affiancare il suo nome a quello dell'ex allievo. Probabilmente a questa ragione possiamo far risalire il mancato prologo ad una traduzione di Puccini intrapresa da Rojas per Biblioteca Nueva, su cui torneremo in seguito.

⁴⁹² Per i dettagli sulle opere tradotte si rimanda a José Sánchez Rojas, PROYECTO BOSCAN: Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (1300-1939), <http://www.ub.edu/boscan> [data dell'ultima consultazione: 24.2.2015].

⁴⁹³ Julian Moreiro Prieto, *Sánchez Rojas. Crónica de un cronista*, cit., p. 32.

⁴⁹⁴ Rafael Casinos Assens, *La novela de un literato*, vol. III, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 53.

Rafael Cansinos Assens (Sevilla, 1882 – Madrid, 1964) dopo gli esordi di scrittore, negli anni '20 decise di dedicarsi quasi interamente all'attività di traduttore e giornalista. Più che frutto di una libera scelta, la quasi cessazione della produzione letteraria propria fu per Cansinos Assens una dura realtà da accettare poiché non riusciva a sopravvivere dei proventi delle sue opere, come ci racconta egli stesso nel suo libro di memorie, *La novela di un literato*. Il brano, che riportiamo quasi per intero perché ci offre anche un gustoso ritratto de Ruiz-Castillo e delle relazioni tra l'editore e il suo autore-traduttore, porta il titolo profetico di un suo romanzo, *Un divino fracaso*:

Uno no piensa que la literatura sea una cosa práctica ni un medio de vida. Para eso está el periodismo y la traducción. [...] Me levanté temprano y empecé el camino de la calle Lista, donde tiene su casa y su editorial José Ruiz-Castillo, el antiguo socio de Martínez Sierra, el editor de Miró y de Gómez de la Serna, el hombre que alardea de refinado y de protector de la literatura no asequible al vulgo, y en cuya Biblioteca Nueva publique el año pasado un librito de ensayos titulado *El divino fracaso*. Llegué allá y él mismo salió a abrirme la puerta y me hizo pasar a su despachito, decorado con originales de la cubiertas de sus libros, retratos de autores y, sobre un bargeño, una cabeza en escayola de Beethoven. Ruiz-Castillo, que es un aprensivo como en su tiempos Juan Ramón Jiménez, tomó en mi presencia medio vasito de un líquido lechoso, se enjugó el bigotillo reformado según la moda de la postguerra, me ofreció un cigarro emboquillado y, previendo el objeto de mi visita, empezó a hablarme con cara compungida de los tópicos consabidos... la poca afición de los españoles a la lectura..., lo poco que se vende..., el sacrificio que a él le rapresenta editar las obras de Miró y de Gómez de la Serna..., ya ve usted, Miró..., un gran escritor, y Ramón, un escritor tan interesante... Pues no se venden...me cuestan dinero... gracias que me defiende con las traducciones. Aquel preámbulo me corto los vuelos. Pero el recuerdo de la Hermana me dio valor para decir: -¿Y mi *Divino fracaso*? - Pues que ha sido un divino fracaso - me contestó el editor. [...] Para consolarme de mi nada divino fracaso, Ruiz-Castillo me ofreció traducciones. [...] Salgo de allí con mi mamotreto y voy pensando que un escritor no debería saber lenguas, ni francés, para que los editores “generosos” no pudieran ofrecerle esta clase de compensaciones. ¡El traductor te mata, pobre escritor!⁴⁹⁵

L'estratto rende perfettamente l'idea che gli scrittori avevano della traduzione, vista il più delle volte come un'attività che li distoglieva dalla scrittura. Per i primi anni del XX secolo tradurre non era considerato un mestiere degno di un vero scrittore, prova è il fatto che lo stesso Unamuno si sia dedicato per un periodo alle traduzioni *pro pane lucrando* e abbia preferito non firmarle, lasciandole nell'anonimato⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ Id., *La novela de un literato*, vol. II, cit., pp. 396-399.

⁴⁹⁶ Luis Pegenaute, “La epoca realista y el Fin de siglo”, in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 403.

Le versioni di Cansinos Assens furono tanto apprezzate da accreditare il mito che vuole che fosse in grado di parlare fluentemente ben dodici lingue e che di queste ne conoscesse le rispettive letterature e culture⁴⁹⁷. Dal 1914 fu traduttore per molteplici case editrici (Calleja, Renacimiento, Biblioteca Nueva, Mundo Latino, La España Moderna), e solo nel 1930 decise di vincolarsi ad Aguilar con un contratto editoriale. Fu in quegli anni che firmò le sue monumentali imprese di traduzione come le opere complete di Dostoyevsky, Goethe, Balzac o el Corán e *Las mil y una noches*⁴⁹⁸.

In qualità di traduttore, cercò sempre di apportare una personale cifra autoriale con l'aggiunta di pregevoli paratesti: prefazioni, post-fazioni, indicazioni bibliografiche e note di cultura letteraria. Molte delle sue traduzioni sono state di così ampio successo che continuano ad essere pubblicate in differenti case editrici. Scarsamente ricordato per le traduzioni dall'italiano, più volte lo si cita invece per quelle fatte della letteratura tedesca, russa e araba, il suo interesse per la nostra letteratura risale al 1911. L'anno in cui traduce tre poesie di Giacomo Leopardi (*En las bodas de mi hermana Paolina, A la primavera, Sobre un fúnebre bajorelieve antiguo*) contenute nell'opera di Colombine uscite per la casa editrice valenziana Sempere⁴⁹⁹. Dagli esordi leopardiani si contano diciotto traduzioni dall'italiano, per lo più di autori contemporanei in prosa, l'unica eccezione è Machiavelli⁵⁰⁰.

Nel complesso, la sua riconosciuta attività di traduttore contribuì alla professionalizzazione dell'attività traduttoria nel mondo editoriale, che nel corso del XX secolo iniziò ad acquisire prestigio e riconoscimento sociale⁵⁰¹. Nel contempo però l'esilio forzato dalla produzione letteraria avviò un lento e costante processo di oblio tanto della sua opera quanto della sua persona. Un progressivo recupero si deve alla fondazione ARCA, Fundación-Archivo Rafael Cansinos-Assens, che ha promosso la riedizione e la pubblicazione di opere postume e dell'epistolario.

⁴⁹⁷ Marta Pelanque, *Rafael Casinos Assens*, in *Diccionario histórico de la traducción en España*, cit., p. 168.

⁴⁹⁸ Rafael Manuel Cansinos, "Presentación", in Id., *La novela de un literato*, cit., p. 8.

⁴⁹⁹ Carmen de Burgos (Colombine), *Giacomo Leopardi: su vida y su obras*, Sempere, Velenzia, 1911.

⁵⁰⁰ Per maggiori dettagli si rimanda a: Rafael Cansinos Assens, PROYECTO BOSCAN: Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (1300-1939), <http://www.ub.edu/boscan> [data dell'ultima consultazione: 24.2.2015].

⁵⁰¹ Miguel Ángel Vega, "De la guerra civil al pasado inmediato", in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 537.

Enrique Díez Canedo Reixa (Badajoz, 1879 – México, 1944) fu un assiduo protagonista del giornalismo e dell'editoria spagnola. In Biblioteca Nueva diresse la collezione dedicata al teatro per la quale si dà notizia che tradusse anche alcune opere, ma non se ne conoscono i titoli⁵⁰². Non era infrequente infatti, a causa dello scarso prestigio che aleggiava intorno all'attività di traduzione, che i traduttori fossero spesso relegati nell'anonimato, come dimostra il già citato caso di Unamuno⁵⁰³.

Nella storia letteraria il suo nome rimane vincolato alla traduzione della poesia straniera, in particolare a *La poesía francesa moderna. Antología ordenada y anotada por Enrique Díez Canedo y Fernando Fortum* (Madrid, 1913) che tanto contribuì al rinnovamento della poesia spagnola⁵⁰⁴. Anch'egli come Cansinos Assens tradusse diciotto opere dall'italiano: prevalentemente poesia (Pier delle Vigne, Cino da Pistoia, Panfilo Sasso, Leopardi, Carducci, D'Annunzio, Fogazzaro, Pascoli, Graf, Pietro Mastri) quasi tutta confluita in una miscellanea articolata in due volumi: *Rosas del tiempo antiguo*, dedicata alla poesia antica e *Mies de hogaño* a quella contemporanea, edita a Parigi per la casa editrice Ollendorff nel 1910⁵⁰⁵.

Negli ambienti culturali di Madrid era assiduo frequentatore delle *tertulias*, soleva riunirsi nell'Hotel Regina insieme a Rivas Cherif e Azaña⁵⁰⁶. La sua profonda conoscenza della letteratura spagnola e ispanoamericana gli valse il ruolo di critico letterario ufficiale della rivista «España».

Conferme delle sue competenze arrivano anche da una lettera di Miguel de Unamuno a Mario Puccini. Il marchigiano aveva proposto a Unamuno di tenere una rubrica sulla letteratura spagnola e ispanoamericana ne «La Sera» di Milano. Il filosofo, nell'impossibilità di assolvere l'incarico, consiglia a Puccini di rivolgersi a Díez Canedo, di cui gli fornisce anche l'indirizzo della redazione di «El Sol» presso cui

⁵⁰² José María Fernández Gutiérrez, *Díez-Canedo Reixa Enrique*, in *Diccionario Biográfico Español*, vol. XVI, Real Academia de la Historia, Madrid, 2013, p. 316.

⁵⁰³ Luis Pegenaute, "La época realista y el Fin de siglo", in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 479.

⁵⁰⁴ Pilar Gómez Bedate, *Notas sobre los temas simbolistas en la poesía francesa moderna de Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún*, in Luis Pegenaute (a cura di), *La traducción en la Edad de la Plata*, PPU, Barcellona, 2001, pp. 89-98 e Miguel Ángel Lama, *Enrique Díez Canedo y la poesía extranjera*, «CAUCE. Revista de Filología y su didáctica», n. 22-23, 1999/2000, pp. 191-228.

⁵⁰⁵ Enrique Díez Canedo, PROYECTO BOSCAN: Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (1300-1939), <http://www.ub.edu/boscan> [data dell'ultima consultazione: 24.2.2015].

⁵⁰⁶ José Esteban, *El Madrid de la Repubblica*, Silex, Madrid, 2000, p. 170.

curava la rubrica “Revista de Libros”, aggiungendo «es curiosísimo de todas novedades extranjeras, lee muy bien el italiano y es uno de nuestros mejores traductores»⁵⁰⁷.

È possibile supporre che i contatti tra Puccini e Canedo risalgano a questa indicazione unamuniana. Anche se lo spagnolo non tradusse mai nessuna opera di Puccini, curò il prologo di *¡Viva l’Anarquía!*, tradotta da José Sánchez Rojas e da Rafael Cansinos Assens per la collana “La Novela para Todos” di Sempere. Scrisse vari articoli dove chiaramente espresse la sua stima per l’autore italiano facendo ammenda, *coram populo*, dell’enorme debito che la letteratura spagnola contemporanea aveva contratto con il letterato che la prefazione al romanzo tradotto da Rojas e Cansinos Assens saldava solo in parte:

La traducción de este libro – el primero de Mario Puccini que aparece en lengua española y, seguramente, no el último – no significa tan sólo el pago de una deuda de gratitud. Sabido es, que entre los escritores italianos que hoy presentan decidida atención a las letras de España, Mario Puccini ocupa un lugar muy señalado. Y que, entre nosotros, sus crónicas de «La Pluma» son algo más que información escueta de novedades; son perspectivas abiertas hacia el alma de un gran pueblo que ha transitado siempre al nuestro sus vibraciones y del que, a decir verdad, nos habíamos alejado un poco. Bastarían estas razones para justificar el trasplante de *¡Viva l’Anarquía!*, si no existiesen otras más poderosas y sustantivas: el propio valor del libro, su personalidad, reveladora de un aspecto, interesante para todos, de la inquietud universal⁵⁰⁸.

Il sodalizio intellettuale dei due è testimoniato anche dalle numerose dediche autografe apposte da Puccini a Canedo nei libri, che probabilmente gli appartennero, conservati presso la BNE⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Miguel de Unamuno a Mario Puccini, lettera del 16 gennaio del 1920, contenuta in FMP e parzialmente riprodotta in Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., p. 292.

⁵⁰⁸ Enrique Díez Canedo, *Prólogo*, in Mario Puccini, *¡Viva l’anarquía!*, trad. di Sánchez Rojas, Editorial América, Madrid, 1924, p. III.

⁵⁰⁹ Nel *Fondo Antiguo del Salón General* della BNE si conservano 24 opere di Mario Puccini, incluse quelle tradotte allo spagnolo ad eccezione della traduzione di *La vergine e la mondana*. Fra queste, quelle dedicate a Canedo sono nove più un’opera che invece si conserva nella *Sala Cervantes*, che riportiamo per prima. Le dediche insieme alle lettere contenute in FMP forniscono un completo retroscena privato dell’amicizia fra il critico-traduttore e Mario Puccini:

- Mario Puccini, *Brividi*, Vitigliano, Milano, 1920: “Gavirate (Lago di Varazze, provincia di Como), 26.4.1920: A Enrique Díez Canedo con viva simpatia, Mario Puccini”;
- Mario Puccini, *Viva l’anarchia*, Bemporad, Firenze, 1921: “Al mio carissimo Deiz [sic] Canedo con gratitudine e cordialità”;
- Mario Puccini, *Foville*, Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1914: “Gavirate (Lago di Varazze), 1.6.1920: Alla cordiale sensibilità del fratello latino E. Díez Canedo, offro questo piccolo romanzo della mia giovinezza”;

Cipriano Rivas Cherif (Madrid, 1891 – México, 1967) come Sánchez Rojas visse a Bologna. Nel 1911 vinse, a differenza del salmantino, la borsa di studio nel prestigioso Real Colegio de España o de San Clemente de los Españoles per realizzare un dottorato; da questo soggiorno nel Bel Paese deriva la sua conoscenza dell'italiano e la passione per la sua cultura.

Fu, insieme a suo cognato Azaña, fondatore della rivista letteraria «La Pluma» che pubblicherà gli articoli di Puccini sulla letteratura italiana contemporanea⁵¹⁰. A quanto riferisce Azaña in una lettera indirizzata a Puccini, la traduzione in spagnolo delle rassegne letterarie pucciniane si devono a Rivas Cherif⁵¹¹ che, sebbene non possa vantare un lemma in suo onore nel *Diccionario histórico de la traducción en España* come i suoi colleghi Díez Canedo e Cansinos Assens, è il più prolifico traduttore dall'italiano al castigliano dell'epoca: il catalogo del Proyecto Boscan registra ventinove schede a suo nome.

In qualità di traduttore dall'italiano collaborò con tre case editrici. Esordisce nel 1913 con *Floreccillas de San Francisco* per la casa editrice Renacimiento di Martínez Sierra e Ruiz-Castillo coi quali pubblicò anche la traduzione delle *Memoires* di Giacomo Casanova⁵¹². Negli anni Venti traduce *I Malavolgia* e *Vita nei campi* di Verga

-
- Mario Puccini, *Essere o non essere*, Mondadori, Milano, 1920: “A Enrique Díez Canedo con amicizia e ammirazione Mario Puccini. Indirizzo fisso: Via Flaminia 337, villa Trezza, Fuori Ponte Milvio, Roma”;
 - Mario Puccini, *Come ho visto il Friuli*, La Voce, Firenze, 1919: “Gavirate (Lago di Varese), 1.6.1920, All'illustre scrittore spagnolo E. Díez Canedo con onesta amicizia Mario Puccini”;
 - Mario Puccini, *Uomini deboli e uomini forti*, Treves, Milano, 1922: “Al mio illustre amico spagnolo Enrique Díez Canedo con amicizia, gratitudine ed ammirazione Mario Puccini. [Aggiunto a matita viola] Sa dirmi se è comparso nessun articolo su *Viva l'Anarchia*? Perché non mi scrive? Saluti affettuosi MP”;
 - Mario Puccini, *L'inganno della Carne*, Mondadori, Milano, 1923: “Al mio caro e illustre amico spagnolo Enrico Díez Canedo con mia gratitudine e schietta ammirazione, Mario Puccini, Falconara Marche 21.9.1923”;
 - Mario Puccini, *Avventure e ritratti primaverili*, La Voce, Firenze, 1924: “Falconara, Marche, 6.7.1924: Al mio caro e troppo silenzioso [sottolineatura dell'autore] E. Díez Canedo con antica e sempre viva ammirazione. Mario Puccini. [Aggiunto a matita] Legga almeno *Il digiuno* e *La caccia*; ma, se può, tutto e mi dica cosa ne pensa”;
 - Mario Puccini, *La vera colpevole*, Vecchioni, Aquila, 1926: “A Enrique Díez Canedo con ammirazione ed amicizia Mario Puccini, via Santi Quattro 88 Roma. [Aggiunto a matita] Ecco un bell'articolo da fare: Leopardi grande, Puccini non grande, ma...”;
 - Mario Puccini, *Zone in ombra*, Vecchioni, Aquila, 1926: “All'amico dell'Italia e della poesia a Enrico Díez Canedo con amicizia Mario Puccini Via Santi Quattro 88 Roma”.

⁵¹⁰ Juan Aguilera Sastre, *Cipriano de Rivas-Cherif*, en *Diccionario biográfico español*, XLIII, cit., pp. 593-594.

⁵¹¹ FMP, Manuel Azaña a Mario Puccini, Madrid, 2 settembre 1920.

⁵¹² L'opera - come è noto - è scritta in francese, ma la si considera facente parte della letteratura italiana poiché la scelta della lingua è motivata dalla maggiore possibilità di diffusione.

per Calpe ⁵¹³ contemporaneamente lavora anche per Biblioteca Nueva, nella quale diviene sostanzialmente il traduttore dell'opera di Giovanni Papini che, appena convertito al cristianesimo, suscitava una grande curiosità nella società spagnola; si pensi solo che la traduzione di *Storia di Cristo* (Vallecchi, Firenze, 1921) arrivò alla sesta edizione. Biblioteca Nueva continuò a pubblicare l'opera fino al 1935: erano passati undici anni dalla prima edizione, neppure *Hombre acabado* poté tanto, giungendo comunque alla quarta edizione (1937)⁵¹⁴.

1.3 Gli articoli sulle riviste: un bilancio in passivo

Bisogna riconoscere all'irregolare Sánchez Rojas di essere, fra tutti i mediatori letterari, colui che più mostra attenzione per l'andamento progressivo delle relazioni fra Spagna e Italia. Probabilmente perché aveva letto e tradotto i testi teorici che iniziarono il movimento ispanofilo italiano, come i saggi di Carducci o lo studio del Croce sull'influenza spagnola nell'Italia rinascimentale⁵¹⁵. Egli fu il primo a invertire la tendenza, a portare l'immagine dell'Italia fuori da scenari di trincea per riporla in terreni nei quali era più avvezza, dove aveva vinto più battaglie e acquistato miglior fama. Già un anno prima della fine del conflitto mondiale il giovane *bohémien* traccia un bilancio dell'interesse dell'Italia nei confronti della letteratura spagnola, passando dalla pittoresca immagine che di essa aveva dato De Amicis fino all'attenzione che le case editrici mostravano per la letteratura spagnola contemporanea:

Desde hace algún tiempo, que no ha coincidido ciertamente con la guerra sino que es anterior a ella, comienza a iniciarse en Italia una seria y viva corriente de preocupación por las cosas españolas. [...] No se trata de un interés morboso por lo pintoresco [...]. Nada de descripciones sobre los toros, sobre las chulas, sobre la incontención meridional y sobre las serenatas en Córdoba y Granada a la luz de la luna. La visión pintoresca de Edmondo de Amicis ha pasado de moda afortunadamente. [...] Y un día es Croce el que se fija con amor en nuestros artistas y escritores de los pasados siglos [...] y otro día es Carducci el que estudia nuestro *Romanzero* y el que traza un lindo ensayo de interpretación sobre el *Quijote* [...]. Y

⁵¹³ Tradurrà per la stessa Casa editrice anche *Il Convivio*, *La Vita Nova*, *La Locandiera*, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Daniele Cortis*, *Assunta Spina* e *Novelle Napoletane* (Salvatore di Giacomo).

⁵¹⁴ Per maggiori dettagli si rimanda a Cipriano Rivas Cherif, PROYECTO BOSCAN: Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (1300-1939), <http://www.ub.edu/boscan> [data dell'ultima consultazione: 24.2.2015].

⁵¹⁵ Giosuè Carducci, *La vida es sueño*, *Don Quijote y otros ensayos*, Edit. América, Madrid, 1918 e Benedetto Croce, *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Ed. Mundo Latino, Madrid, 1925.

Arturo Farinelli studia costantemente nuestro clásico y actualmente se ocupa de Calderón de la Barca. Y Beccari traduce libros antiguos y modernos españoles en las bibliotecas más conocidas y populares. [...] La curiosidad por las cosas españolas, lejos de disminuir o de convertirse en una corriente pasajera que impone a moda de unos días o el diletantismo de un cenáculo de gente de letra, aumenta más y más cada día. Desde el 1908, en que yo veía como único producto de exportación literaria en los escaparates de los librerías alguno que otro libro de Blasco Ibáñez o de Carmen de Burgos, la cosas han variado por completo. Se ha traducido el teatro de Jacinto Benavente, *El político* de Azorín, maravillosamente traducido por Gilberto Beccari, *La vida de Don Quijote y Sancho* y *El sentimiento tragico en la vida y en los pueblos*, de Miguel de Unamuno, [...] despiertan todos los días lo más vivos comentarios y sugieren las glosas más peregrinas. En los índices de los catálogos de los editores Bocca, Treves, Zanichelli, Laterza, etc., comienzan a sorprendernos gratamente libros españoles⁵¹⁶.

L'articolo si conclude con la constatazione del debito che la Spagna aveva nei confronti degli intellettuali italiani e con l'augurio di contraccambiare presto l'attenzione ricevuta.

A soli pochi mesi di distanza Díez-Canedo firma un lungo contributo nel quale presenta la letteratura italiana contemporanea passando in rassegna tutti i campi in cui si esprimono i letterati. Non solo si occupa di poesia e di prosa, ma anche di teatro, critica militante e correnti d'avanguardia, fra le quali non manca di segnalare l'ambiente dei vociani e di concludere con il Futurismo di Marinetti che velatamente taccia di mero *divertissement* letterario.

Díez Canedo fa saggio di una profondissima conoscenza della letteratura del momento, citando autori ed opere piuttosto inusuali per un conoscitore "esterno" della letteratura italiana. Sul fronte della poesia, ad esempio, accanto ai maggiori, Carducci, D'Annunzio, Pascoli⁵¹⁷ menziona i carducciani Stecchetti e Chiarini, Lipparini, Gozzano e Corazzini. Nella prosa – che ammette essere dominata da D'Annunzio, anche se specifica che non sia la narrazione la sua dote maggiore – cita De Roberto, Zuccoli, Pirandello (allora ignoto in Spagna). Quando passa ad occuparsi della critica non manca di fornire anche una lista di intellettuali che si occupano di letteratura spagnola: Croce, Rajna, Savi-Lopez, Schiff, Farinelli, D'Ovidio. L'elenco esclude Mario Puccini, sconosciuto, ancora per poco, alla critica spagnola.

⁵¹⁶ José Sánchez Rojas, *El interés por España*, «España», n. 123, 31 maggio 1917, pp.13-14.

⁵¹⁷ Il nome di Pascoli attesta la conoscenza di prima mano e diretta che Canedo aveva della nostra letteratura. Le opere del poeta conobbero una ricezione molto tardiva in Spagna e non vennero tradotte fino alla seconda metà del XX secolo. L'edizione dell'opera completa è addirittura del 2002 come specifica Assumpta Camps, *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, UBe, Barcellona, 2014, p. 32.

L'articolo, oltre che essere una ragionata mostra di quanto succede nelle lettere italiane, si potrebbe interpretare come un invito offerto all'intellettualità spagnola ad occuparsene. Le indicazioni bibliografiche poste a conclusione delle cinque pagine fitte di rassegna letteraria infatti spostano decisamente il tono dalla divulgazione giornalistica al saggio specialistico⁵¹⁸.

L'inserimento attivo di Mario Puccini nell'ambiente letterario spagnolo avvenuto nel 1920 e la contemporanea attività di promozione, che conduceva in patria, della letteratura straniera vennero recepite dai vari Sánchez, Canedo e compagni che ne segnalavano la distanza con l'ispanistica che l'aveva preceduto.

Díez-Canedo, nel recensire una miscellanea di saggi scritta da Levi (*Nella letteratura spagnola contemporanea. Saggi*, La Voce, Firenze, 1922), istituisce un confronto contrastivo tra il panorama offerto dal professore e il lavoro di traduzione che stanno compiendo Puccini e Baccari. Egli pone più volte l'accento sul fatto che nel testo di Levi ci siano delle dimenticanze piuttosto pesanti. Certe omissioni tra i narratori spagnoli danno il senso della distanza con quanto avviene nel campo delle traduzioni: «En el libro del señor, Levi dedicado a los novelistas españoles de hoy, nada se dice de Baroja (traducido, sin embargo, en Italia hace años ya), ni de Valle-Inclán, ni de Pérez de Ayala, ni de Miró»⁵¹⁹.

Pare dunque che la critica filoispanista sia meno attenta alla contemporaneità di quanto non lo siano invece i traduttori, che a loro modo, nelle prefazioni e negli articoli di giornale, esercitavano una funzione critica lontana dall'onorata accademia, ma più vicina alla produzione contemporanea.

In *Los libros españoles en Italia*⁵²⁰, Rojas distinguerà il lavoro di quanti si occupano della diffusione della letteratura spagnola tradizionale attraverso saggi critici o raccolte antologiche dal lavoro di mediazione editoriale di Puccini e Beccari; i due piani - quello della critica erudita e accademica e quello della critica militante maggiormente legata al campo editoriale, alla diffusione invece che allo studio - che già si scorgevano nell'articolo di Canedo, vengono ancor meglio scanditi dalla penna di Rojas:

⁵¹⁸ Enrique Díez-Canedo, *La Literatura Contemporánea. Italia*, «Revista General», febrero 1918, n. 5, pp. 1-5.

⁵¹⁹ Id., *España en Italia*, «El Sol», 19 aprile 1922 contenuto in Id., *Conversaciones Litararia. Segunda Serie 1920-1924*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1964, p. 112.

⁵²⁰ Articolo uscito su «España», n. 321, 20 maggio 1922, pp. 14-15.

Varias casas editoriales han comenzado a publicar libros españoles en Italia. No es de ayer la curiosidad italiana por nuestros hombres y por nuestras cosas. Hace ya doce o catorce años que la revista más prestigiosa entonces en Italia, «Leonardo», dirigida por Papini y por Prezzolini en Florencia, consagraba un largo e sugestivo estudio a D. Miguel de Unamuno. No es tampoco reciente el libro de Salvi López sobre Cervantes. Ni los estudios de Croce, Shiff, Beccari, Papini, Puccini y Farinelli, a cerca de nuestros autores clásicos y modernos. [...] Son pocos menos desconocidos antes los escritores españoles. Como ocurre con la labor de difusión que de nuestras letras están llevando a cabo, en varias casa editoriales, Mario Puccini y el infatigable hispanófilo Gilberto Beccari⁵²¹.

Il critico non manca di mettere comunque in tutta evidenza i limiti della diffusione senza studio previo di una letteratura straniera: spesso questa viene rappresentata da traduzioni di autori poco significativi e indegni di essere esportati. Anche se ciò non è del tutto imputabile all'operato dei mediatori.

Rojas dichiara che la colpa maggiore risiede negli stessi autori che, non vedono nell'Italia un mercato possibile per le loro opere, preferiscono altri paesi esteri come la Francia:

No preside, sin embargo, el mejor gusto en la selección de tales libros. Muy bien que se divulguen todos los escritos de don Miguel [...] de Amado Nervo, de Blanco Fombona, de Azorín y de escritores vigorosos y de positivos valores. Pero a lado de eso, se traducen las cosas de Antonio de Hoyos Vinent [...] y de otros autores de los cuales puede prescindirse, sin grave riesgo para la cultura hispana. Ya desde los tiempos (1908-1910) de la publicación de la revista *Rassegna Italiana delle Letterature Moderne* [...] se advertía que, por ausencia y pereza de los escritores de primera línea, se apoderaban de sus páginas los de segunda, tercera y hasta cuarta clase. [...] Para el autor español existen París, Buenos Aires y Londres, pero nunca Florencia, Roma ni Milán [...]⁵²².

In conclusione rivolge l'attenzione su quanto stia facendo, dal canto suo, la Spagna per la letteratura italiana e ammette che la situazione è altrettanto negativa se non peggiore:

Verdad es que nosotros les pagamos en la misma moneda por culpa, casi siempre, de los editores que no se enteran de nada. Por ahí se traduce y se jalea, por ejemplo, a un Guido da Verona, notoriamente inferior, como novelista, a un Ciro Alvi, el autor de *Gloria de Rey* y de *San Francisco de Asís*, que todavía continúa inédito entre nosotros. [...] Y se da, además la vergüenza de que la única lengua culta a la

⁵²¹ Ivi, p. 14.

⁵²² *Ibidem*.

que no se ha traducido todavía la formidable *Historia de la literatura italiana* de De Sanctis es precisamente la lengua española⁵²³.

Due anni dopo, Fombona fa il punto della situazione sulle relazioni tra Italia e Spagna sancendone un graduale e costante avvicinamento letterario. L'editore venezuelano non manca di fare i nomi degli autori più diffusi nei due paesi, dando così una indicazione su una sorta di canone contemporaneo della traduzione. Dall'articolo risulta che gli autori più tradotti in Italia siano Unamuno e Blasco Ibañez per il romanzo, Quintero per il teatro e Antonio Machado per la poesia. Il canone degli autori tradotti in Spagna tradisce l'ascendenza editoriale di Fombona il quale sostanzialmente fornisce il catalogo degli autori italiani della sua casa editrice:

Nosotros, a nuestro turno, hemos traducidos a sus novelistas ya célebres: Giovanni Verga y Grazia Deledda. Del primero *Eva* y del segundo *La niña robada*, *La vuelta del hijo*. Hemos traducidos a sus buenos críticos: Benedetto Croce, Federico Oliviero, Francesco de Sanctis; a pensadores como Giovanni Papini (*El crepusculo de los filósofos*, *Historias inverosímiles*), como Virginio Gaida (*La convulsión rusa*), a los mejores novelistas jóvenes: Alfredo Panzini, Mario Puccini y otros⁵²⁴.

Fombona vede nell'avvicinamento dei due paesi un'ottima soluzione per sottrarsi entrambi dall'eccessiva dominazione letteraria francese rinforzando la sovranità già denunciata da Rojas:

Este anhelo recíproco de conocimiento intelectual desvía un poco de la atención de ambos pueblos de la literatura francesa. Y eso está muy bien. Traer a las letras de cada país, en conjunto, los tesoros de las demás literaturas equivale a enriquecerla. Vivir solo del reflejo de otra literatura equivale a empobrecerla; equivale a reducir el espíritu nacional al estado de satélite⁵²⁵.

La considerazione polemica di Fombona ben rende il clima di insofferenza nei confronti della massiva presenza che la letteratura francese aveva avuto in Spagna fin dalla fine del XVIII secolo. Infatti, se al principio le traduzioni dal francese furono indispensabili per dinamizzare la narrativa spagnola, che attraversava in quel mentre una fase di stallo, alla lunga finirono per oscurare la produzione locale⁵²⁶. Il pubblico iniziò a preferire i romanzi francesi a quelli spagnoli, gli editori videro che era più

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ Rufino Blanco Fombona, *Italia y España. Su acercamiento literario*, «El Sol», 9 aprile 1924.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ Luis Pegenaute, "La época realista y el Fin de siglo", in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 335.

conveniente e sbrigativo pubblicare una traduzione piuttosto che un'opera originale e gli autori, nella continua ricerca di entrate di denaro, spesso dedicarono più tempo alla traduzione che alla produzione di opere proprie, collaborando attivamente ad un sistema che li danneggiava, come è evidente da un celebre passo di Larra:

Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. [...] Lloremos, pues, y traduzcamos, y en este sentido, demos las gracias a quien se tome la molestia de ponernos en castellano, y en buen castellano, lo que otros escriben en las leguas de Europa; a los que, ya que no pueden tener eco, se hacen eco de los demás⁵²⁷.

L'egemonia francese venne gradualmente mitigata nel corso della seconda metà del XIX secolo dall'entrata nel mercato spagnolo di traduzioni provenienti anche da altri paesi, ma fu nel XX secolo che la Spagna si aprì completamente alle letterature straniere⁵²⁸.

1.4 Il «raptus delle traduzioni» e l'editoria nell'*Edad de la Plata*

Gli anni dell'*Edad de la Plata*, che vanno grossomodo dall'ultimo ventennio del XIX secolo sino alla Guerra Civile, furono caratterizzati da un profondo spirito d'apertura all'Europa che proveniva alla Spagna dall'ambiente del Kraussismo⁵²⁹.

La società spagnola, in particolare la media borghesia, fu pervasa dalla necessità della *regeneración* del paese che si tradusse in un'ansia di accoglienza e apertura nei confronti di quanto di nuovo venisse prodotto nel continente europeo. A ciò si sommò la ricerca avviata dagli scrittori già dalla fine del XIX secolo di acquisire un riconoscimento sociale della loro figura professionale e di riuscire nella difficilissima impresa di *vivir de la pluma*⁵³⁰ che spinse le tre generazioni di letterati – del '98, del '14 e del '27 – compresenti in quel mentre, a dedicarsi alla traduzione.

⁵²⁷ Mariano José de Larra, *Horas de verano*, in Id., *Obras*, Edición de Carlos Seco Serrano, vol. II, Atlas, Madrid, 1960, p. 289.

⁵²⁸ Miguel Gallego Roca, "De las vanguardias a la Guerra Civil", in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 482.

⁵²⁹ Miguel Ángel Vega, "El Krausismo traductor y traducido", in Luis Pegenaute (a cura di), *La traducción en la Edad de la Plata*, cit., pp. 313-331.

⁵³⁰ L'espressione non a caso è anche il titolo di una monografia di Jesús A. Martínez Martín alla quale rimandiamo per approfondire tutte le tappe percorse dagli scrittori spagnoli nel loro lungo cammino verso la professionalizzazione: Jesús A. Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2009.

I due fattori fecero dell'*Edad de la Plata* il momento d'oro delle traduzioni, come puntualizza Miguel Ángel Vega: «en la historia cultural de nuestro país podemos decir que en el principio de la nueva era, la que hemos dado en llamar Edad de la Plata, está el verbo, el verbo traducido»⁵³¹. Tuttavia le cose sarebbero andate diversamente senza l'incremento della domanda di lettura e il conseguente sviluppo del settore editoriale.

Nel giro di cinquant'anni la Spagna conobbe un enorme aumento demografico che di riflesso incrementò il pubblico lettore. Dalla fine dell'Ottocento al primo quarto del Novecento i lettori passarono da un 6 a un 40%⁵³². Il significativo incremento della domanda di lettura influì positivamente nello sviluppo dell'editoria che, nel corso del XX secolo, consolidò un processo di crescita e di industrializzazione avviato fin dal secolo precedente⁵³³. Pertanto gli anni dell'*Edad de la Plata* saranno anche quelli del lungo periodo di costituzione del tempo degli editori e della socializzazione della lettura che sarà interrotto nel 1936 dallo scoppio della Guerra Civile⁵³⁴.

L'industria editoriale non era presente in tutto il territorio, anche qui, come in Italia, si può parlare di una geografia editoriale che si consoliderà nel corso del nuovo secolo seguendo orientamenti già evidenti dall'Ottocento.

Come anche all'inizio del XXI secolo, i centri dell'editoria saranno essenzialmente due: Madrid e Barcellona. Gradualmente Madrid superò la concorrente catalana poiché essendo la capitale aveva una più alta capacità di attirare il capitale umano⁵³⁵.

Nel corso del primo Novecento in città si riversò un'enorme quantità di intellettuali, scrittori e aspiranti tali in cerca di prestigio e di riconoscimento sociale. Oltre che a vivere dei compensi scaturiti dalle proprie pubblicazioni, molti trovarono impiego e sicurezza economica nelle numerose testate giornalistiche della capitale. Una buona parte dei letterati riuscì a collaborare con riviste specialistiche che si distanziarono dall'originaria funzione politica della stampa dando luogo a testate di

⁵³¹ Miguel Ángel Vega, "El Krausismo traductor y traducido", in Luis Pegenaute (a cura di), *La traducción en la Edad de la Plata*, cit., p. 313.

⁵³² Assumpta Camps, *La recepción literaria*, PPU, Barcellona, 2002, p. 144.

⁵³³ Per avere un quadro dello sviluppo editoriale nel XIX secolo si rimanda a Jesús A. Martínez Martín, "La edición artesanal y la construcción del mercado", in Id. (a cura di), *Historia de la edición en España*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2001, p. 29-71.

⁵³⁴ Ivi, p. 11.

⁵³⁵ Ivi, pp. 178-181.

letteratura, poesia teatro e non solo. Madrid fu il centro per eccellenza anche di questa produzione, sui 680 titoli di stampa non politica 300 si pubblicavano a Madrid⁵³⁶.

L'enorme numero di letterari impiegati nella stampa periodica fece aumentare il tasso di letterarietà di questa, anche testate non dedicate alla letteratura inaugurarono rubriche su di essa o un giorno alla settimana convertirono il periodico in rivista letteraria. Fu il caso de «El Imparcial» che il lunedì diveniva letterario e usciva con il titolo de «Los Lunes de El Imparcial»⁵³⁷. La presenza di letteratura nel giornale era tale che a principio del XX secolo si scatenò addirittura un dibattito sul fatto che questa potesse costituire o no un genere letterario proprio⁵³⁸.

Fosse o no un genere letterario autonomo, di sicuro il giornale rappresentò un mezzo di diffusione e di presentazione della letteratura nel suo farsi oltre che una vetrina per gli scrittori⁵³⁹. Molte opere conobbero una edizione prima su rivista e solo in un secondo momento divennero libro. Era una prassi così consolidata che Guillermo de Torre, riportando una frase di Valery Larbaud, afferma che «las revistas jóvenes son los borradores de la literatura de mañana»⁵⁴⁰.

Non tutti trovarono la fortuna che cercavano a Madrid, per alcuni la capitale rappresentò il porto in cui naufragarono tutte le illusioni di gloria. Il destino di questi giovani disillusi è lucidamente raccontato da Sánchez Rojas, il quale fa trapelare, tra le righe, anche una buona dose di autobiografismo, in un articolo uscito su «La Lectura» nel 1910:

Llega un bravo mozo de provincia a Madrid, con la cartera menos repletas de dinero que el cerebro de ideas nobles y de grandes proyectos. [...] Quiere vivir de su pluma. [...] Y comienza a colaborar en periódicos oscuros que le pagan mal o no le pagan nunca. [...] Y el joven de provincia, al cambiar de ambiente, advierte con dolor que el periodismo, que era arte, espontaneidad, frescura en el periodiquito de su casino, se convierte ahora en algo ñoño, anodino, retórico, en este alcázar de las desilusiones que llamamos Madrid⁵⁴¹.

⁵³⁶ Ivi, p. 181.

⁵³⁷ Cecilio Alonso, «La lectura de cada día», in Víctor Infantes de Miguel (a cura di), *Historia de la edición y de la lectura en España (1475-1914)*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2003, p. 572.

⁵³⁸ María del Carmen Delgado Sosa, *La literatura en el periódico: el artículo de opinión*, Bubok, Badajoz, 2009, pp. 10-13.

⁵³⁹ Juan Domingo Vera Méndez, *Del Modernismo al Novecentismo a través de las revistas literarias*, cit., p. 5.

⁵⁴⁰ Guillermo de Torre, *Del '98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, p. 5

⁵⁴¹ Il brano citato è riportato da Julián Moreiro Prieto, *Sánchez Rojas. Crónica de un cronista*, cit., p. 34.

Anche grazie alle riviste, che concorsero a diffondere la pratica della lettura, il settore editoriale si andò modernizzando gradualmente. Una base d'appoggio per la sua evoluzione in senso moderno gli venne dalle nuove normative. Il Código di Comercio del 1885 fece sì che molte case editrici da imprese familiari si convertissero in società collettive. Anche se il modello dell'azienda a conduzione familiare rimaneva il maggioritario, è esemplificativo della modernizzazione in atto il fatto che nel 1925 Espasa-Calpe si costituisca direttamente in società anonima, scegliendo dunque il modello industriale che caratterizzerà l'età successiva⁵⁴².

Ad un nuovo assetto societario corrispose una nuova figura di editore che finalmente, alla volta del secolo, si era emancipato dal libraio e dallo stampatore, anche se queste due continuavano ad essere attività complementari alla sua. Egli non fu più soltanto colui che pubblicava un'opera a sue spese, divenne il vero protagonista della produzione del libro: progettava le collane, incaricava traduzioni, e talvolta persino le opere, decideva la forma materiale del testo e la strategia di diffusione⁵⁴³.

Gli autori dovettero ridefinire il loro ruolo in relazione al nuovo assetto globale. Per evitare di cadere in vecchie forme di clientelismo, essi avevano avviato un processo di professionalizzazione che li aveva portati a trovare nelle pubblicazioni periodiche, in secondo luogo nelle traduzioni e per alcuni anche nella docenza, le loro fonti di sostentamento economico e dunque la base della propria autonomia⁵⁴⁴.

Anche se il processo di professionalizzazione dello scrittore maturò durante i primi decenni del XX secolo, un sostanziale contributo alla battaglia autoriale venne dalla *Ley de Propiedad Intelectual* (1879) e dal successivo decreto che la mise in vigore (1880): questa sanciva che gli editori non possedevano la proprietà intellettuale delle opere la quale rimaneva agli autori e, alla morte di questi, passava agli eredi fino al compimento di ottant'anni. La proprietà acquisita dagli editori con il contratto di edizione durava fino alla morte dell'autore e se questi moriva senza eredi, si prolungava per venticinque anni, altrimenti ritornava in possesso degli eredi per cinquantacinque

⁵⁴² Jesús A. Martínez Martín, "La edición moderna", in Id. (a cura di), *Historia de la edición en España*, op. cit., pp. 181-190.

⁵⁴³ Id., *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, cit., p. 168.

⁵⁴⁴ Id., "La edición moderna", in Id. (a cura di), *Historia de la edición en España*, cit., p. 195.

anni⁵⁴⁵. Nel 1886, con la Convenzione di Berna, si regolamentò anche la questione delle traduzioni e si chiari a livello mondiale l'entità giuridica del diritto d'autore⁵⁴⁶.

Se il sistema legislativo aveva in parte chiarito degli aspetti nelle relazioni tra autore ed editore, il costituirsi di un pubblico di massa mise i due attori della produzione libraria davanti a un bivio: accondiscendere ai gusti del pubblico o orientarli.

Le case editrici si divisero grossomodo in due categorie, da una parte vi erano gli editori più sensibili all'aspetto della produttività d'azienda e dall'altra quelli più impegnati sul fronte intellettuale, senza che ciò implicasse il fallimento dell'impresa⁵⁴⁷.

A questi due modelli corrisposero altrettanti modelli d'autore; ci furono i Felipe Trigo che scrissero per guadagnare e quelli che lo fecero, sempre nel rispetto delle richieste editoriali, prestando più orecchio alla propria Musa.

Il quadro tracciato corrisponde ad una sintetizzazione di massima di un panorama complesso e proteiforme, ovviamente oltre ai toni estremi, vi furono anche delle sfumature, come il caso di Renacimiento, che orientata più verso il versante intellettuale, fu infatti la prima casa editrice a servirsi di un direttore letterario (Martínez Sierra), seppe circondarsi di autori di elevata caratura e nel contempo di discreto successo, riuscendo a mettere sul mercato testi di buona qualità a prezzo contenuto⁵⁴⁸.

In un sì fatto panorama editoriale, anche il settore delle traduzioni venne implicato dall'incremento del pubblico lettore. Gli editori in parte per rispondere alla domanda di lettura, in parte per modernizzare la cultura spagnola e in parte per il proprio tornaconto economico incentivarono con buoni e sicuri compensi le traduzioni.

Quasi tutte le case editrici si dotarono di una collana di opere straniere e nel XX secolo il mercato delle lettere venne preso da una sorta di "raptus traduttorio"⁵⁴⁹. La presenza delle opere inglesi e francesi, sebbene restò la maggioritaria, venne affiancata da opere tedesche, russe, italiane e perfino arabe.

La Spagna si apriva così alla letteratura straniera. Ci furono case editrici che dovettero la loro fama alle traduzioni, come ad esempio Biblioteca Nueva e Editorial

⁵⁴⁵ Id., *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, cit., pp. 70-71.

⁵⁴⁶ Pedro Pascual, *Escritores y editores en la Restauración Canovista (1875-1923)*, vol. I, Ediciones de la Torre, Madrid, 1994, p. 25.

⁵⁴⁷ Id., "La edición moderna", in Jesús A. Martínez Martín (a cura di), *Historia de la edición en España*, cit., p. 175.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 197.

⁵⁴⁹ Miguel Gallego Roca, "De las vanguardias a la Guerra Civil", in Jesús A. Martínez Martín (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 483.

America⁵⁵⁰. La prima riconosce in una traduzione uno dei suoi pilastri economici, secondo quanto ammette lo stesso editore nelle sue memorie: nel 1917 Biblioteca Nueva, sotto consiglio di Ortega y Gasset, inizia a pubblicare la traduzione delle opere complete di Sigmund Freud, era la prima volta che l'opera si traduceva ad un'altra lingua⁵⁵¹. La seconda invece nasce proprio dal progetto di diffondere la letteratura straniera come racconta Cansinos Assens riportando le parole dell'editore Fombona:

Ya sabe que he logrado un contrato estupendo con la Sociedad General Española de Librería⁵⁵²..., me tomarán todos los libros que publique..., así que vamos a trabajar de firme...Pienso publicar libros de historia Americana, la bibliografía de Bolívar, crónicas de los descubridores, libros de versos de poetas americanos casi desconocidos aquí, precursores del modernismo, y también traducciones...para todo ello cuento con usted y con Andresito...de los demás no me fio... ¡Son unos pendejos!...traditori, no traduttori⁵⁵³.

Entrambe le esperienze rendono bene il doppio volto della traduzione; essa da un lato introduce nuova linfa in un sistema culturale e dall'altro è anche il frutto di interessi economici editoriali che nell'*Edad de la Plata* coincisero nei fatti con lo spirito modernizzante ed europeista del Kraussismo. Da questa sinergia si originò l'incremento delle traduzioni nel mercato editoriale.

Anche la letteratura italiana conobbe in quegli anni, e particolarmente negli anni Venti del Novecento, una maggiore diffusione. Il panorama degli autori e delle opere tradotte si ampliò notevolmente, da episodiche comparse in riviste letterarie specializzate, si pubblicarono intere opere in traduzione. Infatti, a parte i consacrati

⁵⁵⁰ Il modello di queste case editrici più aperte nei confronti della traduzione si può individuare nell'attività di España Moderna diretta da Lázaro Galdiano che, proprio per questa sua apertura al mercato delle traduzioni, si deve considerare l'editore che maggiormente anticipa l'affermarsi di certe tendenze del XX secolo. Nella Casa editrice si pubblicarono 608 volumi, dando molto spazio alle traduzioni e riconoscendo nell'apertura verso le letterature e le scienze europee un decisivo fattore di modernità. Galdiano, inoltre, non aspettava gli autori per la pubblicazione, ma gli cercava, gli incaricava le opere e selezionava i testi dall'estero per rimediare alle mancanze della produzione intellettuale spagnola, come si legge in Jesús Martínez Martín, "La edición artesanal y la construcción del mercado", in Jesús A. Martínez Martín (a cura di), *Historia de la edición en España*, cit., pp. 68-69.

⁵⁵¹ José Ruiz-Castillo Basala, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1986, pp. 112-129.

⁵⁵² La natura del contratto viene raccontata in un altro brano che riportiamo per ragioni di chiarezza: «Blanco-Fombona, hombre mundano y hábil, logró sacarle en el curso de unas cenas alegres un contrato estupendo a ese alemán llamado Muller, director de la Sociedad Español de Librería [...]. Esa sociedad que no edita, limitándose a administrar las obras que le presentan ya editadas, se compromete por ese contrato a tomarle a Fombona en firme cuantos libros edita cada mes. Así pues, a editar traducciones que no paguen derechos» in Rafael Casinos Assens, "La Editorial América", in Id., *La novela de un literato*, vol. II, cit., p. 98-99.

⁵⁵³ Id., "Fombona íntimo", ivi, p. 311.

Leopardi, Manzoni, De Amicis – di cui già si è detto – autori, e di prima fila per giunta, come Fogazzaro, Carducci, D’Annunzio, Deledda conobbero una diffusione solo su rivista fino almeno al primo decennio del Novecento⁵⁵⁴. Tra il primo e il secondo decennio le sorti della letteratura italiana in traduzione iniziarono a cambiare, compaiono libri di Papini, Croce, De Sanctis, Verga, Capuana, Pirandello e Puccini.

Alla luce di ciò appare opportuno ridimensionare i giudizi negativi di Rojas e Canedo sulla diffusione della letteratura italiana: questa era sicuramente in svantaggio rispetto alle altre letterature europee di consolidata tradizione, ma in netta crescita, in comparazione con le epoche passate dei suoi trascorsi editoriali.

Posto che nel Rinascimento l’Italia conobbe il momento d’oro della sua diffusione, e non solo in ambito spagnolo – tant’è che c’è chi ha definito il petrarchismo un genere europeo⁵⁵⁵ – si può affermare che i primi trent’anni del Novecento rappresentarono per l’Italia la sua *Edad de la Plata* nella traduzione ad opera della nazione sorella.

⁵⁵⁴ Cfr. Miguel Gallego Roca, “De las vanguardias a la Guerra Civil”, in Jesús A. Martínez Martín (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., pp. 426-428.

⁵⁵⁵ Gardini Nicola, “Generi letterari. Un genere europeo: il petrarchismo”, in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana. La cultura italiana fuori dall’Italia*, cit., pp. 343-345.

Capitolo 2

Mario Puccini mediatore della letteratura italiana in Spagna

Il nome di Mario Puccini iniziò a circolare negli ambienti letterari spagnoli a partire dagli anni Venti del Novecento. Egli vi entrò per la porta principale e scortato dalla mano di Miguel de Unamuno. La sua presenza nelle riviste e nei cataloghi editoriali durò circa un decennio; già al principio del Trenta il suo nome non si leggeva più e molti amici spagnoli scomparvero dal suo epistolario⁵⁵⁶.

Dalle lettere considerate – Araquistain, Azaña, Baroja, Cansinos Assens, Amerigo Castro, Díez Canedo, Eugenio D’Ors, Gómez de la Serna, Ibañez, Palacio Váldes, Pérez de Ayala, Rivas Cherif, Salverría, Unamuno – si evince che il periodo di massimo contatto con la Spagna Puccini lo ebbe fra il 1920 e il 1924. Gli ultimi anni del Venti la presenza degli spagnoli nel FMP inizia a diradare. La maggior parte di questi carteggi, per quello che possiamo dedurre da quanto è conservato, non arrivano neppure alla metà degli anni Trenta.

A chiudergli definitivamente le porte di questa sua seconda stagione di vita giunse di nuovo la guerra, questa volta quella Civile spagnola. La Spagna sorta nel '39 non lo ricorderà già più. Quella di Puccini in Spagna fu una comparsa fugace, ma non per questo poco significativa. Alla sua mediazione si devono molte traduzioni; la sua critica incentivò il passaggio dal dannunzianesimo al pirandellismo: i due “ismi” che dominarono la storia della ricezione della letteratura italiana di quegli anni.

Sarebbe interessante approfondire il legame che Puccini ebbe con la letteratura ispanoamericana, ricerca che ci auguriamo di poter fare in un secondo momento. Pare, stando alle date dei carteggi, che anche Puccini, come la Spagna, dopo la Guerra Civile rivolgesse il suo sguardo all’America.

⁵⁵⁶ Nel FMP si contano 52 corrispondenti spagnoli e ispanici. Poiché la ricerca è incentrata sull’approfondimento del ruolo di Puccini in Spagna, molti di questi non sono stati contemplati, ma ci auguriamo di poterne dire in seguito. In ultimo precisiamo che non tutte le lettere considerate saranno citate, per ragioni di diritti d’autore, ma che tutte hanno concorso a chiarire la dimensione dell’operato di Puccini in Spagna, oggetto di questo capitolo.

2.1 Dall'appello di Unamuno a «La Pluma» di Azaña e Rivas Cherif

La relazione epistolare tra Puccini e Unamuno⁵⁵⁷, nata nel seno dell'entusiasmo chisciottesco e mantenuta anche durante la Grande Guerra, produsse interessanti risvolti culturali a partire dagli ultimi scorcii della prima decade del Novecento. In quel mentre Puccini compiva i primi passi nell'impresa di diffondere la letteratura spagnola in Italia, compito che lo portò a intensificare i contatti con il paese vicino e a chiedere spesso l'aiuto di Unamuno per ottenere opere ed informazioni delle quali avvalersi nell'intento di aumentare la conoscenza delle lettere spagnole.

I carteggi di quegli anni danno la misura della frenetica attività di promozione che stava portando avanti il marchigiano, impegnandosi sia sul fronte dell'editoria libraria sia su quello dell'editoria giornalistica.

Il primo frutto di questo appassionato impegno a beneficio della letteratura spagnola in terra italiana si produsse quando nel 1918 Unamuno gli inviò *Nada meno que todo un hombre*, opera che Puccini si affrettò subito a tradurre e a piazzare sul mercato editoriale. Ma l'impresa che si rivelò più ardua e lunga di quanto si sarebbe immaginato⁵⁵⁸. L'attesa e le trattative di pubblicazione gli lasciarono tuttavia il tempo per altre proposte.

Nel '19 dà notizia, in una lettera al Rettore di Salamanca, di una nuova casa editrice *in fieri* presso la quale sarà direttore di una collana nella quale si augura di poter tradurre delle opere di Unamuno e a tal fine chiede di conoscere l'elenco di tutte quelle che ancora non siano state tradotte.

⁵⁵⁷ La corrispondenza tra Puccini e Unamuno è stata pubblicata anche se non in volume organico. Le lettere di Unamuno a Puccini sono state trascritte e commentate in Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., pp. 288-300; mentre le lettere di Puccini a Unamuno sono semplicemente trascritte da María Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., pp. 194-215.

⁵⁵⁸ *Nada menos que todo un hombre* ebbe una storia editoriale tormentata, ricostruibile dalle lettere inviate a Unamuno: Puccini tradusse l'opera in meno di un mese, avvalendosi di una prima traduzione fatta da una donna spagnola che conosceva bene l'italiano. Al principio doveva pubblicarsi nella «Nuova Antologia», poi per la «Biblioteca Universale» Sonzogno, in seguito presso Carabba e infine dalla Vitigliano diretta da Cavicchioli. Falliti tutti questi tentativi, l'opera venne tradotta anche da Beccari e pubblicata nella collana diretta da Puccini «I Migliori Novellieri del Mondo» insieme ad altre novelle dell'autore (*Perché essere così?*, *Viva l'introiezione*, *Il tafano*, *Il canto adamico*, *La rivincita*, *Dall'odio alla pietà*, *Il mistero di iniquità*, *Solitaña*, *Lungo il cammino*, *Questo è veramente un uomo*) con il titolo complessivo di *Questo è veramente un uomo* (Roma, Urbis, 1921). Puccini si limitò a scriverne il prologo. La versione pucciniana della novella di Unamuno si pubblicherà nel 1924 presso Caddeo di Milano con il titolo di *Novelas ejemplares*. Per ricostruirne la storia editoriale raccontata nel carteggio si veda María Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., pp. 195-201.

Sul fronte giornalistico, scrive articoli sulle opere dello spagnolo e gli propone di collaborare per un settimanale letterario, «La Sera» di Milano del quale sta per assumere la direzione, con l'invio di una lettera mensile su quanto accade nel mondo letterario spagnolo⁵⁵⁹.

Fu però una lettera del 1920 a dare una svolta all'impegno pucciniano aggiungendo una dimensione al suo operato: da ambasciatore di letteratura spagnola in patria, divenne anche mediatore dell'opera sua e dei suoi contemporanei in Spagna.

A febbraio Puccini informa Unamuno che la «Rivista d'Italia» l'ha incaricato di fare una cronaca mensile sulla letteratura spagnola e pertanto chiede all'illustre amico di intervenire affinché gli editori e gli autori spagnoli gli mandino in redazione le loro novità⁵⁶⁰. La risposta di Unamuno, che citiamo, giunge nel marzo:

Como le digo se publica ahora muy poco, poquísimo. El precio del papel es enorme y hay diarios que van a tener que suspender su publicación. Lo que más editan son la Casa Calleja [...] y la Casa Calpe. Yo hablaré a editores y autores pero prefiero hacer un artículo en un diario de Madrid – *El Fígaro* – hablando de la labor de usted en pro de las letras españolas, de su propósito y excitar así, públicamente, a autores y editores⁵⁶¹.

L'articolo promesso non si fece attendere troppo e l'11 marzo «El Fígaro» pubblica l'appello di Unamuno agli autori spagnoli. Puccini viene presentato al pubblico in apertura d'articolo con la menzione di uno dei suoi ultimi lavori, *La Vergine e la mondana*, che sarà poi tradotta per la casa editrice Sempere nella collana diretta da Blasco Ibañez. Riportiamo l'incipit dove si trova anche un'ulteriore conferma della distanza che si avvertiva in Spagna fra l'operato della critica accademica e quello dei mediatori editoriali:

En mi viaje de 1917 a visitar el frente italiano tuve ocasión de estrechar la mano de Mario Puccini, soldado de su patria entonces y con quien estaba yo de antes en relación epistolar. [...] Entonces conocía yo una deliciosa novela suya, *Foville*, publicada en Milán en 1914. [...] Y esa novea que debería traducirse al español me puse en relación con Puccini: quien luego ha publicado impresiones de la campaña guerrera y una novela de la mala vida de Roma, titulada *La Vergine e la mondana*. Puccini como tantos jóvenes escritores italianos de hoy, se interesa grandemente

⁵⁵⁹ La collaborazione unamuniana, accettata prima, verrà rifiutata in un secondo momento. Lo scrittore propone, come si è detto, Díez-Canedo al suo posto.

⁵⁶⁰ María Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 202.

⁵⁶¹ FMP, Miguel de Unamuno a Mario Puccini, 5 marzo 1920, trascritta in Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., p. 294.

por la literatura española contemporánea. Creo poder asegurar que es hoy en Italia donde mejor, es decir, con más simpática penetración, se conoce nuestra literatura del día. ¡No que sea donde hay más de esos a quienes se llaman hispanistas, no! Hay pocos profesionales del hispanismo, para ventura nuestra; pocos de esos eruditos y investigadores –¡Oh la investigación!– que acuden a España en busca de tesis de doctorado o de trabajos académicos, muy pocos especialistas en cosas de España. [...] Lo que necesitamos es que [...] los que tienen una curiosidad omnilateral se detengan alguna vez en lo nuestro, o más bien, que lo nuestro logre alguna vez detener su atención. Y de esto curiosos de universalidad es Puccini, y es de los jóvenes literatos –un novelista, no un erudito de novelerias– que ha detenido su mirada a nuestra España⁵⁶².

In conclusione Unamuno invita gli editori e gli autori ad assecondare la richiesta del giovane scrittore italiano:

Mario Puccini se ha comprometido a publicar en la *Revista de Italia*, una de las mejores de allí, una crónica mensual sobre literatura española, y me pide que le facilite su trabajo, que pida aquí a editores y autores que le invíen su novedades. Y yo desde estas columnas se lo advierto a éstos. Si quiere que se dé noticias de sus obras en la *Rivista d'Italia*, envíenselas a la radeción de ésta: Corso Venezia, 48, a Milán, a Mario Puccini⁵⁶³.

Nonostante l'impegno di Unamuno, a maggio Puccini lo informa che gli editori non hanno mandato alcun libro⁵⁶⁴. La notizia non stupisce affatto lo spagnolo che, con stretto giro di posta, gli invia l'articolo pubblicato su «El Fígaro» non mancando di esprimere il suo scontento nei confronti dei propri connazionali:

Adjunto va, mi querido amigo, la noticia que publiqué en «El Fígaro» del 11 marzo. Y por lo visto apenas ha producido efecto. Después escribí a Andrés González Blanco y a algún otro que le enviasen lo suyo. De los editores no hay que esperar nada, pues no les interesan que nos conozcan fuera de los países de lengua española las obras y con las traducciones nada ganan. Y los autores son tan apáticos. Yo creo que se equivocan, hasta económicamente, unos y otros⁵⁶⁵.

Intanto nel giugno usciva il primo numero della rivista letteraria «La Pluma» e probabilmente i direttori, don Manuel Azaña e Cipriano Rivas Cherif, si rivolsero a

⁵⁶² Miguel de Unamuno, *A nuestros autores*, «El Fígaro», 11 marzo 1920, consultato presso la Casa Museo Miguel de Unamuno a Salamanca.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ María Mercedes González de Sande in *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 203.

⁵⁶⁵ FMP, Miguel de Unamuno a Mario Puccini, 22 maggio 1920, trascritta in Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., p. 296.

Unamuno per aver qualche inedito da pubblicare. In una lettera, conservata nella BNE, *Sala Cervantes*, il basco risponde circa gli inediti e poi aggiunge:

¡Como recuerdo nuestro viaje del 1917! Y aquel †...†! Mario Puccini, un anterior amigo mio, que nos presentó el general Díaz, traduce ahora cosas españolas y habla de ellas en revistas. Envíenle «La Pluma» y hagan porque los autores le envíen libros. Sus señas son:

Mario Puccini
Villetta Puccini
Gavirata, Lago di Varese⁵⁶⁶.

L'invito di Unamuno non produsse l'invio degli attesi e tanto invocati libri. Azaña, con la collaborazione di Rivas Cherif, scrisse a Puccini nel luglio una lettera in italiano distorcendo, a vantaggio della sua rivista, quelle che erano state le parole di Unamuno:

Egregio amico,
il comune amico Don Miguel de Unamuno, col quale ebbi il piacere di salutarla nel mio breve soggiorno al fronte italiano durante la guerra, mi raccomanda alla sua gentilezza, per ottenere dagli autori suoi compatrioti i libri nuovi da fare la recensione in questa mia rivista «La Pluma», il cui secondo numero le mando. Spero che ella abbia ricevuto il primo numero de «La Pluma», che continuerò a inviarle d'ora in poi. Sarà per «La Pluma» un grande piacere di poter stabilire una comunicazione costante coi letterati italiani.

La prego illustrissimo amico di volerla accettare coi cordiali saluti del suo devoto

Manuel Azaña⁵⁶⁷

Nella successiva lettera, che ipotizziamo sia di risposta ad una di Puccini in cui probabilmente il marchigiano deve aver avanzato la sua candidatura per collaborare alla rivista, Azaña si dice felice di contare su di lui e definisce i dettagli della collaborazione:

Caro amico,
grazie infinite della generosità con che lei mi offre una collaborazione così preziosa. Gli articoli – Cronica italiana, Letras italianas, come vi pare meglio il titolo generale? – poiché «La Pluma» è mensile, e date le circostanze difficili, non potrà aumentare le sue pagine in questi primi numeri, basteranno per adesso uno ogni due mesi. Così non abuseremo troppo della di lei liberalità [...]. Nel prossimo di settembre annunzieremo la vostra collaborazione e voi potreste mandarci l'articolo verso l'otto o il dieci, non più tardi del quindici (settembre) per essere

⁵⁶⁶ BNE, Mss. 22128/26.

⁵⁶⁷ FMP, Lettera autografa di Manuel Azaña a Mario Puccini, 10 luglio 1920.

pubblicato col numero di ottobre [...]. Gli articoli lunghi non più di otto pagine e non meno di quattro⁵⁶⁸.

L'appello di Unamuno aveva dato buoni frutti, anche se non quelli che Puccini immaginava. Iniziava così la sua collaborazione con «La Pluma». Il suo primo articolo uscì con il numero di ottobre, come richiesto da Azaña, la partecipazione alla rivista durò fino alla chiusura della medesima, nel giugno del 1923.

2.2 «La Pluma», tre intensi anni di vita letteraria (1920-1923)

L'idea di dar vita alla rivista «La Pluma», che fece la sua comparsa nel giugno del 1920, nacque dalla precedente esperienza di Azaña e Rivas Cherif per il parigino «El Fígaro»⁵⁶⁹. Una volta tornati in Spagna grazie all'ausilio economico del deputato Amós Salvador decisero di fondare una propria rivista letteraria⁵⁷⁰. Questa era il riflesso dello spirito di Azaña e della sua idea di letteratura. Egli le diede il nome e scelse il motto, «La Pluma es la que asegura –castillos, coronas, reyes– y la que sustenta leyes», che tante volte aveva letto negli archivi delle sentenze giuridiche castigliane. Si potrebbe quasi dire che fu come una figlia; Azaña la alloggiò perfino presso casa sua, la redazione e la direzione della rivista coincidevano infatti con il suo domicilio in calle de Hermosilla. La tipografia era quella dei fratelli Sáez, nelle vicinanze di Noviciado.

I primi collaboratori, nonostante non vi fosse il capitale necessario per ricompensarli, furono grandi nomi della letteratura come Valle-Inclán, Unamuno e Juan Ramón Jiménez. La rivista attirò su di sé l'attenzione del mondo delle lettere spagnole anche per la pungente ironia con la quale esordiva. Nel primo numero, in luogo del consueto elenco dei collaboratori e dei redattori, nero su bianco, venivano invece i nomi di quelli che non vi avrebbero collaborato, fra i tanti, quelli che veramente desideravano

⁵⁶⁸ Ivi, 4 agosto 1920.

⁵⁶⁹ Cipriano Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña (seguida por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano Rivas de Cherif de 1921 a 1937)*, Grijalbo, Barcellona, 1981, p. 78.

⁵⁷⁰ «Acabamos fundando una revista literaria mensual. Nuestro amigo Amós Salvador, que aprovechando no sé qué circunstancia había pasado por París mientras estábamos nosotros, se hizo cargo de nuestro propósito, ofreciéndose a regalarnos la dieta de quinientas pesetas que poco antes se habían adjudicado los diputados españoles [...]. Con ellos teníamos para comprar una partida de papel suficiente y asegurar en ese respecto [...] la vida de *La Pluma* durante un cierto período de prueba» (Ivi, pp. 96-97).

colpire erano – per dichiarazione di Rivas Cherif – Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors e Pío Baroja⁵⁷¹.

«La Pluma» nasceva con il nobile intento di assicurare indipendenza alla letteratura senza doversi dichiarare militanti di una determinata corrente come si legge nella premessa *Dos palabra que no están de más* fatta da Azaña:

LA PLUMA será un refugio donde la vocación literaria pueda vivir en la plenitud de su independencia, sin transigir con el ambiente; agrupará entorno suyo un corto número de escritores que, sin construir escuela o capilla aparte, están unidos por su ostilidad a los agente de corrupción del gusto y propenden a encontrarse dentro del mismo giro del pensamiento contemporáneo; romperá el silencio, astuto o bárbaro, en que la producción literaria languidece; las letras, proscritas de casi todas partes por los empresarios, alimentarán estos coloquios, donde no se pondrá al olvido ningún esfuerzo personal que nazca de aspiraciones nobles y se presente con el decoro formal indispensable para merecer la atención de inteligencias cultivadas. LA PLUMA no es otra torre de marfil [...]⁵⁷².

Vi collaborarono scrittori di tutti i generi, accomunati dalla volontà di rompere il silenzio che albergava intorno alla produzione letteraria⁵⁷³. Vi scrissero intellettuali di tre generazioni – del ‘98, del ‘14 e del ‘27 – dai nomi noti e prestigiosi come Unamuno, Valle-Inclán, Díez Canedo, Lorca, Alfonso Reyes, Gómez de la Serna, alcuni di loro ancora non così celebri. Il carattere eminentemente letterario e smanioso di inediti della rivista la portò a beneficiare della pubblicazione esclusiva di opere che avrebbero segnato la storia della letteratura spagnola come la *Fedra* di Unamuno, *El Novelista* di Ramón Gómez de la Serna e i primi dodici capitoli del romanzo d’esordio del suo direttore *El Jardín de los Frailes* che verrà terminato due anni dopo dalla cessazione della rivista.

L’apertura mostrata nei confronti delle lettere nazionali venne confermata anche dalle sezioni, intitolate “Letras”, dedicate alle letterature straniere che davano visibilità al rinnovamento estetico in corso anche negli altri paesi d’Europa. In ciò Mario Puccini vanta un primato. Nell’ottobre del ‘20, egli fu il primo ad inaugurare una sezione

⁵⁷¹«Palinodia – Esta revista NO CUENTA CON LA COLABORACIÓN de D. Mariano de Cavia, D. Jacinto Benavente, D. Pío Baroja, D. José Ortega y Gasset, D. Ricardo León, D. Julio Camba, D. Eugenio D’Ors, D. José Martínez Ruiz (Azorín), la condesa de Pardo Bazán, ni, probablemente, con la de D. Gregorio Martínez Sierra. Imponiéndonos cuantiosos sacrificios, hemos adquiridos la seguridad de que no colaborerá en LA PLUMA D. Julio Senador Gómez» (*La Pluma. Revista Literaria*, (1920-1923), Topos Verlag AG, Vaduz/Liechtenstein, 1980, p. 48).

⁵⁷² Ivi, pp. 11-12.

⁵⁷³ Juan Domingo Vera Méndez, *Del Modernismo al Novecentismo a través de la revistas literarias*, cit., p. 100.

letteraria che non fosse spagnola. Solo in un secondo momento si incorporarono altre “Letras”. Con il numero del mese di settembre del 1921 comparvero *Letras Francesas* (Jeules Bertaut) e *Letras Belgas* (Paul Colin), a ottobre del medesimo anno *Letras Alemanas* (Paul Colin), *Letras Inglesas* (Goldring) e, infine, nel mese di marzo del 1922 si inaugurarono anche le *Letras Portuguesas* (Alfredo Pimenta).

Il primato italiano, concretizzatosi in forza del giro di lettere poc’anzi ricostruito, trova giustificazione anche nella particolare affezione di Cherif per il nostro paese di cui fa chiara ammissione nel recensire un’opera di Puccini nella rubrica *Libros y Revistas*, dedicata alle novità bibliografiche dichiarando che «la hermandad hispano-italiana es [...] tan indudable, que todo fenómeno social, cuanto más literario, tiene para nosotros doble aliciente por el solo hecho de producirse en un país tan afín al nuestro»⁵⁷⁴.

Una volta archiviate l’esperienza de «La Pluma», l’apertura all’Europa e la cifra letteraria della rivista saranno recuperate dalla «Revista de Occidente» di Ortega y Gasset⁵⁷⁵.

2.3 *Letras Italianas* e *De D’Annunzio a Pirandello*: la letteratura italiana contemporanea secondo Mario Puccini

Quando Puccini inizia la sua collaborazione per la rivista spagnola era uno scrittore che aveva già, nonostante la giovane età, attraversato diverse “ere” della sua vita. Si era lasciato alle spalle i suoi trascorsi da editore, aveva dismesso i panni del soldato e raccontato la sua Grande Guerra in *Davanti a Trieste* e *Come ho visto il Friuli*.

Chiusa la parentesi bellica, aveva scritto *Viva l’anarchia!* che altro non è che la storia di un libraio che compie un viaggio per la penisola italiana nella speranza di trovare qualche acquirente di una collezione di classici della letteratura e del pensiero nostrani.

⁵⁷⁴ *La Pluma*, cit., dicembre, 1920, p. 133. La rubrica tenuta da Rivas aveva in gran conto la produzione pucciniana che recensiva spesso e talvolta quando questa era ancora fresca di torchio. Le opere presentate nei tre anni di attività furono: *Essere o non essere. Racconti* – Edizioni A. Mondadori – Roma (dicembre 1920); *Viva l’Anarchia. Romanzo di un viaggiatore in poesia*, Bemporad, Firenze (aprile 1921); *Racconti cupi*, F. Capitelli Editore, Foligno (maggio 1921); *Dov’è il peccato è Dio*, F. Capitelli Editore, Foligno (luglio 1922); *L’inganno della carne*, Edizioni A. Mondadori, Roma – Milano (giugno 1923).

⁵⁷⁵ Juan Domingo Vera Méndez, *Del Modernismo al Novecentismo a través de la revistas literarias*, cit., p. 101.

Il travestimento libresco gli permise di fare un quadro a tinte fosche del panorama letterario nazionale e del gusto dominante la cui personificazione, nel romanzo, è il giovane Calori appassionatissimo lettore di Guido Da Verona⁵⁷⁶.

Probabilmente il non troppo gratificante ambiente letterario, unitamente alla scarsa attenzione che destava la sua opera in Italia, lo spinsero a cercare di affermarsi nel panorama delle lettere spagnole, ciò nonostante non concordiamo con l'affermazione di M^a Mercedes González de Sande che riportiamo:

Quizá por compensar este vacío Puccini intensificará en estos años su relación con otros países extranjeros, sobre todo con Francia y España, colaborando en revistas españolas como *La Pluma*, *La novela semanal* y *La Esfera* de Madrid, y en *Caras y Caretas* y *La Nación* de Buenos Aires. Al mismo tiempo estableció estrechos lazos de amistad con escritores como Blasco Ibañez y Miguel de Unamuno⁵⁷⁷.

L'interessamento di Puccini nei confronti della Spagna, così come anche l'amicizia con Unamuno, non furono la conseguenza di un vuoto, ma il risultato di una passione sincera per la letteratura spagnola che lo accompagnò per tutta la vita. Non si dimentichi che molte delle porte che gli furono aperte in Spagna si devono alla sua attività di diffusore della letteratura spagnola in Italia che precede cronologicamente la traduzione dell'opera pucciniana in castigliano.

Inoltre quando Puccini inizia un frequente scambio epistolare con Unamuno non immaginava che, oltre a riuscire a farsi tradurre in Spagna e a diffondere la letteratura spagnola in Italia, sue intenzioni iniziali, sarebbe diventato il più importante mediatore della letteratura italiana in Spagna di quegli anni⁵⁷⁸.

Due erano i fronti sui quali si giocava l'impresa di mediazione. Le opinioni dell'italiano sulla letteratura non solo comparivano nero su bianco tra le pagine della rivista letteraria spagnola, ma erano anche riflesse, quasi contemporaneamente, nel catalogo delle opere italiane che l'editore Ruiz-Castillo annunciava come prossime traduzioni.

⁵⁷⁶ Mari Puccini, *Viva l'anarchia. Romanzo di un viaggiatore in poesia*, Bemporad, Firenze, 1921, pp. 282-297.

⁵⁷⁷ María Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 125.

⁵⁷⁸ Quanto sostenuto è chiarito molto bene in una lettera di Puccini a Unamuno in cui, dopo una serie di incalzanti domande, si scusa per avere tanta ansia di essere conosciuto al di fuori dell'Italia: «Voi mi parlate di Ricardo Baeza. Chi è? Conosce la lingua italiana? Potreste darmi il suo indirizzo preciso? E il nome di qualche giovane letterato o professore che conosca bene la lingua italiana potreste gentilmente favorirmelo? Scusatemi tanto le noie che vi arredo; ma Voi comprendete, caro Maestro, le ansie di un giovane che vuole farsi conoscere fuori dal suo paese» (Ivi, p. 202).

A presentare Puccini ai lettori di «La Pluma» è, in una nota al suo primo articolo, E.D.C. acronimo dietro il quale senza alcun dubbio riconosciamo Enrique Díez Canedo. Egli traccia un rapido profilo del marchigiano, ne cita gli ultimi lavori narrativi pubblicati e, in conclusione, sottolinea che le osservazioni critiche muovono da uno scrittore che conosce bene la letteratura spagnola e sa quali aspetti di quella italiana possano interessare ad un pubblico di spagnoli. L'osservazione di Canedo ben circoscrive il campo degli articoli di Puccini: questi non sono critica letteraria canonica, ma sono le osservazioni di uno scrittore che, da buon conoscitore della letteratura spagnola, avvia una mediazione tra le due culture:

Inaugura hoy LA PLUMA su colaboración extranjera con una crónica italiana de Mario Puccini [...]. Actualmente sigue con atención la literatura española en los cuadernos de *La Revista d'Italia*. Sus crónicas de LA PLUMA tendrán, por tanto, a más de su importancia particular, el atractivo que ha de comunicarles un escritor que conoce las letras españolas y sabe cuáles son las corrientes que hoy dominan en nuestro espíritu⁵⁷⁹.

Nei tre anni di attività della rivista Puccini firmò dodici articoli di critica letteraria; il fulcro tematico era volto a dimostrare che la letteratura italiana non si esauriva nella persona e nell'opera di D'Annunzio, l'autore più tradotto e che più influenza ebbe nella letteratura spagnola fino a quel momento. Sebbene riconosca al vate di Pescara il dominio pressoché indiscusso della scena letteraria nostrana per un periodo che va dal 1895 al 1910, Puccini cerca di mettere in evidenza i limiti di questa supremazia, dando voce a tutte le esperienze che, anche contemporaneamente allo spopolare di D'Annunzio, ne abbiano preso le distanze⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ *La Pluma*, cit., ottobre 1920, pp. 220-221.

⁵⁸⁰ Il ruolo di critico della letteratura italiana non fu l'unico che Puccini svolse nella rivista. Dal 1921 compare anche sotto le vesti di autore di racconti, aspetto di cui non ci occupiamo, ma che, per completezza, è opportuno segnalare. Nell'agosto del 1921 è presentato con cinque racconti brevi (*La casa, El grillo, Caídas, El Emberizo, Los Excesos*) col titolo complessivo di *Muestrario Decadente*; nel marzo del 1922 pubblica *El hombre del sombrero gris*; infine, nel maggio del 1923, il marchigiano saluta la rivista, che il mese seguente cesserà di esistere, con *Retrato real y imaginario de la señorita Monnier*. Si tenga inoltre conto che Mario Puccini non gradiva che lo si considerasse un critico della letteratura italiana, in più occasioni infatti ribadì di essere uno scrittore e per tanto un lettore accreditato: «No soy de hecho un crítico militante y, entre mis tareas menos gratas de literato, debo incluir, en primer lugar, este libro. En verdad, constituía él para mí una obesesión y muchas veces, cuando leía a un escritor de mis tiempos, me encontraba con la pluma en la mano y con un deseo de dar mi opinión sobre él» (Mario Puccini, *De D'Annunzio a Pirandello*, cit., p. 1) e ancora: «L'artista non riesce quasi mai ad essere un eccellente critico; e se il caso vuole che debba pubblicamente dar conto delle proprie letture e dei propri incontri letterari, assai raramente gli donerà pagine assolutamente impersonali, obiettive, imparziali» (Id., «A Angelo Silvio Novaro. Accademico d'Italia», *Scrittori di ieri e d'oggi. Avventure di un lettore*, cit., p. III).

Nel complesso gli articoli mostrano un'architettura organica e ben ponderata; i primi quattro (ottobre 1920, gennaio, marzo e aprile del 1921) forniscono una visione diacronica della letteratura che, partendo dall'epoca del dannunzianesimo, passano per la frattura della Prima guerra mondiale fino a giungere al richiamo all'ordine de «La Ronda» e al discutibile gusto per la produzione di consumo dei Da Verona e Pittigrilli. Questi ultimi, per fortuna, coesistono insieme a moltissimi autori, sia contemporanei a D'Annunzio sia della generazione successiva, impegnati a ricercare una nuova forma di letteratura che possa degnamente rappresentare il Paese.

All'*excursus* storico seguono poi due capitoli dedicati alla geografia letteraria ed editoriale italiana: sono articoli di estrema modernità, che moltissimo dicono sulla coscienza che aveva Mario Puccini della nostra situazione letteraria. Tale consapevolezza, probabilmente, gli veniva dall'essere od essere stato, oltre che uomo di lettere, editore e giornalista, dunque abituato ad osservare la letteratura da angolazioni distinte. Gli articoli del luglio e del settembre del 1921 anticipano decenni di storiografia tanto letteraria quanto editoriale, ma essendo diffusi in Spagna nessuno in Italia gliene riconosce il merito. La prima persona che cercò di affrontare lo studio della letteratura inserendovi tra i parametri d'analisi anche il criterio geografico fu, nel 1967, il Dionisotti di *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*. Ma già nel 1921 Mario Puccini scriveva:

Italia tiene una geografia literaria asaz curiosa. No sucede entre nosotros como en Francia, donde, con exclusión de la Provenza, que permanece a parte y en contado casos desemboca en la capital, las provincias todas se vierten en París. Entre nosotros [...] Italia tiene muchas capitales y cada cual con carácter y sello propios⁵⁸¹.

Nel policentrismo italiano, individua due centri fondamentali, Roma e Milano, e insieme a questi una serie di piccoli centri (Torino, Ferrara, Bologna, Firenze, Napoli e Palermo), tuttavia meno importanti e produttivi dei primi. Nel trattare ciascuna città, Puccini cita espressamente le maggiori case editrici che vi operano e dà ragione di quale sia la loro linea editoriale, tratteggiando una geografia dell'editoria italiana – anticipata in alcune frasi sui di poco precedenti articoli della rubrica *Editori dell'ultimo ventennio*

⁵⁸¹ Mario Puccini, *Letras Italianas, La Pluma*, cit., luglio, 1921, p. 46.

ne «I libri del Giorno» di Treves – che si sarebbe abbozzata solo in tempi recentissimi⁵⁸².

A Milano, centro dell'editoria, ma anche della corruzione del gusto letterario, viene dedicato l'intero articolo del settembre 1921. Il capoluogo meneghino è descritto come il polo d'attrazione degli scrittori; luogo in cui risiedono gli editori e le librerie più prestigiose, ma nonostante queste buone premesse, Milano è la città di Guido da Verona, di Pittigrilli, della casa editrice Baldini e Castoldi che deve il suo successo alle pubblicazioni del poeta Bertacchi e del narratore Salvatore Gotta. A mitigare la pessima aria letteraria che tira in città, Puccini chiama in causa la casa editrice Treves, che si pubblica D'Annunzio, ma anche Verga, Ojetti, Albertazzi, Zuccoli, la rivista «Il Primato» e come azienda editrice pubblicò *Novellieri Spagnoli* a cui partecipò anche Unamuno. Infine, nomina anche la casa editrice Quintieri, divenuta Leonardo Potenza, distintasi per le belle e curate opere in traduzione. L'articolo, per molti versi, anticipa l'ultimo libro che verrà pubblicato essendo Puccini ancora in vita *Milano, cara Milano...!*, nel quale, come sappiamo, verranno raccolte tutte le memorie e i ricordi editorial-letterari della stagione milanese del marchigiano.

Dopo aver chiarito le coordinate storiche e geografiche che inquadrano il panorama italiano, Puccini adotta un criterio monografico e dedica i successi articoli a Verga, D'Annunzio, Prezzolini, Lucini, Boine e Papini. Gli ultimi quattro vengono raggruppati sotto l'unico titolo, che ricorre da articolo ad articolo, *De D'Annunzio a nosotros*.

In questo già si intravede il progetto di *De D'Annunzio a Pirandello*. L'opera, scritta per un pubblico spagnolo e pubblicata a Valencia nel 1927 dall'editore Sempere, è l'unico testo nel quale Puccini dà una visione completa della letteratura italiana partendo dalla Scapigliatura fino al Primo dopoguerra. Gli articoli monografici de «La Pluma», ad eccezioni di quello su Verga, quasi completamente riscritto, vi confluiscono per intero e con scarsissime variazioni di forma; le più significative interessano l'articolo dedicato a D'Annunzio al quale venne cambiato il titolo, da *Gabriele D'Annunzio o Historia de una antipatía* della rivista, a un meno polemico *Ante el primero y el último D'Annunzio*. Viene poi aggiunto un paragrafo di approfondimento

⁵⁸² È del 1997 il contributo di Maria Iolanda Palazzolo, “Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali”, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia Contemporanea*, cit., pp. 11-54.

sull'ultima opera del vate pubblicata da Treves, *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile* (1924)⁵⁸³.

L'opera venne accolta tiepidamente. In una recensione che di questa fa Juan Chabas, l'antipatia di Puccini per D'Annunzio viene subito stigmatizzata accostando il modo di far critica dell'italiano a quello di Alfonso Reyes, entrambi dominati, secondo l'autore, da una scarsa obiettività e da un eccessivo soggettivismo. Chabas ironicamente suggerisce che anche Puccini, come Reyes, avrebbe dovuto far trasparire fin dal titolo la visione soggettivistica e sottomessa al mero gusto personale della storia della letteratura italiana e pertanto avrebbe dovuto intitolarla "Antipatías y Preferencias", alludendo al "Simpatías y Preferencias", sottotitolo che Reyes era solito porre ai suoi contributi critici⁵⁸⁴.

Tra la collaborazione a «La Pluma» e la pubblicazione di *De D'annunzio a Pirandello* erano trascorsi quattro anni, un tempo relativamente breve, ma sufficiente perché in Spagna si passasse dal dannunzianesimo al pirandellismo. I contributi critici di Puccini nella rivista avevano concorso al tramonto della fama di D'Annunzio in Spagna come sottolinea anche Franco Meregalli:

La impresión de superación de la obra dannunziana se veía confirmada por las intervenciones italiana o de Italia en la cultura española. Hemos tenido ocasión de poner de relieve la importancia, en este sentido, de la relación de D'Ors con Croce y con Borgese; un caso más directo explícito, incluso violento, lo constituye la actitud de un escritor italiano, Mario Puccini, quien, a través de sus relaciones personales y la colaboración con revistas españolas, tuvo un peso notable en la opinión que el ambiente literario español se formaba de la literatura italiana contemporánea. Puccini publicó en «La Pluma», una revista que, dirigida por Manuel Azaña y C. Rivas Cherif, tenía cierta tendencia de izquierda y que, si dedicaba en enero de 1923 un número único a Valle-Inclán, lo hacía pensando no en el antiguo Valle-Inclán decadente y carlista, sino en aquel que Luis Araquistáin había saludado como «el primer bolchevique y el último cristiano» («La Pluma», oct., 1920, p. 194.), una *Historia de una antipatía*, donde contraponía Verga a d'Annunzio, afirmando que bajo las imágenes de éste, «ahogadas por excesivo abono retórico», sería inútil buscar «un sentimiento, ni aun egoísta, escuetamente padecido». Y Rivas Cherif encuadraba en la reacción antidannunziana la obra narrativa del colaborador italiano, «intérprete sincero y valiosísimo, de cierto carácter nacional, que continuando la mejor tradición de la vena patria, la que por

⁵⁸³ Cfr. Mario Puccini, *De D'Annunzio a Pirandello*, cit., pp. 86-89.

⁵⁸⁴ Juan Chabas, *Resumen Literario. Noticias literarias - Libros nuevos - Revistas*, «La Libertad», 4 agosto 1928, p. 6.

Verga se enlaza con Manzoni», expresa el espíritu del tiempo (ibid. Sept. 1922, p. 212)⁵⁸⁵.

Il calo di interesse sull'opera del pescarese aveva prodotto, di riflesso, un fermo nelle traduzioni. D'Annunzio era stato l'autore italiano più tradotto in Spagna, senza soluzione di continuità, dal 1895 al 1920⁵⁸⁶. Gli articoli di Puccini, il suo anti-dannunzianesimo dichiarato, fecero sì che nei cataloghi editoriali madrileni si facesse posto per altri autori, primo fra tutti Verga, lungamente ignorato.

L'autore de *I Malavoglia* non ebbe in Spagna nessuna eco all'epoca contemporanea alla pubblicazione della sua opera narrativa; l'unica traduzione prima degli anni '20 è di ambito catalano e si deve al successo della *Cavalleria rusticana* messa in musica da Mascagni (Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana*, trad. de C. Costa y J. M. Jordà, B. Baxaries, Barcellona, 1909)⁵⁸⁷. Contemporaneamente ai contributi pucciniani su «La Pluma», forse anche motivati da questi, usciranno *Los Malasangres* e *La vida en los campos*, entrambi tradotti da Rivas Cherif per Calpe (1920 e 1921)⁵⁸⁸ e *Eva*, tradotta da Cansinos Assens, per l'Editorial América (1923). Inoltre appaiono annunciati tra le future pubblicazione della casa editrice Biblioteca Nueva di Ruiz-Castillo *Maese don Jesualdo* e *Novelas rústicas*, le quali stando al catalogo delle traduzioni riportato su "Progetto Boscán", non si realizzarono⁵⁸⁹. Le traduzioni annunciate così come quelle effettivamente pubblicate sono comunque un chiaro segnale

⁵⁸⁵ Franco Meregalli, *D'Annunzio en España*, «Filologia Moderna», n° 15-16, Abril-Agosto 1964, pp. 284-285.

⁵⁸⁶ María de las Nieves Muñiz Muñiz, "D'Annunzio", in *Diccionario histórico de la traducción en España*, cit., pp. 280-281. L'autrice specifica che il ciclo di traduzioni si chiude nel 1920 con la traduzione di Julio Gómez de la Serna di *Quizás si quizás* no pubblicato da Biblioteca Nuova, mentre l'opera teatrale continua ad essere tradotta fino alla fine della seconda decade.

⁵⁸⁷ Cfr. Assumpta Camps, "Ancora sulla fortuna ispanica di G. Verga. (Per uno studio sistemico della ricezione della sua opera)", in Ead., *La recepción literaria*, cit., p. 148.

⁵⁸⁸ L'interessamento di Cherif per Verga probabilmente è anteriore e in parte non collegato agli articoli di Puccini sulla rivista sua e di Azaña. Da una lettera di quest'ultimo a Puccini si apprende che Rivas Cherif aveva già tradotto *I Malavoglia* e *Vita nei campi* prima che il marchigiano iniziasse a collaborare per la rivista: «Caro amico, ho ricevuto il discorso preliminare delle vostre cronache italiane, che spero saranno gustatissime, visto questo primo articolo, preziosa introduzione alla collaborazione straniera de «La Pluma». Grazie infinite. Il mio collega Rivas-Cherif sarà il vostro traduttore. Lui è chi mi traduce all'italiano, tanto per non dimenticarsi la vostra bella lingua imparata nel suo soggiorno al bolognese Collegio di Spagna. Rivas-Cherif m'incarica di salutarvi e di annunziarvi il prossimo invio delle sue ultime traduzioni: la *Vita Nova*, *La locandiera*, il *Jacopo Ortis*, *I Malavoglia* e *Vita dei Campi*» in FMP, Lettera autografa di Manuel Azaña a Mario Puccini, 2 settembre 1920.

⁵⁸⁹ Segnaliamo anche le traduzioni realizzate in ambito catalano da Pedro Pedraza y Paez, *Eros*, *Eva* e *Historia de una corruca*, uscite negli anni '20 presso la barcellonese Sopena. Mentre *Eros* è del 1917, le altre due opere sono la risposta catalana alla traduzione di Cansinos Assens, come specifica Assumpta Camps, "Ancora sulla fortuna ispanica di G. Verga. (Per uno studio sistemico della ricezione della sua opera)", in Ead., *La recepción literaria*, cit., p. 150.

del fatto che i traduttori e gli addetti al settore editoriale iniziano a mostrare il proprio interesse verso l'opera di Giovanni Verga.

Il vuoto lasciato da D'Annunzio in Spagna venne presto colmato da Pirandello, che dal 1924 fino alla Guerra Civile, dominò i cataloghi delle opere italiane in traduzione, specialmente quelle dedicate al teatro⁵⁹⁰.

Puccini, negli articoli, aveva più volte fatto il nome di Pirandello fra quelli che, ingiustamente oscurato dalla fama di D'Annunzio, stava finalmente ricevendo l'attenzione che meritava. Egli voleva che il pubblico spagnolo lo apprezzasse soprattutto per l'attività di prosatore⁵⁹¹ anche se riconosceva che la sua fama, in Italia come sarà poi nel resto del mondo, gli derivava dall'opera teatrale⁵⁹².

Quando nel 1923 Puccini pose fine alla sua collaborazione con «La Pluma» non poteva immaginare che solo qualche mese dopo, a principio del 1924, il teatro di Pirandello avrebbe convertito il dannunzianesimo spagnolo in pirandellismo. Dunque nello scrivere il libro per l'editore Sempere, oltre a combattere D'Annunzio, il marchigiano si adopera per meglio contestualizzare anche la produzione di Pirandello, ponendola su un piano critico più complesso⁵⁹³. Analizza tutte le opere, dedicando meno spazio al teatro e dichiarando indispensabile per la conoscenza del siciliano la lettura del saggio *Umorismo*, che era ancora ignoto al pubblico spagnolo⁵⁹⁴. Il fine era

⁵⁹⁰ Sorvoliamo la questione sulla diffusione di Pirandello per ragioni di economia del testo. All'autore verrà dedicato un capitolo a parte più avanti.

⁵⁹¹ «Han tardado en llamarlo Maestro; pero hoy día, entre los novelistas italianos, él es ciertamente quien presenta sobre todos los demás una muchedumbre de figuras varias y numerosas; él que más se ha acercado, aunque sólo sea de pasada, a todos los problemas del alma y del cerebro humano» (Mario Puccini, «Letras Italianas», *La Pluma*, cit., marzo 1921, p. 164).

⁵⁹² « Si en estos últimos tiempos [...] es considerado como uno de los más grande y nobles escritores italianos, débese sobre todo a que ha dedicado últimamente su actividad al teatro, el cual, y no sólo en Italia, tiene el mérito (o el inconveniente) de conducir a un escritor al contacto inmediato con la muchedumbre: contacto que luego se resuelve en el aplauso y la fama» (*ibidem*).

⁵⁹³ Alla fine del capitolo dedicato a Pirandello, Puccini sostiene che l'autore sia veramente degno della fama che possiede solo in relazione alla prima fase della sua opera, ma che da un certo punto in avanti abbia prodotto sulla base di schemi fissi e consolidati perdendo la poesia primitiva. Il Pirandello acclamato dai traduttori e dal pubblico spagnolo veniva così fortemente ridimensionato: «Pirandello es ciertamente el escritor más interesante que hay hoy en Italia; pero saliéndose a fuera de lo que ayer había sido en él, cuentista y novelista humano, un estado natura de ingenuidad creadora y dejando libre curso a la parte menos profunda, por ser menos sufrida, de su naturaleza de escritor, yo opino que se ha alejado del arte grande y verdadero, encerrándose en la callejuela sin salida de una formula. Cierto que su juego es curiosísimo y llevado con suma habilidad y se necesita un ingenio verdaderamente superior para sostenerlo por tanto tiempo; pero es casi siempre juego e infortunadamente para nosotros, rara vez es poesia» (Mario Puccini, *De D'Annunzio a Pirandello*, cit., pp. 185-186).

⁵⁹⁴ Nel 1924 venne tradotto in catalano solo un frammento del saggio da Augustí Esclasans y Folch in «La Rivista», n. 223, pp. 28-29. Maggiori dettagli in Luigi Pirandello, PROYECTO BOSCAN: Catalógo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (1300-1939), <http://www.ub.edu/boscan> [Data dell'ultima consultazione: 06.3.2015].

scrivere una storia della letteratura italiana alternativa e diversa da quella che il pubblico spagnolo poteva all'epoca immaginare anche in relazione agli autori che maggiormente conosceva.

Il titolo che Puccini sceglie per l'opera rappresenta da subito una esplicita dichiarazione d'intenti. Egli racconterà quanta storia letteraria sia trascorsa, quante opere e quante figure significative si siano avvicinate tra i due dominatori della letteratura italiana in castigliano: D'Annunzio e Pirandello. Proprio fra questi due giganti letterari, catalizzatori di tutte le attenzioni straniere, si dipana la matassa de *El Espiritu de la Nueva Generación*, eloquente sottotitolo posto al testo.

Si prendono dunque le distanze dalle affermazioni di Francesco de Nicola, il quale sostiene che l'opera sia stata pubblicata in Spagna per una sorta di «esilio» spagnolo volontario di Mario Puccini che evitava così di scatenare su di sé le ire del regime fascista. Direttamente dal saggio di De Nicola:

[...] La tesi di fondo consisteva nella svalutazione dell'opera e della poetica di D'Annunzio, raggiunta passando in rassegna la nostra letteratura moderna dalle sue radici, individuate nella scapigliatura, alle sue successive propaggini e preoccupandosi di sottolineare che la generazione precedente a quella di Puccini (i Pancrazi, gli Albertazzi, i Thovez, i Pirandello, gli Ojetti) non fu certo dannunziana, ed illustrando i diversi tentativi condotti dai suoi coetanei (Boine, Papini, i vociani, Tozzi, Ungaretti) per giungere ciascuno ad una forma artistica personale ed estranea alle suggestioni estetizzanti e superomistiche. [...] Non poteva che cozzare contro l'ideologia di un regime che mirava invece a plasmare un italiano medio acceso da ideali, almeno apparentemente, elevati [...]. Anche sul piano letterario non era dunque consigliabile attaccare o anche solo criticare le istituzioni; e D'Annunzio, con l'apporto di prestigio, più che ideologico, che portava al fascismo, era certo una tra le più sacre. Questa realtà spiega dunque a sufficienza la pubblicazione in Spagna, non certo espressamente voluta da Puccini ma accettata come migliore ripiego, del suo saggio controcorrente sulla letteratura italiana⁵⁹⁵.

Il clima politico ostile, se qualcosa deve spiegare, al massimo giustifica il silenzio, per altro parziale, di Puccini su certi temi della letteratura in Italia, ma di certo non spiega la pubblicazione in Spagna di *De D'Annunzio a Pirandello*. Ad un'attenta collazione del testo con gli articoli pubblicati nella rivista spagnola desta sorpresa poi un'aggiunta al capitolo su Prezzolini che nella rivista non figurava:

⁵⁹⁵ Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore tra le due guerre*, cit., pp. 163-165.

No hay que olvidar de ningún modo que él conoció a Mussolini cuando éste era aún un desconocido, y si bien Prezzolini había entendido poco el nacionalismo y hasta combatido todos los postulados de esta escuela política, que el fascismo hizo luego suyos, ello no rebaja su mérito ni mucho menos le anula. Y es preciso reconocer que si «La Voce» se equivocó en muchas cuestiones, la voluntad de Prezzolini de servir a Italia era siempre casta, pura, desinteresada⁵⁹⁶.

Proprio nel testo valenziano non pare che Puccini sia in contrasto con il Duce.

L'opera era stata scritta in italiano e poi tradotta da Enriquez Alvarez Leyra come recita la settima di copertina, ed è anche vero, come sottolinea De Nicola, che al suo interno vi confluirono degli articoli che il marchigiano pubblicò per la rivista italiana «Bilychnis»⁵⁹⁷, ma non bisogna dimenticare che vi confluirono anche gli articoli de «La Pluma», aspetto non menzionato da De Nicola.

Non si sa se gli interventi fatti per la rivista di Azaña e Rivas Cherif vennero inseriti nel testo valenziano direttamente nella traduzione che di essi faceva Rivas Cherif o se nella versione italiana originale di Puccini poi tradotta da Alvarez Leyra⁵⁹⁸. La quasi totale coincidenza degli articoli con i capitoli inseriti nella monografia ci fa propendere per l'ipotesi che Alvarez Leyra abbia maneggiato i testi in traduzione.

Inoltre anche la ricostruzione cronologica che De Nicola mette a fondamento della tesi dell'«esilio spagnolo» di Puccini non regge. Egli sostiene che il testo fosse stato scritto e ultimato nel 1925, data che Puccini pone a conclusione del prologo, e che solo nel 1927 Puccini si fosse deciso a far tradurre e pubblicare in spagnolo l'opera. Questa in realtà non fu conclusa nel 1925, ma si deve ipotizzare che rimase nello scrittoio del marchigiano almeno sino al '26, diversamente egli non avrebbe potuto dare notizia dell'ultimo romanzo di Pirandello *Uno, nessuno e centomila*⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ Mario Puccini, *De D'Annunzio a Pirandello*, cit., p. 218.

⁵⁹⁷ L'elenco degli articoli è fornito da De Nicola che riporta la notizia data dallo stesso Puccini nella nota bibliografica del testo valenziano: «Sempre nella citata nota bibliografica si legge (a p. XII) tra le sue traduzioni l'elenco dei seguenti capitoli de *Lo spirito della nuova generazione*, parte conclusiva di *De D'Annunzio a Pirandello* cit.: *Perché siamo antidannunziani* – Bilychnis, Roma; *Un nome e una data* – Bilychnis, Roma; *Di fronte a Papini* – Bilychnis, Roma; *Dal superomismo all'universalismo*, Milano» (Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore tra le due guerre*, cit., p. 163). Precisiamo che il seguente elenco non viene sotto la voce *Traduzioni* - cosa che avrebbe avvalorato maggiormente la nostra tesi - ma sotto l'indicazione di *Folletos*.

⁵⁹⁸ Non è possibile ricostruire con precisione le vicissitudini di traduzione dell'opera perché il manoscritto originario di Puccini è andato perduto. Sul fatto che fosse Cipriano Rivas il traduttore degli articoli de «La Pluma» la fonte è Azaña che lo scrive a Puccini in una lettera cfr. FMP, Manuel Azaña a Mario Puccini, 2 settembre 1920.

⁵⁹⁹ Mario Puccini, *De D'Annunzio a Pirandello. El espíritu de la nueva generación*, cit., p. 183.

Negando la tesi dell'«esilio» proposta da De Nicola e sostenendo invece che l'opera sia stata pensata per il pubblico spagnolo non solo il titolo, ma anche l'impianto generale trova migliore giustificazione. Puccini presenta la letteratura italiana avvalendosi di un criterio generazionale, cosa del tutto estranea alla nostra tradizione⁶⁰⁰, ma ben familiare al modo spagnolo di concettualizzare la letteratura, benché ancora nel 1927 nessuno lo avesse impiegato in sede critica⁶⁰¹.

Furono gli articoli, più che *De D'Annunzio a Pirandello*, a suscitare l'entusiasmo e la stima dei letterati spagnoli; molti fra questi scrissero a Puccini complimentandosi per il lavoro che svolgeva nella rivista⁶⁰². Fra tutti i giudizi lusinghieri citiamo quello del direttore Azaña che entusiasticamente dichiara: «Sus artículos de *La Pluma* gustan mucho. Nunca se hubiera publicado en España una †...† crítica tan bien perfilada y tan calurosa de las lectras italianas. Le felicito cordialmente»⁶⁰³.

Puccini si incarnò rapidamente la voce più autorevole, all'epoca, sulla letteratura italiana, non è infrequente incontrare il suo nome come garanzia di validità critica, ad esempio lo si cita come referente della cultura italiana in Spagna in «Cosmopolis», una rivista mensile di critica e letteratura fondata da Gómez Carrilo, nella quale è riportato il giudizio che Puccini espresse sull'opera di Da Verona e Pittigrilli⁶⁰⁴. Gli articoli non ebbero eco solo fra gli scrittori, la loro influenza è tangibile anche nel campo editoriale e in particolare nella casa editrice Biblioteca Nueva di José Ruiz-Castillo con il quale Puccini era in contatto epistolare.

⁶⁰⁰ Debenedetti sarà il primo in Italia, nel 1960-1961, a valutare la possibilità di applicare il criterio generazionale alla storia della nostra letteratura per l'analisi del genere letterario del romanzo, ammettendo che essendo un criterio estraneo alla nostra tradizione, era necessario comprovarne la bontà. Cfr. Giacomo Debenedetti, «Thibaudet e gli ordinamenti della letteratura», in Id., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1989, pp. 7-12.

⁶⁰¹ «La Generación del 1898 como concepto historiográfico fundamental y utilizable para una consideración crítica de la literatura española moderna data de 1934. Me refiero al curso que dió Pedro Salinas en la Facultad de Filosofía y Letras desde octubre a diciembre de 1934 sobre El concepto de generación literaria aplicado al '98 y el libro de Hans Jeschke, La Generación de 1898 (Ensayo y una determinación de su esencia)» in Edward Inman Fox y Viu Cacho, «La generación del '98: crítica de un concepto», in Francisco Rico (a cura di), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo*, volumen VI/1, Editorial Crítica, Barcelona, 1994, p. 12.

⁶⁰² FMP conserva oltre al giudizio di Azaña, quelli espressi da Ruiz-Castillo, Díez-Canedo, Araquistain.

⁶⁰³ FMP, Lettera autografa di Manuel Azaña a Mario Puccini, 05 gennaio 1921.

⁶⁰⁴ Cfr. «Cosmopolis», marzo 1922, n. 39, p. 47.

2.4 Don José Ruiz-Castillo, editore

La prima lettera che si conserva in FMP di Castillo a Puccini è datata agosto 1920. A quell'altezza cronologica José Ruiz Castillo Franco era già un affermato editore, tra i più significativi ed influenti che produsse la *Edad de la Plata*⁶⁰⁵. Prima di arrivare alla fondazione di una sua casa editrice, la Biblioteca Nueva, società a conduzione familiare, Castillo percorse un lungo cammino di prova.

Nato da una famiglia di umili origini e rimasto orfano da piccolissimo, non poté compiere studi regolari, imparò a leggere da autodidatta, e fin da molto giovane dovette lavorare⁶⁰⁶. La sua naturale vocazione per le lettere e il mondo dei letterati lo portò a frequentare l'ambiente delle *tertulias* e a collaborare a numerose riviste letterarie, ma i primi veri passi in quella che si sarebbe rivelata la strada della sua vita li deve all'amicizia con Gregorio Martínez Sierra, grazie al quale venne in contatto con tutti gli autori più influenti della sua epoca potendo frequentare le redazioni delle maggiori riviste.

Particolarmente propizie all'inserimento nell'ambiente letterario madrilenò furono le conoscenze fatte nella redazione di «Helios» e «Renacimiento», da quest'ultima nascerà l'omonima casa editrice e con essa anche la prima esperienza editoriale di Castillo.

Renacimiento venne fondata nel 1910 da Victorino Prieto, socio capitalista, José Ruiz-Castillo, direttore commerciale e Gregorio Martínez Sierra, direttore letterario⁶⁰⁷. Era la prima volta in Spagna che una casa editrice si avvaleva di un direttore letterario e proprio la cura dell'offerta letteraria unitamente con l'attenzione al successo commerciale dell'impresa fecero di Renacimiento una delle più importanti e affidabili case editrici dell'epoca. Essa contribuì a cambiare il panorama dell'edizione spagnola, prestò molta cura nella produzione tipografica e produsse volumi di buona qualità letteraria a basso prezzo riuscendo ad arrivare ad un pubblico di acquirenti relativamente vasto. Inoltre non si limitò al mercato nazionale, ma cercò di attrarre a sé anche quello ispanoamericano che era fin dagli anni '30 del secolo precedente in mano

⁶⁰⁵ Cfr. Raquel Sánchez García, *José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de la Plata*, «Castilla 27», 2002, p. 123.

⁶⁰⁶ Cfr. José Ruiz-Castillo Basala, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro*, cit., pp. 94-95.

⁶⁰⁷ Cfr. Pedro Pascual, *Escritores y editores en la Restauración Canovista (1875-1923)*, cit., p. 379.

ai francesi⁶⁰⁸. Fu proprio Ruiz-Castillo, accompagnato da Felipe Trigo, l'autore più venduto dalla casa editrice, a cercare di portare la produzione di Renacimiento oltre oceano con un viaggio in Argentina e Cile.

Uno degli aspetti più innovativi dell'impresa editoriale era costituito dal rapporto che gli editori instaurarono con i loro autori; questi erano trattati da amici e in funzione di ciò Renacimiento riuscì a riunire nei suoi cataloghi le penne più importanti della letteratura d'allora, come testimonia Alberto Insúa in *Memorias*: la casa editrice era anche un luogo di ritrovo degli autori, spesso vi si organizzavano delle letture che talvolta si concludevano con dei banchetti. Insúa sottolinea che prima di Ruiz-Castillo e Martínez Sierra l'editore era solo un commerciante tutto intento al profitto, accoglieva l'autore in piedi nel suo ufficio e lo liquidava rapidamente senza troppe formalità; Renacimiento invece riuscì a dar vita ad una sorta di circolo letterario, editori ed autori erano amici e questo non pregiudicò l'andamento economico dell'azienda⁶⁰⁹.

Oltre all'insolita atmosfera di cordialità che aleggiava nell'impresa, l'introduzione di contratti d'edizione *sui generis* fu un altro fattore che contribuì significativamente al cambiamento dei rapporti fra editore ed autore. La Legge sulla Proprietà Intellettuale stabiliva che i diritti d'autore dovessero corrispondere a un 15% sul prezzo di vendita, ma studi sugli effettivi contratti hanno fatto emergere che la maggior parte degli editori concedeva il 10%. Renacimiento fu un'eccezione: non solo concesse fino a un 25%, ma nel caso di autori di sicuro successo, arrivò a garantire perfino uno stipendio mensile, dando vita a forme di contratto di esclusiva. In questo modo, la casa editrice riuscì a riunire un folto gruppo di scrittori che provenivano da diverse generazioni, tra cui alcune penne già consacrate dal secolo passato come Galdós, Palacio Valdés, Pardo Bazán⁶¹⁰. Altri autori celebri che pubblicarono per Renacimiento furono i fratelli Machado, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Unamuno, Ricardo León, Alberto Insúa e Pío Baroja.

La gloriosa storia della casa editrice ebbe però un triste epilogo: la crisi economica sorta nei paesi americani dopo la guerra mondiale colpì l'azienda a tal punto che i soci la dovettero chiudere e cedere ad altri gestori. Tuttavia nonostante la sua

⁶⁰⁸ Si veda Ana Martí Rus, "El comercio de libros. Los mercados americanos", in Jesús A. Martínez Martín (a cura di), *Historia de la edición en España*, cit., pp. 269-305.

⁶⁰⁹ Alberto Insúa, *Mamorias*, Fundación Santander, Madrid, 2003, pp. 165-168.

⁶¹⁰ Jesús A. Martínez Martín, "La edición moderna", in Jesús A. Martínez Martín (a cura di), *Historia de la edición en España*, op. cit., p. 197.

breve vita è doveroso riconoscere che Renacimiento fu la vera iniziatrix del modo moderno di concepire il negozio editoriale.

Castillo imparò molto da questa esperienza condivisa e adottò gli stessi sistemi nella sua nuova impresa, la Editorial Biblioteca Nueva che si può considerare nella gestione e nel programma editoriale erede di Renacimiento che, poco prima della sua chiusura, fu foriera di un'amicizia fondamentale per le sorti del futuro negozio editoriale di Ruiz-Castillo.

Nel 1914 egli conobbe grazie a Renacimiento Ortega y Gasset. Il sodalizio intellettuale fra i due si consolidò nel corso di un'avventura editoriale condivisa. Il 5 gennaio 1915 Ortega, Ruiz-Castillo e Luis García Bilbao, socio capitalista, fondarono «España. Semanario de la vida nacional». Al principio il settimanale era il diretto riflesso del pensiero orteghiano che, se lo volessimo riassumere in due parole, si basava su europeizzazione e osmosi tra cultura e politica. Progressivamente però Ortega iniziò a defilarsi dalla gestione della rivista fino a lasciarla quasi totalmente nelle mani di Ruiz-Castillo, che venne nominato direttore interinale a maggio del 1915.

L'editore, che concepiva la rivista più come un quotidiano orientato all'informazione e alla letteratura, apportò delle importanti modifiche. Furono opera sua l'introduzione di *Figuras Europeas* – brevi note biografiche sui maggiori intellettuali d'Europa – e l'inclusione di cronache e di pagine letterarie che resero il settimanale più gradevole alla lettura. Il direttorio di Ruiz-Castillo coincise con l'epoca di maggior splendore di «España». Nel 1916 questi cederà la sua quota di proprietà e il settimanale passerà sotto la direzione di Araquistain di cui già si è detto⁶¹¹.

A seguito dell'esperienze nel *Semanario* i tempi divennero maturi per avviare una nuova casa editrice nella quale sempre si terrà di gran conto l'opinione di Ortega, convertitosi in ottimo amico e consigliere dell'editore. La data che segna l'esordio della nuova casa editrice e di Ruiz-Castillo come unico editore è proprio il 1916, quando venne pubblicato il primo libro⁶¹².

Poiché il mercato della narrativa era già dominato da altre case editrici, in un primo tempo Biblioteca Nueva si dedicò alla pubblicazione di saggi e di raccolte di interventi giornalistici consolidando lentamente la sua posizione nel mercato editoriale

⁶¹¹ Dolores Thion Soriano Mollá, "Hacia un nuevo modelo de intelectual: José Ruiz-Castillo en España, a la sombra de José Ortega y Gasset", in Ead. e Jorge Urrutia, *De élites y masas: textualizaciones*, Devenir el Otro, Madrid, 2013, pp. 277-304.

⁶¹² Il libro non fu pubblicato sotto il nome di Biblioteca Nueva, ma della tipografia di Juan Pueyo cfr. Raquel Sánchez García, *José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de la Plata*, cit., p. 125.

spagnolo. Nel 1921 era già diventata una delle maggiori case editrici di Madrid. Uno dei fattori che fecero la sua fortuna – oltre la già menzionata impresa di traduzione delle opere complete di Freud – durante gli anni in cui la diresse Castillo ovvero dal 1916 alla sua morte avvenuta nel 1945, fu la varietà del catalogo editoriale. Dagli esordi dedicati all'edizione di saggi, Biblioteca Nueva passò a produrre testi scientifici e manuali professionali per trovare infine la formula economicamente più redditizia nella pubblicazione delle opere complete o dei volumi antologici. In questo modo dispose dell'esclusiva di un autore e, nel contempo, diede prestigio al nome della casa editrice assicurandosi maggiori vendite nel lungo periodo⁶¹³.

Oltre ai consigli di Ortega, Castillo si avvalse spesso del parere di alcuni suoi autori di fiducia come Azorín o Gómez de la Serna. Al suggerimento di quest'ultimo si deve la pubblicazione di una delle collane di maggior successo dedicata agli scrittori umoristi nella quale l'allora esordiente Jardiel Poncela pubblicò i suoi unici quattro romanzi. Il primo di questi, *Amor se escribe sin hacer*, ebbe un enorme esito di vendite e dunque numerose edizioni⁶¹⁴.

Negli anni Venti, ottenuta una certa stabilità economica, Biblioteca Nueva iniziò a lavorare per portare in Spagna le migliori opere delle letterature straniere coeve. Si cercò di dare visibilità a tutte le letterature, anche se la francese fu quella che ebbe maggiori traduzioni. Ruiz-Castillo contò sulla collaborazione di traduttori di particolare bravura; si misero sul mercato testi di ottima qualità, fatti sulla versione in lingua originale senza passare per la mediazione del francese, prassi che era invece comune nell'editoria dell'epoca⁶¹⁵. I traduttori godettero di una tale fiducia che spesso proposero loro stessi le opere che desideravano volgere al castigliano.

Ruiz-Castillo Basala, figlio di José Ruiz-Castillo, specifica nelle sue memorie che se non erano scelte dai traduttori le opere da tradurre venivano spesso segnalate da Ramón Gómez de la Serna, il quale solitamente vi apponeva il prologo accompagnandolo con studi bibliografici e critici sull'autore. In un secondo momento questi materiali critici vennero raccolti nei volumi *Efiges e Retratos y Nuevos retratos contemporáneos*⁶¹⁶. Le traduzioni delle opere italiane però non furono suggerite né dai

⁶¹³ Ivi, pp. 127-128.

⁶¹⁴ José Ruiz-Castillo Basala, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro*, cit., pp. 284-288.

⁶¹⁵ Raquel Sánchez García, *José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de la Plata*, cit., p. 126.

⁶¹⁶ José Ruiz-Castillo Basala, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro*, cit., pp. 43-44.

traduttori né da Gómez de la Serna, per queste Ruiz-Castillo si avvale delle indicazioni di un corrispondente straniero: Mario Puccini.

2.5 L'epistolario Puccini-Castillo: tra mediazione letteraria e interesse personale

È difficile ricostruire le circostanze che portarono Puccini e Ruiz-Castillo a mettersi in contatto. L'epistolario si apre in *medias res* con una prima missiva dell'editore spagnolo allo scrittore italiano datata 1 agosto 1920. È una lettera di risposta ad una precedente inviata da Puccini che non c'è pervenuta. A conferma ulteriore del fatto che i due fossero in contatto da prima, vi è poi una lettera di Díez Canedo, sempre dell'agosto del '20, in cui lo spagnolo dice di aver parlato di Puccini a Ruiz-Castillo e di aver scoperto che si conoscevano già⁶¹⁷. Non disponendo di tutte le prove documentarie necessarie, per la ricostruzione dei fatti possiamo solo attestarci nel campo delle ipotesi.

Probabilmente il contatto fra i due si deve, ancora una volta, ad Unamuno. Si può ipotizzare che Ruiz-Castillo abbia deciso di rivolgersi a Puccini a seguito della pubblicazione dell'appello unamuniano su «El Fígaro» del marzo dello stesso anno, oppure si può pensare che Unamuno abbia fornito l'indirizzo di Castillo all'italiano che in tante lettere gli aveva chiesto di intercedere per lui. Vi è infatti una lettera di Puccini in cui questi ringrazia l'illustre amico per gli indirizzi forniti⁶¹⁸. Ancora valida potrebbe essere l'ipotesi contraria, ovvero che Unamuno abbia dato invece l'indirizzo a Castillo. In una lettera del '19 il basco annuncia a Puccini che una casa editrice sta pensando di avviare una collezione di opere straniere. Il nome di Puccini è fra quelli raccomandati⁶¹⁹. Alla lettera lo scrittore risponde con grande entusiasmo ringraziando l'amico e compiendo uno dei *lapsus* più divertenti di tutto l'epistolario: egli confonde l'espressione di speranza unamuniana «Veremos» per il nome dell'editore e in tutta risposta gli scrive: «Vi ringrazio di aver pensato a fare il mio nome coll'editore

⁶¹⁷ FMP, Lettera autofrafa di Enrique Díez-Canedo a Mario Puccini, 1 agosto 1920.

⁶¹⁸ Mercedes González de Sande in *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 201.

⁶¹⁹ «Van a empezar a traducir aquí, en grande, obras extranjeras contemporáneas. Le tengo a usted puesto en nota para recomendarle al editor. Veremos» (Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, cit., p. 293).

Veremos per la traduzione eventuale di qualche mio romanzo»⁶²⁰. A noi resta il dubbio che dietro il fantomatico Varemos in realtà si celasse Ruiz-Castillo.

Lo scambio epistolare tra i due si dipana seguendo l'evolversi di due direttrici parallele: da una parte l'editore aveva in Puccini un valido referente per la letteratura italiana che fosse intermediario con gli autori del paese vicino, in un'epoca in cui non esistevano né mezzi di comunicazione telematici né agenti letterari, dall'altra Puccini era a sua volta un autore contemporaneo italiano interessante e nuovo da presentare al pubblico spagnolo. Tutto l'epistolario è giocato su questi due registri, anche se sono giunte fino a noi un numero maggiore di lettere riguardanti la traduzione dell'opera pucciniana, non per questo l'altro movente alla scrittura delle lettere non produsse esiti meno rilevanti.

Il tentativo di pubblicare Puccini nella prestigiosa Biblioteca Nueva costituisce una storia interessante e tormentata che si dispiega per vari anni, sostanzialmente quasi un decennio, conservata in numerose carte e conclusasi in un nulla di fatto. Dalla prima lettera di Ruiz-Castillo al marchigiano si deduce che l'editore fosse interessato a pubblicare un volume contenente *Foville* con l'aggiunta di altri due raccontini che potessero completare il libro di modo che questo acquistasse il consueto formato proposto dalla casa editrice:

De usted he hablado más de una vez con nuestro comun amigo Díez Canedo, que me tenía recomendada su *Foville*. †...† Le agradezco más el envío de este libro, que leeré con mucho gusto y que publicaré en mi colección de autores extranjeros, si usted no tiene inconveniente. En este caso dígame en que condiciones podría autorizarme y también si tienes dos o tres cuentos para agregarles a *Foville* y completar así un volumen del tamaño que tienen todas las de mi colección⁶²¹.

Foville è il primo romanzo scritto dall'autore. Venne pubblicato nel 1914 presso la sua casa editrice milanese, lo Studio Editoriale Lombardo. È un'opera molto breve scritta sulla suggestione della lettura de *Vida de Don Quijote y Sancho* di Unamuno. Questa sua ascendenza chisciottesca spiega anche l'attenzione che ebbe in Spagna, come dimostra l'articolo *El diputado modelo* che il 19 luglio del 1917 Unamuno pubblica su «El Día Gráfico» di Barcellona. In Italia il romanzo non venne accolto da tutti con entusiasmo, anzi su di questo si scatenò la penna di Boine che stroncò

⁶²⁰ Mercedes González de Sande in *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 200.

⁶²¹ Appendice, sezione III, lettera I.

pesantemente la prova romanzesca pucciniana⁶²². Puccini accusò tanto il colpo da ritenere di essersi giocato la carriera con quella pubblicazione:

E tuttavia quante volte (ho più di quarant'anni) risolvendo con la mente la strada fatta e gli ostacoli vinti, io mi domando se, giocando come mi sono giocata una reputazione che, all'età di 27 anni, quando pubblicai *Foville*, avevo quasi ferma, stabilita, sicura, io non abbia per avventura tradito me stesso: scrittore, come sono oggi, poco o niente letto e considerato⁶²³.

Il giudizio di Puccini si deve considerare forse ristretto all'ambito italiano, perché in Spagna cercherà più volte di proporre la traduzione del romanzo come prova, oltre che l'epistolario con Ruiz-Castillo, una lettera ad Unamuno nella quale si lamenta di «no haber aún invenido un editor para su *Foville*»⁶²⁴.

Tra l'estate e l'inverno del 1920 il progetto di traduzione dell'opera cambiò e editore ed autore si accordarono per tradurre l'ultimo volume di racconti pubblicato dal marchigiano: *Essere o non essere*⁶²⁵. La prova del cambiamento dei piani si trova in una lettera di Puccini con la quale chiede a Ruiz-Castillo se possa sostituire l'ultimo racconto contenuto nel volume con un altro migliore:

Por lo demás, yo quisiera cambiar el cuento último "La verità" con otro más fuerte y expresivo. Si es posible, quiera usted escribirme que soy todavía en tiempo de hacer esto cambio. [...] Sea usted tan cortés de decirme con franqueza que no ha rencor por mi como yo por usted, y si soy en tiempo de enviar la novela corta por mi libro *Essere o non essere*⁶²⁶.

La lettera è senza data, ma per collocare in una zona cronologica approssimativa l'avvenuto cambio di programma ci viene in soccorso una recensione al volume italiano che Rivas Cherif pubblica in «La Pluma» nel dicembre del 1920. Questi annuncia in chiusura: «Tenemos noticias de que algún editor español piensa publicar, no tardando, la traducción de este ultimo libro de Puccini. La elección nos parece la más acertada»⁶²⁷.

⁶²² Giovanni Boine, *Foville*, «La Riviera Ligure», n. 38, febbraio 1915.

⁶²³ Mario Puccini, *Scrittori di ieri e di oggi. (Avventure di un lettore)*, cit., pp. XXVII-XVIII.

⁶²⁴ Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 209.

⁶²⁵ Mario Puccini, *Essere o non essere. Racconti*, Mondadori, Roma, 1921. Il volume era composto da tre racconti: *Ritorno al mondo*, *Caratteri*, *La verità*.

⁶²⁶ Appendice, sezione III, lettera II.

⁶²⁷ Cipriano Rivas Cerif, *Libros y Revistas, La Pluma*, cit., dicembre 1920, p. 334.

Dopo un lungo silenzio epistolare, Castillo ricompare con una lettera del gennaio del '22 in cui spiega che una forte crisi nella sua impresa, lo costringe a porre il blocco a tutti i progetti di traduzione delle opere italiane e con esse anche del libro di Puccini. Lo scrittore, avendo chiuso le trattative di traduzione di alcuni suoi romanzi con la Editorial América non reagisce male alla notizia⁶²⁸.

Essere o non essere ritorna a essere oggetto di uno scambio epistolare tra i due nella primavera del 1922. Puccini chiede che non si dimentichi della traduzione del suo libro e Ruiz-Castillo prontamente risponde:

De *Essere o non essere* non me olvido. ¿Cómo voy a olvidarme? Pero aún es preciso, desgraciadamente, esperar más para que mejoren las cosas para publicarlo. Por ahora sigo limitado a las reimpresiones de Amado Nervo, sin salir de ellas más que para tontear algún nuevo camino, por donde desenvolverme, esto es el sentido que tiene la publicación que he emprendido de las obras del psiquiatra vienés, prof. Freud, que tenía adquirida hace dos años. Acabo de poner a la venta el primer tomo y parece que ha interesado al público. Veremos...

Mi propósito es ver si de aquí al invierno me repongo un poco de fuerza económica y mejora algo el mercado. En ese caso lanzaría entonces. *Un uomo finito* de Papini, que tengo traducido, hace tiempo e inmediatamente despues iría *Essere o non essere*⁶²⁹.

Il progetto di traduzione venne nuovamente preso in considerazione nel 1923, quando fu designato Sánchez Rojas come traduttore del volume. Proprio quest'ultimo diede lo spunto per un nuovo cambiamento nella composizione del testo avanzando il dubbio che *Essere o non essere* non fosse l'opera più valida scritta da Puccini.

Il marchigiano, disposto a tutto pur di vedere un altro suo libro tradotto al castigliano, senza troppi preamboli modificherà il progetto editoriale fornendo anche una possibile idea di frontespizio. Riportiamo la lettera per intero in ragione del fatto che in essa si trovano citate tutte le cause che fecero fallire l'edizione del volume pucciniano. La lettera è scritta in spagnolo, con qualche imprecisione. Si sceglie di non alterare in alcun modo lo scritto che corrisponde alla volontà di Puccini conformemente al suo dominio della lingua spagnola scritta.

⁶²⁸ Puccini informa che *Viva l'Anarchia* e *Dov'è il peccato è Dio* saranno pubblicati dalla casa editrice di Fombona. Cfr. Appendice, sezione III, lettera IV.

⁶²⁹ Ivi, lettera X.

Mi querido amigo,
Contesto pronto a su carta amable que acabo de recibir. Los cuentos de mi *Ser o no ser* no son por cierto todos del mismo valor; pero yo no creo de que el cuento central “Caratteri” sea una obra de las más fuertes de mi pluma. Como quiera, aquí está el remedio. ¿Conoce usted a mi novela *Foville*? Unamuno escribió de esta sobre «El Fígaro»: “deliciosa novelita en la que se ve el soplo del espíritu quijotesco”. Y Díez Canedo “ que es mi obra maestra”. Esta novela está desconocida en España; y si usted quiere, puedo darla al puesto de *Ser o no ser*. Pero, pues que es breve (150-160 pag) retendría útil hacerla seguir de “Quello delle amicizie” (“El hombre del amistad”)⁶³⁰ que es una novela también (100-120 pag). Ahora usted puede hacer salir el libro con este frentispicio:

Foville (Polón)
El hombre del amistad
(novelas grandes)

¿Quiere? Dígame usted su decisión: y pronto enviaré el texto. Si usted escribe en esto tiempo a Unamuno pidiendole un prólogo para *Foville*, estoy cierto de que Unamuno no lo negará. Está bien la fecha de publicación de octubre a diciembre. Está bien el traductor Sánchez Rojas. Haga buen verano y crea a mi buena amistad suyo siempre amigo fiel

Puccini⁶³¹

Puccini era ritornato al progetto originario: tradurre *Foville* e affiancarvi un altro racconto lungo per completare il volume. *Quello delle amicizie* era un racconto inserito nella raccolta *Uomini deboli e Uomini forti*, pubblicato per la collana “Le Spighe” di Treves nel 1922. La risposta di Castillo però salvò il racconto *Caratteri* e si diede a Sánchez Rojas l’ordine di tradurre un volume così composto: *Caratteri*, *Foville* e *Quello delle amicizie*.

L’assetto indeterminabile dell’opera non fu l’unico ostacolo alla pubblicazione. La scelta del traduttore si rivelò un pessimo affare; Sánchez Rojas non traduceva, forniva false informazioni sullo stato dei lavori, chiedeva anticipi senza mai consegnare nulla e, quando sia editore sia traduttore erano ormai esasperati, smise perfino di rispondere alle lettere.

Nel marzo del 1924 Puccini propone a Ruiz-Castillo di cambiare traduttore – l’italiano pensa di affidare l’opera a Rafael Cansinos Assens che aveva appena finito di tradurre un suo racconto, *Herrumbre*, pubblicato nella *Novela Semanal*, ma ecco che ricompare Sánchez Rojas dicendo di aver inviato il volume tradotto a Unamuno

⁶³⁰ Le virgolette sono del’autografo.

⁶³¹ Appendice, sezione III, lettera XIV.

affinché gli ponesse il prologo. La notizia si rivelò falsa e nel 1925 la traduzione fu affidata a Rivas Cherif.

L'epistolario si conclude informandoci che nell'estate del 1927 Rivas Cherif si sarebbe impegnato a tradurre il terzo racconto. Erano passati sette anni dalle prime trattative e nonostante gli sforzi congiunti di editore ed autore, il testo, che si dava già per pubblicato nella sesta di copertina de *El difunto Matías Pascal*, non venne mai alla luce come la maggior parte delle opere italiane che la Biblioteca Nueva aveva in programma⁶³².

Se si deve riconoscere che l'ostacolo maggiore alla pubblicazione del testo venne dal fronte della traduzione è necessario anche ammettere che non pochi problemi furono causati da Unamuno che non assunse mai una posizione chiara nei confronti del più volte richiesto prologo. Incrociando l'epistolario Ruiz-Castillo-Puccini con quello Unamuno-Puccini si ha subito prova del fatto che il prologo di Unamuno rappresentasse per Mario Puccini una vera e propria ossessione.

Al principio, preso da un eccesso di timidezza, Puccini chiede che sia Castillo a disturbare il rettore dell'Università di Salamanca perché questi lo onori di un prologo, ma essendo stato invitato dall'editore a procurarselo da sé, in una lettera di data incerta, rompe gli indugi e scrive: «Ha avuto da Sánchez Rojas la mia *Foville* e gli altri due romanzi? mi onorerà con un suo prologo?»⁶³³.

Unamuno non risponde e Puccini continua a sperare di ottenere il prologo grazie ad intermediari. Nella corrispondenza Puccini-Unamuno vi sono due lettere, n.33 e

⁶³² Questo è quello che si legge nella sesta di copertina de Luis Pirandello, *El difunto Matías Pascual*, traducido por Rafel Cansinos Assens, Biblioteca Nueva, Madrid, 1924:

LA BIBLIOTECA NUEVA posee los derechos de traducción en lengua española de las siguientes notables obras de autores italianos:

PUBLICADAS:

GIOVANNI PAPINI *Hombra acabado*; *Bufonadas* (novelas);

LUIS PIRANDELLO *El Difunto Matías Pascal* (novela);

MARIO PUCCINI *Caracteres* (novela).

⁶³³ Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 204. La studiosa riporta la data del 1921, ma abbiamo ragione di dubitare di questo dato e anche della corretta collocazione della lettera, a cui è affidato il numero 22, nella ricostruzione che González de Sande fa dell'epistolario Puccini-Unamuno. Dalla ricostruzione dell'epistolario Castillo-Puccini sappiamo infatti che il traduttore dell'opera di Puccini non venne scelto fino al 1923; la data troverebbe conferma anche nella lettera di Puccini a Unamuno, presa ora in considerazione. Infatti Puccini fa riferimento all'invio della prima copia tradotta del libro di Unamuno che verrà pubblicata da Caddeo, Milano, nel 1924. Nell'epistolario compare poi una lettera n. 31 di Caddeo a Puccini, che quest'ultimo deve aver girato a Unamuno, datata 5.1.1923, in cui l'editore dà il consenso a Puccini per la traduzione e pubblicazione dell'opera. Non è la prima volta che la ricostruzione della González de Sande non supera la prova a confronto con i carteggi degli altri fondi; ci auguriamo dunque di poter vedere pubblicata una versione più accurata del carteggio che magari integri anche la voce di Unamuno, giacché è stato già edito in altra sede, a quello che per adesso è un soliloquio, spesso impreciso e mal ordinato, di Mario Puccini.

n.34, che trattano del prologo, ma queste non erano state indirizzate a Unamuno. La più interessante è la n. 33, che riportiamo parzialmente, della quale siamo ora in grado di ricostruire con sufficiente certezza il vero destinatario di Puccini:

Falconara Marittima, 7 settembre 1923

Mio caro e illustre amico,

Faccio seguito alla mia cartolina dell'altro ieri. Direttamente da Milano le giungeranno il libro di Alvi e quello di Pirandello. Qui acclusi, ecco *Foville* ed *Essere o non essere* e *L'Inganno della carne* per il critico portoghese Suo amico. Le sarò graditissimo se *Foville* appena fatta la traduzione (e se qualche correzione non le riuscisse chiara, mi chieda spiegazioni) potrà restituirmelo: che ho solo quella copia e la ristampa non si farà fino a giugno del 1924.

Dunque, il volume che dovrà pubblicare Ruiz-Castillo è così composto:

- 1) Prologo (Ruiz Castillo ha scritto o scriverà a Unamuno; ma se Unamuno non facesse – io La prego di farlo Lei, che ormai conosce l'opera mia)
- 2) *Foville*
- 3) *Caratteri* (il racconto centrale di *Essere o non essere*. Lo legga: e vedrà che è una delle mie cose migliori)
- 4) *Quello delle amicizie* (il terzo racconto del volumetto *Uomini deboli e uomini forti* che a quest'ora Ruiz-Castillo le avrà mandato)

Va bene? A me pare un volume assai buono, nell'insieme; e comunque assai rappresentativo. Sotto *Foville* converrà mettere la data di fattura: 1913. Se ne ricordi, La prego. Torno a pregarla di aiutare l'amico Ruiz Castillo a pubblicare presto il volume; perché vorrei che uscisse prima degli altri romanzi. Mi farà un favore segnalatissimo. Lei è un amico ormai: ed io conto su questo favore. Circa la traduzione, consigli non debbo dargliene: che Ella è perfetto conoscitore della mia lingua; comunque, Le raccomando di tradurre possibilmente alla lettera più fedelmente che può⁶³⁴.

La lettera fu inviata da Puccini a Sanchez Rojas non appena venne definita l'articolazione interna del volume con Castillo. Poiché si parlava di Unamuno, il traduttore deve avergliela girata per convincere il suo antico professore a scrivere il prologo. La certezza dell'identità del destinatario ci viene da una lettera a Ruiz-Castillo in cui Puccini conferma di aver inviato *Foville* a Sánchez Rojas ma si chiede se l'editore abbia dato *Caratteri* e *Uomini deboli e uomini forti* al traduttore, opere che compaiono al punto tre e quattro della lettera sopraccitata⁶³⁵.

⁶³⁴ Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 210.

⁶³⁵ Cfr. Appendice, sezione III, lettera XVII.

Anche la lettera n. 34 si trova tra le lettere indirizzate ad Unamuno perché l'originario destinatario di Puccini, Jean Cassou deve avergliela inviata con l'intento di far ottenere il prologo al comune amico italiano⁶³⁶.

Come si è detto Unamuno non farà il prologo e non risponderà, stando ai documenti di cui siamo in possesso, né alle richieste inviatigli da Puccini né a quelle di terzi. Nessuno può spiegare il silenzio e il diniego del basco, ma possiamo ipotizzare, come già abbiamo detto qualche pagina addietro, che il coinvolgimento di Sánchez Rojas possa averlo dissuaso dal prendere parte ad un volume che affiancasse il suo nome a quello dello sciagurato ex allievo.

Il testo in questione non fu il solo a non essere pubblicato tra quelli che Biblioteca Nueva annunciava come prossime traduzioni della letteratura italiana contemporanea nella "Colección Extranjera". La sesta di copertina de *Hombre acabado* si rivela una dichiarazione di intenti di pubblicazione falliti: di tutte le opere annunciate, videro la luce solo quelle di Papini e di Pirandello:

LA BIBLIOTECA NUEVA deseosa de dar a la luz algunas muestras brillantes de la moderna literatura italiana, poco o mal conocida por el gran público en los países de habla española, ha adquirido los derechos de traducción de esta obra y las siguientes:

GIOVANNI PAPINI *Las memorias de Dios, Palabras y sangre, Bufonadas*;

MARIO PUCCINI *Ser o no ser* (novela);

ADOLFO ALBERTAZZI *El Ave* (novela);

ALFREDO PANZINI *Busco mujer* (novela), *Santippe* (novela), *La lanterna de Diógenes* (novela);

FEDERICO DE ROBERTO *El virrey* (novela);

LUIGI PIRANDELLO *El difunto Matías Pascal*;

UGO BERNASCONI *Hombres y otros animales*;

GIOVANNI VERGA *Maese don Jesualdo* (novela), *Novelas rústicas*;

CIRO ALVI *Gloria de rey* (novela)⁶³⁷.

Il catalogo editoriale schiera in formazione compatta tutti gli autori che Puccini stava nel contempo promuovendo nella rivista di Azaña e Rivas Cherif. Albertazzi, Panzini, Pirandello, Verga e De Roberto compaiono fin dal primo articolo dell'ottobre del 1920 come esempio di autori che riuscirono finalmente ad ottenere credito presso il pubblico a seguito dell'oscurarsi dell'astro dannunziano:

⁶³⁶ «Usted que vee al maestro gran maestro y amigo ¿puede hacerme el favor de preguntarle si quiere enviarme dos páginas (solamente dos páginas) de prólogo para el libro mio "Ser o no ser" que la Bilioteca Nueva hará salir en estos meses? Vea usted de persuadir al maestro» (Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, cit., p. 211).

⁶³⁷ Giovanni Papini, *Hombre acabado*, traducción de Cipriano Rivas Cherif, Biblioteca Nueva, 1923.

La producción de D'Annunzio en los años que corren del 90 al 910 fue tan continua y fervida, que el público, y no sólo el italiano, de nadie más que de él se preocupó. Únicamente cuando su producción se debilitó, y las crónicas empezaron a abandonarle, se oyó alguna otra voz; y no siempre voces nuevas, frescas, del momento. La fama de Giovanni Pascoli, de Giovanni Verga, de Alfredo Panzini, de Luigi Pirandello, de Adolfo Albertazzi puede decirse que es de ayer; y tened en cuenta que los tales son contemporáneos de D'Annunzio [...]⁶³⁸.

Proseguendo nello stesso articolo si legge anche il nome di De Roberto: «en la prosa narrativa empezábase a silabear los nombres de Alfredo Panzini, de Luigi Pirandello, de Adolfo Albertazzi y de Federigo De Roberto»⁶³⁹. A questi autori Puccini dedicò un paragrafo di approfondimento nei primi quattro contributi, quelli di impostazione storico-critica, e solo Verga e Papini vennero analizzati in due articoli della sezione monografica⁶⁴⁰.

A tradire la mediazione pucciniana non sono solo i nomi presenti nella promessa di pubblicazione di Ruiz-Castillo. Nell'elenco parla, forse anche più delle presenze, un'assenza: manca del tutto il riferimento a Gabriele D'Annunzio del quale Biblioteca Nueva aveva fatto tradurre da Julio Gómez de la Serna *Forse che sì forse che no*. L'opera, pubblicata nel 1920, ma non viene annunciata tra le opere già tradotte delle letteratura italiana moderna, eppure D'Annunzio si deve considerare “moderno” almeno quanto Verga. L'esclusione non ha dunque ragioni storiche, ma critiche, il tempo per D'Annunzio – nella casa editrice spagnola che si avvale della mediazione di Mario Puccini – è finito.

Le corrispondenze, non solo quelle tra l'italiano e l'editore spagnolo, ma anche quelle fra Puccini e i letterati italiani ci permettono di raccontare i retroscena di una mediazione letteraria ed editoriale che le mancate pubblicazioni avevano relegato nell'oblio.

La prima lettera dell'epistolario ricostruito tra Puccini e Castillo si apre subito sullo scenario della mediazione:

⁶³⁸ Mario Puccini, *Letras italianas. Discurso preliminar, La Pluma*, cit., ottobre 1920, pp. 220-221.

⁶³⁹ Ivi, pp. 221-221.

⁶⁴⁰ Albertazzi, Panzini e Pirandello vennero presentati al pubblico spagnolo in *Letras italinias* del marzo del 1921; De Roberto non riceve una trattazione specifica ma Puccini lo menziona affianco a Verga e Pirandello ravvisando nella successione dei tre siciliano una linea letteraria della prosa italiana come si legge in *Lettras italiana* del luglio 1921.

Madrid 1 agosto 1920

Sig. Mario Puccini,
Mi distinguído amigo:

Me apresuro a dar a usted las gracias por los interesantísimos informes que me envía. De Alfredo Panzini tenía yo alguna noticia y, lo que usted me dice, confirma mi juicio sobre este autor. Si es usted amigo suyo ¿Quiere pedirle el permiso de traducción al español de la *Lanterna di Diogene* y de algún otro libro más? Yo he dado a Vallecchi 4.000 liras por los 4 volúmenes de Papini. ¿Cree usted que Panzini admitirá un precio análogo? También, abusando de su amabilidad, desearía que me hiciese usted el favor de enviarme las obras que considere dignas de ser traducidas de Pirandello, Albertazzi, De Roberto, Verga, Ugo Bernasconi y las *Tre Croci* di Federigo Tozzi con una nota de los gastos que éste le isigie para remitir a usted su importe.

La lettera chiarisce subito il ruolo di Puccini. Egli era la fonte di Castillo sulla letteratura italiana contemporanea. Non è arrivata fino a noi, purtroppo, la lettera contenete l'*informe* a cui fa riferimento l'editore, ma dai nomi di cui si mostra interessato a fare delle traduzioni è possibile ipotizzare che questa non dovesse distanziarsi troppo dal primo articolo inviato da Puccini a «La Pluma». Questo si configurava come un'analisi generale sulla situazione presente della letteratura italiana nella quale il marchigiano menzionava tutti i letterati contemplati nella lettera di Ruiz-Castillo, ad eccezione di Bernasconi, il quale era un suo assiduo corrispondente come dimostrano le sue lettere conservate nel FMP. Nell'articolo si parlava anche di Federigo Tozzi, di cui si riferiva la recente scomparsa che, per come si esprime, Ruiz-Castillo ignorava.

Dalla lettera appare chiaro che Puccini godeva della totale fiducia dell'editore che gli diede carta bianca per la scelta delle opere che ritenesse degne di essere tradotte: «También, abusando de su amabilidad, desearía que me hiciese el favor de enviarme las obras que considere dignas de ser traducidas» (cit). È sufficiente questa frase per provare che il programma editoriale proposto da Biblioteca Nueva relativamente alle traduzioni della letteratura italiana è frutto del gusto di Mario Puccini.

Il discorso fatto fin qui è valido per tutte le opere che si propone di pubblicare ad eccezione di Papini. Mediatore fra l'editore e l'autore italiano fu, qualche mese prima dell'estate del '20, Enrique Díez Canedo, come testimonia una lettera inviata dal critico a Castillo:

Querido Castillo,
No encuentro la señas de Papini. Su editor actual es Vallecchi de Florencia. Podría usted dirírgirle el sobre así:

Monsieur Giovanni Papini
Aux bons tons de M. Vallecchi, editeur
Via Ricasoli, 8
Firenze (Italia)

Sus obras más importantes son *Un uomo finito*, novela, y *Parole e sangue*, cuentos. Quizá también *Memorie d'Iddio e Vita di nessuno* (dos memorias que forman un tomo no muy largo). Lo demás de él es crítica o filosofía. [...] Como siempre muy suyo E. Díez Canedo⁶⁴¹

Dato che prima di servirsi della mediazione di Puccini, Castillo si era avvalso dei consigli di Díez Canedo, dopo già aver dato piena libertà allo scrittore italiano sulla scelta dei titoli da tradurre, l'editore si rivolse comunque a Canedo chiedendogli il suo parere sulle informazioni avute da Puccini. Lo spagnolo prontamente risponde il 9 agosto del 1920:

Querido Castillo,
Recibí su carta con el cheque de †...† que le agradezco mucho. De los libros a que se refiere Puccini conozco algunos, no el de Tozzi, ni el de Bernasconi. En efecto, de Verga se puede poner en la lista ese *Mastro Don Gesualdo*. Pero Cipriano Rivas ha traducido ya dos libros de Verga para "Calpe" y habrá que enterarse, no sea que se haya metido también con ese, lo cual sería un contratiempo⁶⁴².

Castillo, siguiendo i suggerimenti di Canedo, si rivolse a Rivas Cherif coinvolgendolo nel progetto editoriale di traduzione delle moderna letteratura italiana. Questi diverrà il traduttore delle opere di Papini, aspetto di cui si dirà in seguito. Nell'agosto del 1920 Puccini si mette immediatamente in contatto con gli autori menzionati dall'editore spagnolo. In FMP si conservano le lettere che Puccini inviò a Bernasconi, Albertazzi, Verga e De Roberto nelle quali gli autori venivano messi al corrente dell'esistenza di un editore in Spagna che era disposto a pubblicare delle loro opere in traduzione concedendogli 1000 lire per la cessione dei diritti di traduzione⁶⁴³.

Non si conservano le lettere inviate a Pirandello e Panzini, ma dalla lettura e delle rimanenti si possono facilmente immaginare. Nell'impresa veniva poi coinvolta

⁶⁴¹ BNE, Mss. 22600/332. La lettera è datata 22 aprile 1920.

⁶⁴² BNE, Mss. 22600/334.

⁶⁴³ Riferimenti all'impresa di traduzione degli italiani in Spagna si hanno in FMP, Ugo Bernasconi a Mario Puccini, 16 agosto 1920; Adolfo Albertazzi a Mario Puccini, 29 agosto 1920; 17 novembre 1920; Federico De Roberto 22 agosto 1920; Giovanni Verga, 21 ottobre 1920.

anche Grazia Deledda, probabilmente senza alcun risultato dato che l'autrice sarda non compare nella rosa degli autori di cui Ruiz-Castillo aveva acquistato i diritti⁶⁴⁴.

Sempre dal carteggio Ruiz-Castillo-Puccini si può ipotizzare che nel corso del 1921 l'editore spagnolo pensò di inserire fra le proposte di traduzione non solo la narrativa, ma anche la critica italiana; a tal fine furono coinvolti Cecchi e Prezzolini⁶⁴⁵, ma anche questo progetto non andò molto più avanti delle pregevoli intenzioni.

L'impresa traduttoria, che avrebbe cambiato la storia della ricezione e della traduzione della letteratura italiana in Spagna, a causa di una crisi economica dovette improvvisamente bloccarsi. Ruiz-Castillo cercò di nascondere le difficoltà e non comunicò subito a Puccini il blocco dei progetti di traduzione nella vana speranza di poter risanare la situazione e finalizzare, se pur con ritardo, il progetto – come racconta egli stesso in una lettera del gennaio del 1922 – ma il proseguire dei dissesti economici lo costrinse a rompere il silenzio. Riportiamo i tratti salienti della lettera dell'editore:

Señor Usted Mario Puccini,

Mi muy distinguido amigo:

Su carta última, tan noble y afectuosa, aviva la herida de mi falta con usted. Creo que con un rato de charla entre nosotros sobraría para entendernos y tendría explicación de lo que es casi inexplicable. Por escrito la tarea es más difícil, pero yo debo intentarla, pasando el trago doloroso de romper un silencio envenenado por el tiempo.

En aquellos días de comunicación frecuente cayó sobre mí un quebranto importante a causa de la fulminante crisis económica que se produjo en los principales mercados de América. Yo llevaba mis negocios por caminos de prosperidad, pero luchando con muchas dificultades, porque empecé a trabajar sin dinero y aún no había tenido tiempo de hacer el capital necesario para desenvolverme normalmente. Por eso fue más grave el golpe recibido que se tradujo no solo en la pérdida de varios miles de pesetas, sino también en la dificultad de seguir luchando. Con esto coincidió una fuerte enfermedad nerviosa: era el *surmenage* y era también la consecuencia de la impresión que me producía el derrumbamiento del edificio que había logrado levantar. Me fui a convalecer al campo, buscando en el descanso la fuerza inicial de la reconstrucción. Y pasé el tiempo, interrumpiendo mi obra y, en lo que a usted se refiere, quedando en el aire todo cuanto veníamos tratando. Usted había adquirido en mi nombre compromisos que ya no podría cumplir yo de momento. Y no sé si me faltó valor para hablarle a usted francamente, o confié demasiado en que todo podría arreglarse aún, si la situación cambiaba rápidamente. Cuando estuve en disposición de escribir a usted ya se habían producido bastante daños y entonces sí que me dio, positivamente,

⁶⁴⁴ FMP, cartolina postale di Grazia Deledda a Mario Puccini, 12 febbraio 1921. La scrittrice allude ad un accordo raggiunto con Puccini per l'affare Castillo, inoltre chiede al marchigiano di riavere l'indirizzo dell'editore poiché l'ha smarrito.

⁶⁴⁵ FMP, cfr. Emilio Cecchi a Mario Puccini, 15 febbraio 1921.

miedo de escribirle. Conmigo se había usted portado bondadosísimamente, cariñosísimamente, tomándose muchos novelistas para servirme, aconsejándome, proporcionándome anuncios importantes †...†; y yo le había correspondido a usted poniéndole en mala situación con los autores a quienes había usted hablado, creándose acaso alguna enemistad contra usted por mi culpa. Yo estoy ahora en la tarea tremenda de mi reposición. Publico poco porque las circunstancias siguen siendo malas y, además, porque mi obra más urgente consiste ahora en nivelar mi situación económica y rehacerme, para lo cual he tenido la suerte de hallar facilidades en [proveedores] y autores; todos han sido testigos de mis luchas y ven con simpatía mis esfuerzos por reparar los quebrantos sufridos. [...] Yo no quiero molestarle más hoy. Escríbame, perdóneme y disponga siempre de su agradecido amigo J. Ruiz-Castillo⁶⁴⁶

Prontamente arrivò la risposta di Puccini che da editore quale era stato fino a qualche anno prima non poteva che mostrarsi comprensivo e solidale nei confronti dell'amico spagnolo. Così come aveva fatto da intermediario nella buona sorte, non venne meno al suo ruolo nella cattiva e informò gli autori italiani di quanto gli scrivevano dalla Spagna.

Una volta calmate le acque in Italia informa e rassicura Ruiz-Castillo:

Caro amico,
rispondo subito e mi perdoni se in italiano, alla sua lettera. Cara veramente: in quanto mi toglie un dubbio fastidioso: che lei avesse dei rancori (e non capivo perché) con me. Immaginavo che qualcosa fosse succeduto negli ingranaggi della sua bella casa editrice; ma chi poteva sospettare che lei avesse tanto sofferto, e anche nella salute? Sono proprio dolente di quanto le è accaduto; ma ho fede nella sua volontà e nel suo fervore. Ella è così pieno di slancio e di cuore che, nonostante gli ostacoli, vincerà. La crisi è veramente mondiale; ed anche qui gli editori soffrono molto. Non si preoccupi del mio libro, né degli autori che io le avevo presentato. Con una scusa o con l'altra (ma soffrendone) li ho tacitati. Stia calmo e tranquillo; pubblichi poco, quel poco, che sia accetto al gran pubblico: e redditizio. Poi, in tempi migliori, riprenderà la sua nobile attività, questi tempi calamitosi e sinistri non possono durare in eterno: e allora avranno ragione coloro che lavorarono con serietà d'intenti: fossero editori od autori⁶⁴⁷.

L'impresa di traduzione si riavviò nel 1923, ma solo Papini e Pirandello conobbero la pubblicazione. La maggior parte degli autori annunciati rimase sconosciuta al pubblico spagnolo di quegli anni ad eccezione di Verga e Puccini che trovarono accoglienza in altre case editrici.

⁶⁴⁶ Appendice, sezione III, lettera III.

⁶⁴⁷ Ivi, lettera IV.

Puccini non ebbe fortuna nella casa editrice di Ruiz-Castillo se pure l'editore si mostrò favorevole alla sua pubblicazione. Non solo non si tradusse il volume di novelle, ma neppure un'antologia di racconti che il machigiano propose superò mai la fase puramente progettuale⁶⁴⁸.

Per fortuna l'opera di Puccini, che tanto stava facendo per la diffusione della letteratura italiana in Spagna, conobbe sorti più liete altrove. Dal 1923 al '27 Puccini riuscì a vedere pubblicati in Spagna quattro romanzi e un libro di critica. Le case editrici che lo pubblicarono furono la valenziana Sempere e la madrilenza Editorial América, che dimostrarono sempre particolare attenzione per la letteratura italiana.

Presso Sempere, oltre a *De D'Annunzio a Pirandello* (1927), uscì *La virgen y la mundana*, ugualmente tradotto da Enrique Alvarez Leyra. Il testo faceva parte di una collana diretta da Blasco Ibañez, "La novela literaria", e come tutti i testi acclusi nella collezione era preceduto da un prologo dell'autore spagnolo. Di questa Casa Editrice si dirà anche in seguito in quanto, oltre alle opere di Puccini, nel momento in cui in Spagna dilagò il fenomeno di Pirandello a seguito della messa in scena a Madrid dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, annunciò la pubblicazione di una nutrita selezione di opere del siciliano.

Editorial América, nata per la diffusione della letteratura ispanoamericana e parzialmente per quella spagnola, dal 1917 centrò il suo catalogo sulla *Colección de autores célebres (extranjeros)* diventando una delle case editrici che ebbe la sua sopravvivenza nel mercato alle traduzioni, come già si è accennato. La casa editrice contrattò traduttori di prestigio, per le traduzioni dall'italiano vennero scelti Alvaro A. Vasseur, Enrique Ruiz de la Serna, José Sánchez Rojas e Rafael Cansinos Assens⁶⁴⁹.

Proprio questi ultimi due tradussero insieme *¡Viva l'Anarquía!* (1923) di Puccini, testo che fu preceduto da un prologo di Enrique Díez Canedo. L'opera apparve nella collana, anch'essa aperta alle traduzioni, "La novela para todos". A essere compreso nella più prestigiosa collana *De autores célebres* sarà il romanzo *El milagro* (1923), traduzione di *Dov'è il peccato è Dio*, fatta da Cipriano Rivas Cheris, che ne

⁶⁴⁸ Riferimenti al progetto compaiono nell'epistolario. Cfr. Appendice, sezione III, lettere VI, VII, VIII.

⁶⁴⁹ Yolanda Segnini, *La editorial América de Rufino Blanco-Fombona. Madrid 1915-1933*, Libris, Madrid, 2000, pp. 62-68.

scrisse anche il prologo. La collana ospitava moltissimi autori italiani, i più pubblicati furono De Sanctis, con tre traduzioni, Papini e Puccini, entrambi con due⁶⁵⁰.

Nel 1924 appare una novella di Puccini ne «La Novela Semanal», questa era una rivista che pubblicava settimanalmente una raccolta di *novelas*⁶⁵¹, nata dalla moda lanciata dal «El Cuento semanal» di Zamacois⁶⁵². Il numero del marzo del 1924 che ospitava il racconto di Puccini, *Herrumbre* tradotto e prologato da Rafael Cansinos Assens, ebbe una particolare risonanza. Si trattava della prima volta in cui nella rivista si accoglievano letterati non spagnoli, come si legge dalla pubblicità che «El Mundo Gráfico» pubblicò il 27 febbraio del 1924: «Por primera vez, en España, una publicación como *La Novela Semanal* acomete la magna impresa de poner al alcance de toda clase de lectores las obras de lo más eminentes autores del mundo, rigurosamente inédita, escrita expresamente para ella»⁶⁵³.

Insieme a Puccini il volume ospitò scritti di Martínez Sierra, Valle Inclán, Francis De Miomandre e Máximo Gorky. *Herrumbre* non era però un inedito: era stata pubblicata nel 1922 su «L’Azione»⁶⁵⁴.

⁶⁵⁰ De Sanctis, *Prohombres de Italia. Manzoni, Guicciardini, Mazzini, César Cantù*, tr. Vasseur, 1917; Carducci, *La vida es sueño, Don Quijote y otros ensayos*, tr. Sanchez Rojas, 1918; Giovanni Papini, *El crepúsculo de los filósofos*, tr. Sanchez Rojas, 1918; Giovanni Papini, *Historias inverosímiles*, tr. Sanchez Rojas, 1919; De Sanctis Francesco, *En torno a la Divina Commedia*, tr. Alvaro A. Vasseur, 1919; De Sanctis, *La divina comedia de Dante Alighieri*, tr. Armando A. Vasseur, 1922; Deledda Grazia, *La niña robada. La vuelta del hijo*, tr. Enrique Ruiz de la Serna, 1922. Cfr. Ivi, pp. 178-192.

⁶⁵¹ Si sceglie di mantenere lo spagnolo per l'impossibilità di rendere in italiano la complessità del termine che viene utilizzato sia per indicare i romanzi, sia per le novelle sia per i racconti.

⁶⁵² Sylvie Baulo, «La producción por entrega y las colecciones semanales», in Víctor Infantes de Miguel (a cura di), *Historia de la edición y de la lectura en España (1475-1914)*, cit., pp. 581-590.

⁶⁵³ «El Mundo Gráfico», 27 febbraio 1924, p. 21.

⁶⁵⁴ Cfr. Roberto Pirani, *Bibliografía di Mario Puccini*, cit., p. 12.

Capitolo 3:

Papini e Pirandello tradotti per Biblioteca Nueva: due casi di ricezione letteraria.

Giovanni Papini e Luigi Pirandello furono gli unici autori italiani con i quali Ruiz-Castillo riuscì a portare a termine gli accordi presi. Le opere di entrambi ricevettero una buona accoglienza di pubblico, ma come spesso accade in editoria, la storia di un successo non è solo frutto del valore letterario.

Mentre per il caso di Papini l'editore probabilmente ci mise malizia e decise di cavalcare l'ondata di curiosità di cui beneficiava l'autore a seguito della sua declamata conversione al cristianesimo, il successo della traduzione del romanzo di Pirandello fu un vero fortuito e felice caso di tempismo editoriale.

3.1 Giovanni Papini, un caso di edizione tra progetto letterario e marketing editoriale

L'interessamento e l'entusiasmo mostrato da Papini per la cultura e la letteratura spagnola fece sì che il giovane fiorentino fosse, al principio del XX secolo, uno dei primi autori italiani contemporanei ad essere tradotto in Spagna.

Non a caso, appena rientrato dal soggiorno in Italia, Sánchez Rojas decide di mettere alla prova la lingua recentemente imparata proprio nella traduzione dell'ultimo libro uscito del giovane, *Il tragico quotidiano: favole e colloqui* (Lumacchi, Firenze, 1906). Era la prima volta che il salmantino traduceva un testo italiano, un estratto, *Los consejos de Hamlet*, venne prima pubblicato a marzo del 1909 su «Prometeo», la rivista di Gómez de la Serna. A giugno uscirà per la casa editrice España Moderna il volume *Lo trágico cotidiano; El piloto ciego*, preceduto da un prologo dello stesso traduttore. A pochi anni di distanza, sempre per la stessa casa editrice, Sánchez Rojas tradurrà *El crepúsculo de los Filósofos* (1912): l'opera aveva avuto grande risonanza europea e questa volta fu l'editore, Lázaro Galdiano, a proporgli la traduzione⁶⁵⁵.

Queste prime traduzioni facevano conoscere Papini solo con qualche anno di ritardo rispetto alla sua prima pubblicazione. Arrivava in Spagna un autore

⁶⁵⁵ Giovanni Papini in PROYECTO BOSCAN: *Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (hasta 1939)*, <<http://www.ub.edu/boscan>> [data dell'ultima consultazione: 12/3/2015].

relativamente conforme a quello che operava in Italia. Le cose cambiarono dopo la guerra mondiale e soprattutto a seguito della conversione di Papini al cristianesimo.

A conflitto finito Sánchez Rojas, questa volta per l'Editorial América, torna a riproporlo. La traduzione de *El crepúsculo de los Filósofos*, che già era stata pubblicata dalla casa editrice España Moderna, viene inserita nella collana di autori celebri e l'anno dopo, nel 1919, a questa si affiancherà una nuova traduzione, *Historias inverosímiles*. I due testi non erano più recenti pubblicazioni: si continuava a diffondere il Papini dei primissimi anni del '900. A prescindere dalla non sincronia con la sua produzione effettiva, le traduzioni fecero di Papini l'autore italiano che, dopo D'Annunzio e prima del successo di Pirandello, più si conosceva in Spagna.

La fama già costituita – non certa, ma buona garanzia di successo editoriale – fu una delle ragioni che probabilmente spinse Ruiz-Castillo a considerare l'opportunità di inserire il fiorentino nel suo catalogo. Come si è già detto, consigliere nell'impresa fu Díez Canedo, le sue indicazioni furono chiare, le opere di Papini che valesse la pena tradurre erano quattro, citiamo dalla lettera riportata qualche pagina addietro: *Un uomo finito*, *novela*, *Parole e sangue*, *cuentos* e forse anche *Memorie d'Iddio* e *Vita di nessuno*. Sulla scorta dei consigli del critico spagnolo, Ruiz-Castillo prende accordi con Vallecchi, l'attuale editore di Papini e ottiene i diritti di traduzione di quattro opere, che dobbiamo credere fossero queste. L'affare si concluse, secondo quanto lo spagnolo scrive a Puccini, con l'invio di 4000 lire per la cessione dei diritti di traduzione⁶⁵⁶. L'intervento e le opinioni di Mario Puccini sulle opere di Papini dovettero però cambiare le priorità di traduzione di Biblioteca Nueva, la quale conferma *Un uomo finito*, *Memorie d'Iddio* e *Parole e Sangue*, ma cambia *Vita di nessuno* per *Buffonate*. Un'attenta lettura dell'articolo su Papini che il marchigiano pubblicò su «La Pluma» può darci qualche spiegazione in merito.

Intanto è doveroso premettere che tra i primi contatti fra Puccini e l'editore di Biblioteca Nueva e la pubblicazione delle opere di Papini, così come anche dell'articolo sulla rivista, il fiorentino incendiario e blasfemo autore delle *Memorie d'Iddio* aveva annunciato la sua conversione e dato alla luce il piissimo testo *La Storia di Cristo* (1921). Il cambio devozionale di Papini non mancò di suscitare curiosità e sconcerto tra i lettori e i critici tanto in Italia come in Spagna. L'opinione pubblica si divise in vari fronti: ci furono quelli che non credettero alla conversione, quelli che ne furono

⁶⁵⁶ Cfr. Appendice, sezione III, lettera I.

entusiasti e quelli che ritennero di non dover considerare le opere prodotte dal cambio di fede, ma di dover riconoscere a Papini i meriti letterari della prima stagione e assegnargli, per quelli, la posizione che gli spetta nel panorama letterario. Quest'ultima è la tesi di Puccini. Veniamo dunque all'articolo:

(Papini) no podía dar, repito, más de lo que había dado (que es mucho), y si la *Storia di Cristo* no es una obra maestra, si el *Dizionario dell'omo selvatico* no nos da otro Papini nuevo – si su estatura, en fin, no sobrepasa la de sus contemporáneos – no por ello debe serles menos caro y próximo. Consciente o no, con ello estuvo en su primera juventud, enseñándoles a despreciar tantas cosas falsas y a reconocer la brizna de oro en el oropel, guía audaz y protervo, desenvuelto y animoso en su época de retórica y de énfasis [...]. Si los jóvenes de hoy y de ayer se ven libres de muchas escorias a él se lo deben también y tal vez a él sobre todo⁶⁵⁷.

Le opere dove meglio si espresse il Papini correttore del gusto dominante furono quelle che Puccini suggerì di pubblicare, le quali compaiono tutte nell'articolo, e fra queste il capolavoro di un'epoca intera: *Un uomo finito* che secondo Puccini fu «obra idudablemente defectuosa (en modo alguno obra maestra) pero potente y febril; una de las más vivas, si no la más viva de cuantas la época post-dannunziana ha visto nacer»⁶⁵⁸. Questa lettura critica è la stessa che il traduttore Rivas Cherif propone, in sintesi e a grandi linee, in una recensione di *Hombre Acabado* apparsa nell'agosto del 1923 su España:

Despues de D'Annunzio y antes de Pirandello, el literato más jaleado de Italia ha sido sin duda Giovanni Papini. Fundador del «Leonardo» y de «La Voce» despues, su actitud, semejante pro muchos aspectos a la de la tanto decantada generación del 98 entre nosotros, ha coronado recientemente su prurito espetacular con una conversión al catolicismo y una discutidísima *Storia di Cristo*. Algunos de sus primeros libros habían sido traducidos al castellano. Biblioteca Nueva acaba de publicar *Hombre acabado*, versión fiel de *Un uomo finito*, el más famoso de los que escribió antes de la guerra y de la conversión, por lo tanto, y, sin duda alguna, el mejor de todos lo suyos⁶⁵⁹.

Dopo tre anni dall'acquisizione dei diritti, finalmente Castillo riuscì a pubblicare *Hombre acabado*, facendolo seguire, l'anno dopo, da *Bufonadas*. La traduzione di Rivas Cherif fu un successo, il romanzo autobiografico di Papini ebbe quattro edizioni e Biblioteca Nueva continuò a rinnovare la sua presenza nel catalogo fino al 1937. Anche

⁶⁵⁷ Mario Puccini. *Letras italianas. De D'Annunzio a nosotros: Ante Papini, La Pluma*, cit., aprile 1923, pp. 317-318.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 315.

⁶⁵⁹ Cipriano Rivas Cherif, *Hombre Acabado*, «España», n. 384, 28 agosto 1923, p. 12.

Bufonadas non si rivelò un cattivo investimento e riuscì comunque ad avere almeno una seconda edizione.

L'interesse prodotto dalla conversione di Papini spinse Ruiz-Castillo ad allontanarsi dagli originali piani di edizione e, tradendo quelli che erano stati i propositi annunciati nel 1924, pubblica la traduzione – sempre ad opera di Rivas Cherif – della *Storia di Cristo*. Questo ci spinge a ipotizzare che l'impresa di traduzione dell'opera fosse un'idea tutta dell'editore forse per garantire stabilità economica all'azienda che, come sappiamo dalle lettere, era appena uscita da una pesante crisi. L'iniziativa premiò Ruiz-Castillo, *Historia de Cristo* ebbe ben sei edizioni, più di qualunque altra opera italiana pubblicata dalla casa editrice.

Nell'edizione di Papini, Biblioteca Nueva diede un saggio della sua scaltrezza in campo economico, non solo acquistò i diritti di un'opera che sembrava interessare tanto il pubblico, ma la fece seguire dalla traduzione di *Memorias de Dios*, già prevista nell'originario programma delle future pubblicazioni al contrario della precedente. L'inversione dell'ordine delle traduzioni tradisce una strategia commerciale. *Memorias de Dios* furono scritte un decennio prima della conversione ed ovviamente erano in completa contraddizione con il nuovo credo papiniano. L'accostamento a successione invertita rappresentò un'ottima manovra di marketing editoriale, come traspare anche dalla recensione che dell'opera fa Juan Chabas su «La Libertad»: «En la Biblioteca Nueva, donde ya aparecieron *La Historia de Cristo* y *Un Hombre acabado*, publicanse ahora este libro de Papini, anterior a los otros dos. Su fecha, 1911. Del Papini todavía no católico, por tanto»⁶⁶⁰.

Conferma sull'intenzionalità di posporre la pubblicazione di *Memorias* ci viene anche da una lettera che Rivas Cherif invia a Ruiz-Castillo. Il traduttore rassicura l'editore sullo stato delle bozze traduzione del *Hombre acabado*, l'oggetto principale di questa è definire la copertina dell'opera e dare a Castillo l'elenco tradotto dei titoli di cui ha acquisito i diritti di traduzione. Nel fornirgli i titoli Rivas Cherif chiede conferma sul fatto che sia lui a tradurre tutte le opere di Papini e, forse per assicurarsi il benessere del traduttore, aggiunge un dettaglio per noi fondamentale:

Jueves

Mi querido amigo él que tiene que perdonar es usted mañana o más tarde pasado, tendrá usted el resto de las puebas. Luego le advierto, a menos que así lo haya decidido usted por nececidades editoriales, que no es una novela, como había

⁶⁶⁰ Juan Chabas, *Resumen literario*, «La Libertad», 5 novembre 1927, p. 6.

puesto en la rimera cuartilla bajo el título *Hombre Acabado*. Papini no la denomina, en todo caso, el libro es un autobiografía. Respecto a la observación que con la prueba me hacían, referente a los neologismos, son perfectamente †...† y equivalentes a las que en italiano introduce el autor.

Ahí van los títulos que desea:

- Giovanni Papini
Palabras y sangre
Bufonadas
La memoria de Diós
- Federico de Roberto
El virrey
- Luigi Pirandello
El difunto Matías Pascal
- Giovanni Verga
Maese don Gesualdo
Novelas rusticas
- Ugo Bernasconi
Hobres y otros animales
- Mario Puccini
Ser o no ser

Siempre muy suyo

C. Rivas Cherif

Las tres de Papini las tengo yo ¿Sigue usted en la idea de que la traduzca yo? Una de ellas, (*Las memorias de Diós*) esta empezada hace mucho tiempo.

No había visto que a la vuelta del papel que usted me dio había más títulos:

- Ciro Avi
Gloria de rey
- Alfredo Panzini
Busco mujer
Santippe
La linterna de Diógenes
- Alfredo Albertazzi
El Ave.

Le envía una reproducción de como debería quedar la cubierta:

Giovanni Papini
Hombre Acabado
Versión castellana de C. Rivas Cherif
[O. Traducido del italiano por...]

[¡Ojo, no es una novela! En todo caso, Autobiografía, el autor no denomina el libro dentro de ningún género]⁶⁶¹.

⁶⁶¹ BNE, Mss. 22602/96.

La traduzione delle *Memorie d'Iddio* era già avviata, sarebbe stato dunque logico che comparisse dopo *Hombre acabado*, ma non sarebbe stata una mossa altrettanto efficace dal punto di vista economico. Dunque dal progetto di far conoscere in Spagna il Papini che Mario Puccini aveva additato come meritevole di essere ricordato e stimato negli articoli della rivista di Azaña e Cherif, Ruiz-Castillo si era fatto editore del Papini che invece più affascinava la curiosità del pubblico.

L'editoria, anche quando illuminata da progetti di buona letteratura è pur sempre un negozio, un affare anche, o forse soprattutto, commerciale. Riconosciamo in questa versione di Ruiz-Castillo il ritratto ironico, che mette in dubbio il riconosciuto mecenatismo letterario dell'editore, consegnatoci nelle memorie di Cansinos Assens:

Ruiz-Castillo es personalmente un hombre alto, delgado, moreno, con una expresión de impasibilidad en el rostro. Es bastante culto en materia literaria y presume de ser un literato que no escribe. Muy amigo de Ortega y Gasset y de los demás intelectuales. Ruiz Castillo, que si sabe llevar bien un negocio, se queja de que el suyo va mal, pues su amor a la literatura selecta lo arruina. Edita a Ramón, y a Gabriel Miró y Alomar, por puro espíritu mecenático, sin agotar las tiradas. – Compenso lo déficit – explica – con las traducciones. A mí me ha encargado traducciones – «pero que las haga usted, no ningún negro» – y además me ha pedido un original para una colección de ensayos en que ya figuraba Ramón – el primero – Alomar, Hernández Catá, etcétera. Y le ofrezco un libro titulado *El divino fracaso*. En que se exponen las desazones del escritor, y él me lo acepta desde luego, sin hacerme ningún anticipo, remitiéndome a la liquidación, es decir, a los seis meses. No sé si hará lo mismo con todos los autores. Pero si es así, ¿cómo pueden estos auruiarlo? Ruiz-Castillo vive en calle Lista, al final de Madrid. Quizá se haya ido tan lejos huyendo de los literatos⁶⁶².

3.2 Luigi Pirandello, un episodio di fortunato tempismo editoriale

Se nel caso di Papini l'editore intenzionalmente scelse l'ordine di apparizione delle opere nel mercato editoriale in base all'indice di gradimento e di curiosità suscitato nel pubblico, il caso della traduzione di Pirandello fu per Castillo una fortunata circostanza di tempismo editoriale.

Come sappiamo nell'estate del 1920 Mario Puccini si impegnò a mediare a nome dell'editore spagnolo con gli autori italiani per la cessione dei diritti di traduzione delle opere che secondo il suo gusto fossero degne di essere tradotte. Nel caso di Pirandello la scelta ricadde sul romanzo *Il fu Mattia Pascal*, ma la crisi economica che

⁶⁶² Rafael Casinos Assens, "Biblioteca Hispania – Biblioteca Nueva" in Id., *La novela de un literato*, vol 2, cit., pp. 351-352.

Biblioteca Nueva si trovò ad affrontare non rese possibile iniziare le traduzioni fino al 1923, che casualmente fu l'anno che consacrò la fama di Pirandello in Spagna.

Il primo contatto dell'autore con il pubblico spagnolo avvenne in teatro e in Catalogna. Il 27 novembre del 1923 a Barcellona presso il teatro Romea venne rappresentato *Il berretto a sonagli*, tradotto in catalano da Josep Maria Sagarra⁶⁶³. L'opera ebbe tanto successo da convertirsi in una delle rappresentazioni forti del teatro barcellonese. Il berretto a sonagli venne rappresentata anche l'anno successivo in presenza dello stesso Pirandello invitato dal PEN Club a tenere, a seguito dello spettacolo, una conferenza⁶⁶⁴.

Poche settimane dopo, il 19 dicembre, sempre a Barcellona e senza ottenere un successo comparabile, vennero rappresentati *I sei personaggi in cerca d'autore*, tradotti in catalano da Salvador Vilaregut. L'opera, annunciata da una chiassosissima campagna pubblicitaria, arrivò tre giorni dopo anche a Madrid, nel Teatro Princesa, inscenata dalla compagnia di Nicodemi in lingua originale. Allo spettacolo non vi prese parte il grande pubblico, come era immaginabile data la scelta di rappresentarla in italiano, ma in compenso vi partecipò tutta l'*intelligentia* di Madrid che attendeva da tempo l'opera a seguito del successo ottenuto negli Champs Elisée di Parigi⁶⁶⁵. *I sei personaggi in cerca d'autore* produssero un gran numero di articoli su giornali e riviste di tutta la Spagna⁶⁶⁶. Ad essere maggiormente coinvolti dal teatro filosofeggiante dell'italiano erano gli intellettuali e il ceto colto; il grande pubblico non ne rimase poi così entusiasta. La scarsa accoglienza chiarisce il perché di alcune mancate pubblicazioni di opere tradotte per la scena teatrale⁶⁶⁷.

Prima degli esordi teatrali in Spagna il nome di Pirandello era quasi ignoto, l'unica eccezione è rappresentata dall'area di Madrid. Nella capitale spagnola le riviste «La Pluma» e «España», rispettivamente con i contributi di Puccini e De Zuani, avevano spesso fatto menzione alle opere del siciliano⁶⁶⁸.

⁶⁶³ Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, «Quaderns d'Italià 2», 1997, p. 114.

⁶⁶⁴ Sarah Zappulla Muscarà, “Luigi Pirandello a Barcellona ospite del PEN Club”, in Assumpta Camps (a cura di), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, cit., pp. 425-434.

⁶⁶⁵ Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, cit., pp. 115-116.

⁶⁶⁶ Per ricostruire il dibattito avviato sui giornali in merito al teatro di Pirandello cfr. *ivi*, pp. 116-119.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 120.

⁶⁶⁸ Vicente González Martín, “Traducciones españolas del teatro de Pirandello”, in Francisco Lafarga e Roberto Dengler Gassin, *Traducción y Teatro*, Universitat Pompeu Fabra, Barcellona, 1995, p. 207.

Tutti gli studi sulla ricezione dell'opera di Pirandello in Spagna concordano sul fatto che solo a seguito del successo ricevuto in teatro il settore editoriale si interessò all'edizione delle opere del siciliano⁶⁶⁹. La tesi della priorità del successo teatrale sull'edizione delle opere è confermata anche dalle date di pubblicazione: i testi di Pirandello si pubblicano in Spagna a partire dalla fine del 1923. Il ragionamento è valido forse per tutte le traduzioni, ma nel caso de *El difunto Matías Pascal* l'epistolario Puccini-Castillo ci permette di ricostruire un'altra storia.

Come sappiamo nell'estate del 1920 Mario Puccini si mise in contatto con tutti gli autori italiani suggeriti a Castillo per il progetto della collana "Colección Extranjeras", riuscendo ad ottenere da questi la cessione dei diritti di traduzione. L'impresa editoriale dovette però fermarsi a causa della crisi economiche che attraversava in quel mentre Biblioteca Nueva.

Nel 1923, passato il dissesto finanziario, Castillo dà alle stampe *Hombre acabado* e nella sesta di copertina annuncia le altre opere che completeranno la collezione, tra queste figurava *El difunto Matías Pascal* di Luigi Pirandello. La notizia dell'imminente traduzione dell'opera del siciliano attraversò rapidamente il mare e presto Castillo ricevette una lettera che lo spinse a ricorrere all'intermediazione di Puccini. Citiamo per intero la lettera dell'editore:

Señor Mario Puccini

Mi querido amigo:

Con la mayor aspreza recibo hoy una carta del señor G. Prezzolini, agente exclusivo de los derechos de autor de Pirandello, en la que me dice que este escritor no me ha dado autorización para publicar *Il fu Mattia Pascal* y solo recuerda que yo le hice una proposición pero no ha recibido de mi neanche un soldo. Como en la misma carta me habla de otros editores españoles que quieren comprar todas las obras de Pirandello y ofrecen mil pesetas para cada tomo y cuenta del 10% del precio en venta de ese tomo, le suplico intervenga para evitar un disgusto que podría ser grave para el autor, si acepta la proposición en lo que se refiere a *Il fu Mattia Pascal*, cuya propiedad me pertenece. Yo tengo una carta-contrato de Pirandello, fechada en Roma a 15 de noviembre de 1920 en la que me autoriza a publicar en lengua española su novela *Il fu Mattia Pascal* por el precio

⁶⁶⁹ Assumpta Camps, "La fortuna di Luigi Pirandello in Catalogna: per uno studio dell'italianista Josep Pla nel centenario della nascita", in Ead., *La recepción literaria*, cit., pp. 159-172; Vecente González Martín, *Traducciones españolas del teatro de Pirandello*, cit., pp. 205-213; Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, cit., pp. 113-148; Miquel Edo Juliá, *Pirandello*, in *Diccionario histórico de la traducción en España*, cit., pp. 897-899; Belén Hernández, *Qué traducir y el porqué de lo no traducido. El caso Pirandello*, in «Tonos 13», 2007, rivista consultabile online a: http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_O_pirandello.htm.

de 1000 liras y me anuncia el envío de un ejemplar que, en efecto, llegó a mis manos. Y en respuesta a esa carta le escribí yo otra en 4 de diciembre remitiéndole un cheque de £ 1000. Ese mismo día le escribí a usted también mandándole dos cheque uno de 1000 liras para *Essere o non essere* y otro de 2000 liras en el ruego de que lo hiciese llegar a mano del señor G. Verga. Guardo todos los documentos relativos a este asunto y a los demás escritores italianos, con los que tuvo usted la bondad de ponerme en relacion, y me bastan para hacer valer mi derecho ante los tribunales; pero como no quisiera que la cuestión tomase ese giro le suplico que medie cerca del señor Pirandello para que haga memoria de lo ocurrido. En realidad solo puedo atribuir a olvido suyo lo que me dice su agente, pero conviene que lo recuerde antes de llegar a ningún convenio con otro editor. Yo también escribiré al señor Prezzolini, pero confio más en la gestión de usted que medió entre Pirandello y yo, y más no pudiendo yo escribir al señor Prezzolini en italiano. Le da las gracias y espera su respuesta su siempre amigo

J. Ruiz-Castillo⁶⁷⁰

Puccini viene subito incontro alle richieste dell'editore scrivendo a Prezzolini senza però ottenere risposta. Tuttavia invia una lettera di rassicurazioni a Castillo nella quale lo invita a non preoccuparsi oltre e a pubblicare il testo di cui possiede i diritti:

Mi querido amigo,

Escribí recibida apena su carta, a Prezzolini. Ma, no me ha contestado aún. La realidad pero es esta; que usted ha regular autorización y puese ser tranquilísimo. Por otra parte, Pirandello es un hombre honrado y no es posible que ofrezca a otro editor español su obra. Sea †...† tranquilo e publique *Il fu Mattia Pascal* sin miedo⁶⁷¹.

Probabilmente a spingere Prezzolini a prendere contatti con Castillo per dissuaderlo dalla pubblicazione del romanzo fu l'editore Sempere di Valenzia. Alla fine del 1923 usciva infatti la prima opera stampa di Pirandello da Sempere, si trattava di *Tercetos* una raccolta di novelle tradotta da Juan Chabas. Dalla settima di copertina del libro sappiamo che l'editore progettava di pubblicare l'opera completa del Siciliano:

OBRAS DE LUIS PIRANDELLO QUE PUBLICARÁ ESTA EDITORIAL:

NOVELAS Y CUENTOS – El chal negro – La vida al desnudo – La contenta – El hombre – La mosca – La tigresa («Si gira...») – Hermes bifronte – La ratonera – Un caballo en la luna – Cuando estaba loco... – Blancas y negras – Los viejos y los jóvenes – La excluída – Tercetos – Y mañana, lunes... – Tú ries – El turno – Lejos...Berecche y la guerra – Burlas de la muerte y de la vida. El carnaval de los muertos – De nuestra cosecha – Fuera de clave – Capidazzu, lo paga todo – El humorismo.

⁶⁷⁰ Appendice, sezione III, lettera XVIII.

⁶⁷¹ Ivi, lettera XIX.

COMEDIAS – Como es debido – Como antes, mejor que antes – Seis personajes en busca de autor – Enrique IV – La señora Morli, una y dos – El hombre, la bestia y la virtud – ¡Piensalo, Jaimito! – Así es (si os parece) – El placer de la honestidad – Pero, no es una cosa seria – Limones de Sicilia – El gorro de cascabeles – El injerto – La razón de los demás (ex «Se non così...») – Vestir al desnudo – En Villanza – Liolá – La vida que te dí – Cada uno a su manera⁶⁷².

È facile intuire quanto sia dispiaciuto a Sempere venire a sapere dalla sesta di copertina de *Hombre acabado* che un editore gli stava soffiando dalle mani uno dei romanzi che più successo e attenzione avevano ricevuto, rovinandogli così il suo progetto di pubblicare l'opera completa di Luigi Pirandello. La Sempere non riuscì comunque nell'intento di pubblicare tutte le opere che annunciò. Il progetto restò incompiuto, si pubblicarono una decina di volumi con una netta preponderanza della narrativa sul teatro⁶⁷³.

In seguito alle rassicurazioni di Puccini, Castillo consegnò il testo di Pirandello a Rafael Cansinos Assens che in quindici giorni compì l'impresa traduttoria. La notizia ci viene data dall'editore che scrisse entusiasta a Puccini: «En 15 días me ha traducido *El defunto Matía Pascal*, de Pirandello, que ya publicué»⁶⁷⁴.

A questa altezza della nostra ricostruzione è doveroso fare delle precisazioni. Il ruolo di Mario Puccini che già scriveva di Pirandello negli articoli di «La Pluma» non si limitò ad un recupero dello scrittore per fornire «un'alternativa verista al dannunzianesimo» come sostiene Muñiz Muñiz⁶⁷⁵. Gli articoli pucciniani sono da inquadrarsi come una distesa riflessione storico-critica sulla letteratura italiana contemporanea a cui, sul fronte editoriale, corrisponde il progetto di traduzione delle opere della «letteratura moderna italiana» che Biblioteca Nueva annuncia con il primo volume che gli fu possibile pubblicare solo nel 1923, *Hombre Acabado* di Papini. Era un progetto, come dimostrano le lettere dell'epistolario, contemporaneo agli articoli scritti dal marchigiano sulla rivista e del tutto confacente al gusto e all'idee letterarie di

⁶⁷² Luigi Pirandello, *Tercetos*, Sempere, Valencia, 1923.

⁶⁷³ Miquel Edo Juliá, *Luigi Pirandello*, in *Diccionario histórico de la traducción en España*, cit., p. 898.

⁶⁷⁴ Cfr. Appendice, sezione III, lettera XXII.

⁶⁷⁵ Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna*, cit., p. 222, nota n. 29. Mi permetto di precisare in nota, perché l'argomento esula il tema affrontato nel paragrafo, che Mario Puccini non fu mai promotore di un recupero del Verismo. Egli fu sicuramente un ammiratore del Verga, ma non fu mai né un sostenitore dell'etichetta verista data dalla critica all'opera di questo, né un cantore del ritorno al Verismo come si può ben vedere dalla critica che muove al romanzo di Borgese, *Rubé*, considerato da Puccini verista e dunque anacronistico. Puccini fu sicuramente un convinto assertore del recupero di una linea narrativa aderente al vero, riferendosi però, con tale specificazione, ad opere e ad autori non tutti allineabili all'interno del Verismo, come denotano i nomi proposti: Manzoni, Verga, Tozzi e in parte anche in Pirandello.

Puccini che si deve considerare l'ideatore e il più attivo collaboratore per la riuscita del medesimo.

Fu dunque un caso se il romanzo pirandelliano uscì a seguito dell'enorme successo che questi stava ottenendo nei teatri spagnoli e non nel 1920, anno in cui Ruiz-Castillo ne acquistò i diritti. La crisi che procrastinò la pubblicazione si rivelò, in questo frangente, una "provvida sventura", un bene per la casa editrice che ebbe modo di avvantaggiarsi della visibilità di cui godeva Pirandello in quel mentre.

Un altro caso fu la scelta del traduttore. Ruiz-Castillo disponeva di quattro traduttori che traducevano o avevano tradotto dall'italiano per lui: Sánchez Rojas, Cansinos Assens, Julio Gómez de la Serna e Cipriano Rivas Cherif, con il primo e il quarto fuori discussione – Rojas si era rivelato un inaffidabile e Rivas Cherif era impegnato a tradurre i quattro volumi di Papini – la scelta era ricaduta su Cansinos Assens.

Probabilmente il fatto che egli conoscesse l'opera di Pirandello influi, ma la traduzione non fu proposta dal traduttore e non si deve né a lui né al suo ambiente ultraísta, come sostiene Belén Hernández che individua tre fasi nella ricezione dell'opera di Pirandello in Spagna: una fase catalana, una ultraísta e una orteghiana⁶⁷⁶. L'analisi della fase ultraísta si basa sul postulato che sia stato Cansinos Assens a proporre l'opera all'editore, premessa che l'epistolario Castillo-Puccini ha ampiamente smentito. Se il romanzo di Pirandello arriva in Spagna è merito di Mario Puccini e se poi questo non viene tradotto nel 1920, anno in cui Castillo ne acquista i diritti, è causa della crisi, ma non tutto il male viene per nuocere e con la pubblicazione del 1924 l'opera ottenne un successo enorme, che forse non avrebbe ottenuto nel 1920. Anche Cansinos Assens riconosce nel prologo al testo la felice circostanza in cui viene alla luce:

La dirección de BIBLIOTECA NUEVA tenía incluida hace algún tiempo en su plan de publicaciones la del presente libro, la obra magna de Pirandello, que ahora sale a la luz favorecida circunstancialmente por el triunfo que su autor acaba de obtener entre nosotros. La candilejas, encendidas en uno de nuestros escenarios por unos comediantes italianos, [...] han nimbato en un aureola súbita y tardía el nombre y la obra de un escritor que, allá en su patria, goza de una gloria ya noblemente vieja. [...] esos "seis personajes a caza de autor", han sido los eficaces propagandistas de la obra de Pirandello, y han cazado para él, de una vez y definitivamente, la pingüe fama universal. Así, de un modo casi fulminante, recoge ahora el autor de *El*

⁶⁷⁶ Belén Hernández, *Qué traducir y el porqué de lo no traducido. El caso Pirandello*, cit. Non è possibile fornire le indicazioni delle pagine poiché non sono indicate nel pdf online al quale si rimanda: http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_O_pirandello.htm.

difunto Matías Pascal los honores que le eran debidos por su obra anterior [...] y entra con todos sus libros en la comunión de los santos de la literatura universal. [...] Nuestro público, que hasta aquí le aplaudió como dramaturgo y ahora va a conocerle como novelista [...]. Pues *El difunto Matías Pascal* es considerada por los críticos italianos como la obra magna de Pirandello, aquella en la cual están ya contenidos todos los elementos esenciales de su arte, y a partir de la cual puede ya declararse a su autor mayor de edad para la gloria⁶⁷⁷.

Il traduttore, seppure né scelse né propose l'opera a Castillo, fu sicuramente un grande conoscitore ed estimatore dell'autore italiano. Egli curò con grande attenzione e fedeltà la traduzione, si impegnò nella stesura del prologo e fu contento di sapere che l'opera, nonostante gli ostacoli iniziali causati dalla contestazione dei diritti di traduzione, riuscisse a vedere la luce. A testimonianza di quanto sostenuto, riportiamo tre lettere, le uniche che trattano il tema della traduzione del romanzo pirandelliano, che Casinos Assens inviò all'editore:

Mi querido amigo,

Esperaba albricias y me envía usted reproches. Me da usted un gran disgusto y una gran sorpresa. Solo puedo decirle que he traducido a Pirandello haciendo por condensarle todo su sabor en un castellano suelto y donairoso = no atildado ni fino = como es el italiano que el escribe, al menos en esta obra, donde procede con un desenfado muy de novela picaresca. Es aquí más que un escritor fino; un gran escritor. Quizá la traducción de Azzati⁶⁷⁸ le hizo formar a usted una falsa idea del estilo pirandelliano. Yo en todo caso me tranquilizo pensando que ahí tenemos el libro para confrontarlo con mis cuartillas. Es de mal gusto que un traductor difienda su obra. Echando las culpas sobre el autor; sino yo le diría que quien vacila en esos primeros capitulos es el propio Pirandello. Pero esto parecería ridiculo; ya esta la frase hecha: traduttore, traditore. Yo solo quiero hacer constar una cosa: que he hecho mi labor con el mayor cariño y la mejor voluntad y que estoy ahora más [apesarado] todavía que Ud. Espero sin embargo que en/con una lectura más atenta de mi versión en las pruebas, no la encontrará Ud tan mala por no decir que buena. Cuando le lleve el testo hablaremos de todo. Hasta entonces. Reciba usted un triste saludo de R. Cansinos Assens⁶⁷⁹.

Nella seconda e terza lettera il traduttore affronta il tema del Prólogo:

Mi querido amigo.

En mi deseo de que no quede frustrado mi acto de amor a Pirandello y a usted, he hecho otro prólogo que le envío, y con el que suprimo cuanto en el otro le

⁶⁷⁷ Rafael Cansinos Assens, "Prólogo", in Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1924, pp. 5-7.

⁶⁷⁸ Si tratta della traduzione di *Seis personajes en busca de autor* fatta da Félix Azzati, pubblicata nel 1924 per Sempere, Valencia.

⁶⁷⁹ BNE, Mss. 22600/217 [s.d.].

disgustaba, con razón desde su punto de vista. Únicamente quisiera aprovechar de la parte referente a Unamuno, que podría ir como nota, correspondiente a la llamada de la cuartilla 7 del nuevo prólogo: lo referente a *Niebla* y al estilo. Lo demás, nada. Creo que después de esto, ya podrá usted publicar el prólogo y no dudar del sincero y entusiástico afecto que por usted siente su leal amigo
R. Cansinos Assens

[Sul margine alto a destra] Mandame pruebas del prólogo para que en todo caso pueda yo poner en su sitio la nota⁶⁸⁰.

Mi querido amigo!

Ahí va ya corregido el prólogo de Pirandello. Como usted verá, es una galerada. Se había saltado una línea. Espero velará usted por su reposición, así como por la nota que va al pie de la galerada última. Por lo que veo, nuestro difunto estará dispuesto pronto para salir a la vida. Nos hemos ganado la Copa. Puccini me escribe lamentándose de la lentitud con que se traducen las tres novelas que usted va a hacerle y preguntándome su dirección. Espero que Pirandello nos dará honor a ambos y quedo aguardando su salida. Suyo siempre leal amigo

R. Cansinos Assens.

[margine alto a destra] Perdone la tardeanza en mostrarle las pruebas. ¡ La nieve!⁶⁸¹

Ci furono dei disaccordi tra Ruiz-Castillo e Cansinos Assens dovuti ad un primo e originale prologo che il traduttore si decise a cambiare e a rinviare all'editore. Del primo prologo solo si salvano le considerazioni fatte sulle somiglianze di alcune opere di Pirandello con quelle di Unamuno («Únicamente quisiera aprovechar de la parte referente a Unamuno, que podría ir como nota, correspondiente a la llamada de la cuartilla 7 del nuevo prólogo: lo referente a *Niebla* y al estilo. Lo demás, nada» cit.). Tali somiglianze vennero segnalate da prima in Italia quando nel 1922 comparve la versione tradotta da Beccari del romanzo *Niebla*⁶⁸². La critica fece un gran parlare delle relazioni fra alcune opere dei due autori tanto che, come è noto, lo stesso Unamuno decise di chiarire la propria posizione in un articolo intitolato *Pirandello e yo*, uscito il 7 luglio del 1923 su «La Nazione» di Buenos Aires. Si trattava però di un dibattito italiano che probabilmente Rafael Cansinos Assens voleva estendere anche alla Spagna non trovando in questo l'accordo dell'editore, così l'originario prologo venne ridotto ad una considerazione a margine del prologo ufficiale che citiamo:

⁶⁸⁰ BNE, Mss. 22600/218 [s.d.].

⁶⁸¹ BNE, Mss. 22600/219 [s.d.].

⁶⁸² Otello Lottini, "Le realtà della finzione. Unamuno e Pirandello all'orizzonte di Cervantes", in P. Carriglio e G. Strehler (a cura di), *Teatro italiano*, vol. I, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 307.

Al escribir esta información acude a mi memoria –¿no estaba ya en ella?– el nombre de nuestro gran Unamuno, cuyo paragon con Pirandello es absolutamente inexcusable. Entre ambos originalísimos escritores, de una misma época y una misma edad, existen extrañas afinidades que a veces nos plantean el problema de la procedencia, cuya solución requeriría una rigurosa confrontación cronológica. Es su «nivola» NIEBLA, ya vimos a D. Miguel discutir con sus propios personajes súbitamente animados de vida propia, en gesto de rebeldía –tal el mismo autor en otras páginas de EL SENTIDO TRAGICO DE LA VIDA– e imponerle la dura necesidad de morir. Unamuno es además el propugnador del teatro desnudo, de la tragedia en espíritu y en verdad, según se esquematiza en FEDRA. Que su obra dramática no haya alcanzado popularidad entre nosotros, quizá se deba a que la tierra italiana es más sonora que la nuestra, o aventajarle Pirandello en la realización práctica del sentimiento artístico. La razón fundamental de sus semejanzas estriba en que ambos viven en la luz del pensamiento teológico y en meditación de los graves albures del ser y su destino, que, al actuar el individuo con su libertad aparente y su limitación positiva, como los fantechos pirandellianos, crean en la esfera del empirismo estético, la tragicomedia humana⁶⁸³.

Una postilla del traduttore che raggiunge profondità critiche negare al prologo e ignorate da tutti gli intellettuali che festanti salutarono *El difunto Matías Pascal* nella stampa dell'epoca senza che nessuno sollevasse il minimo sospetto sulla somiglianza dell'opera di Pirandello con quella di Unamuno. Solo in un articolo scritto da Alberto da Segovia si istituisce un paragone tra il Siciliano e un caro vecchio amico di Unamuno, Cervantes. Egli sostiene che Mattia Pascal sia un Don Quijote moderno e come il cavaliere dalla triste figura anche lui sorga a nuova vita al cambiarsi di nome⁶⁸⁴.

Fra tutti gli articoli che annunciarono la pubblicazione del primo romanzo di Pirandello il più interessante lo firmò Rivas Cherif. Come sappiamo dall'epistolario egli era coinvolto nell'impresa traduttoria di Biblioteca Nueva e probabilmente al corrente dei retroscena editoriali tanto che nel suo articolo cerca di screditare gli editori che, a seguito del successo teatrale di Pirandello, hanno annunciato traduzioni pirandelliane:

Su obra más significativa por mucho conceptos es *El difunto Matía Pascal*, cuya traducción española por Rafael Cansinos Assens ha publicado en estos días la Biblioteca Nueva. Su director, José Ruiz Castillo, acredita una vez más con esta oportunidad el raro tino de editor que le distingue, sin haber menester para defenderse comercialmente otras armas que las del buen gusto. Es ya seguro que a la absoluta ignorancia de Pirandello en que vivíamos hasta la fecha del estreno en

⁶⁸³ Rafael Cansinos Assens, "Prólogo", in Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, cit., p. 11.

⁶⁸⁴ «[...] Matías Pascal [...] decide emprender una nueva vida convertido en Adriano Meis (después de pensar mucho en el nombre que había de adoptar, lo mismo que Alonso Quijano el Bueno cuando se propuso llamarse Don Quijote de la Mancha)» (Alberto de Segovia, *Libros y autores. El difunto Matías Pascal*, «La Acción», 13 marzo 1924, p. 5).

Madrid de su comedia más famosa por una compañía italiana, y en Barcelona de dos o tres más en español y catalan, ha de suceder una invasión de traducciones de sus obras completas, lanzada al mercado con una rapidez que quizás perjudique a la escrupulosidad que sería de desear. Convenientísima nos parece, por lo tanto, la acertada elección del director de la Biblioteca Nueva, dando con una sola muestra idea cabal de Pirandello y del pirandellismo⁶⁸⁵.

Il romanzo pirandelliano riscosse un grande successo a livello internazionale, in Francia la casa cinematografica Albatros convertì il testo in un film che venne annunciato nei cinema spagnoli nel 1926⁶⁸⁶. Pirandello che doveva il suo prestigio internazionale e la sua fama al teatro giungeva nei cinema, la decima musa, per merito del romanzo. L'opera fu accolta in Spagna con grande entusiasmo. La versione cinematografica continuò a far parlare di sé fino a vari anni dall'uscita del film contribuendo a mantenere viva la memoria del romanzo e i meriti di Ruiz-Castillo e di Biblioteca Nueva per averlo reso disponibile al pubblico spagnolo:

Se trata de presentar a unos de los muertos que de mejor salud gozan en la historia del cinema: al difunto Matías Pascal. Un difunto conocido; porque esta película se estrenó en Madrid hace unos años. Antes, la Biblioteca Nueva, había publicado en buen español una copiosa edición de la famosa novela de Pirandello; de modo que este difunto vive ya entre nosotros, como vive el zapatero Belarmino, como viven Georgina y Charlot⁶⁸⁷.

La traduzione che Castillo riuscì a pubblicare, grazie a Mario Puccini, segnò un momento importante della storia della casa editrice. Il romanzo è citato come uno dei grandi eventi da ricordare nella storia delle traduzioni romanzesche⁶⁸⁸. La versione di Cansinos Assens venne pubblicata fino al 1966, quando fu sostituita dalla traduzione di Miquel Edo realizzata per la casa editrice Cátedra.

⁶⁸⁵ Cipriano Rivas Cherif, *Libros. El difunto Matías Pascal*, «España», n. 414, 22 marzo 1924, p. 13.

⁶⁸⁶ Il regista fu Marcel L'Herbier, il film muto uscì prima in Francia con il titolo "Fue Mathias Pascal" (1925). L'anno seguente giunse in Spagna con il titolo che già fu del romanzo tradotto da Cansinos Assens, *El difunto Matías Pascal*, esordì nei cinema il 22 marzo 1926. Si tratta della prima versione cinematografica del romanzo pirandelliano che conobbe una versione italiana nel 1985 ad opera di Mario Monicelli, "La due vite di Mattia Pascal".

⁶⁸⁷ Benjamín Jarnés, *Vidas paralelas de Matías Pascal*, «La Gaceta Litararia», 15 aprile 1929, p. 1.

⁶⁸⁸ Luis Pegenaute, *La época realista y el Fin de siglo*, in Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, cit., p. 517.

Conclusioni

Una volta ricostruiti il profilo d'editore di Mario Puccini e la successiva prova spagnola come mediatore letterario ed editoriale della letteratura italiana, tracciamo infine un quadro conclusivo, cercando di evidenziare tutti i punti fermi che siamo riuscite a definire nel corso delle nostre ricerche per archivi e biblioteche d'Italia e Spagna.

Figlia sia della sfiducia dei letterati nei confronti degli editori, sia della nuova atmosfera di fermento e crescita editoriale dei primi quindici anni del Ventesimo secolo, nasce nel 1910 ad Ancona la G. Puccini & Figli Editori: una piccola casa editrice fondata da uno scrittore agli esordi, Mario Puccini che, come da miglior tradizione ottocentesca, affiancava alla libreria e tipografia paterna un'impresa editoriale, facendo di se stesso uno dei primi letterati-editori del Novecento.

L'inesperienza e la giovane età di Puccini fece sí che la Casa Editrice non fosse supportata da un'adeguata progettazione editoriale da cui derivò sia l'eccessivo eclettismo, riscontrato nel catalogo dal critico Renato Serra, sia l'elevato "tasso di mortalità" delle collane annunciate, le quali in diverse occasioni non furono che delle vuote sigle senza alcuna pubblicazione.

Nonostante questi limiti, la Puccini & Figli seppe inserirsi nel panorama editoriale italiano e guadagnarsi un posto da protagonista, anche grazie alla grande attenzione che Mario diede alla pubblicizzazione della sua impresa. Egli cercò di renderla nota con vari mezzi: cartoline pubblicitarie, almanacchi, recensioni e articoli di promozione su riviste e giornali. Questi ultimi la presentarono come una casa editrice aperta ai giovani, agli indirizzi inediti della letteratura e della critica contemporanea e soprattutto alla poesia.

Con un simile biglietto da visita Puccini legò da subito il suo destino a quello di altri due letterati-editori coevi impegnati nella causa del rinnovamento letterario nazionale, Filippo Tommaso Marinetti e Giuseppe Prezzolini, senza dubbio più insigni e citati del giovane provinciale. Questi però avevano dato vita a delle pubblicazioni legate alle riviste che dirigevano e non – nel caso di Prezzolini bisognerebbe correggere l'affermazione con un non ancora – a delle vere e proprie case editrici. Dunque la G. Puccini & Figli Editori trovò il suo spazio nel panorama dell'editoria di cultura gestita da letterati, incamminandosi per i sentieri che le venivano lasciati dalle più note Edizioni di Poesia o da quelle della Voce. Nel catalogo della Casa editrice si scorgono

tanto i nomi di storici collaboratori de «La Voce», come Papini e Cecchi, quanto di autori che dapprima furono collaboratori di «Poesia», ma che, con l'uscita del Manifesto del Futurismo, decisero di prendere le distanze da Marinetti, come Lipparini, Giorgieri-Contrì e Lucini.

A meglio chiarire il ruolo complementare di Puccini, Marinetti e Prezzolini in ambito editoriale sono state funzionali le lettere di Govoni. Il poeta aveva cercato per ben due volte di pubblicare le sue opere nella casa editrice anconitana, ottenendo, in entrambi i casi, prima una risposta positiva per poi vedersi rispedito indietro il manoscritto dell'opera. Al primo rifiuto Govoni ricorse a Marinetti e decise di pubblicare le sue poesie sotto l'egida del padre del Futurismo, nel secondo caso invece diede il suo *Poema drammatico* a Prezzolini.

Se pur piccola e ai margini della geografia editoriale italiana, la Casa Editrice seppe attirare su di sé autori importanti che in un futuro prossimo avrebbero contribuito a scrivere la storia della nostra letteratura, come Tozzi, Pea, Lucini, Cecchi e Papini. Oltre che in questi nomi, il prestigio culturale conseguito dalla Puccini & Figli è ravvisabile nelle occasioni mancate di pubblicazione. Autori come Govoni o Pirandello che non accrebbero il Catalogo, ma lasciarono traccia della loro volontà di affidarsi alle cure editoriali di Puccini nei carteggi, i quali ci hanno consentito di ricostruire un quadro ampio e non limitato ai soli risultati raggiunti.

Il sodalizio editoriale più importante fu quello stretto con Gian Pietro Lucini, un autore che Puccini considerò sempre come un maestro e al quale affidò il suo destino d'editore. Fu il Melibee a spingere Puccini nell'impresa di spostare la casa editrice da Ancona a Milano, da cui sorgerà lo Studio Editoriale Lombardo, e sempre al poeta di Breglia e alla sua scarsa capacità di scendere a patti con gli editori si devono i primi dissapori che allontanarono gradualmente Puccini dal mondo editoriale.

La dipartita dell'editore fu graduale e conforme all'evoluzione del ruolo del letterato-editore a livello nazionale. A seguito della Prima guerra mondiale il settore editoriale iniziò ad assumere caratteri industriali sempre più spiccati tanto che il letterato-editore finì per perdere gradualmente il suo ruolo dirigenziale, rimanendo nell'industria libraria in posizione subalterna a quella dell'editore. Allo stesso modo Puccini, esaurita la sua stagione d'editore con la fine del conflitto mondiale, divenne il direttore di una collana, «I Migliori Novellieri del Mondo», per la casa editrice Urbis di Camillucci e Stella.

Anche se non era più tra i protagonisti del settore, per Puccini l'editoria aveva rappresentato l'ambiente privilegiato in cui aveva mosso i suoi primi passi da scrittore di una certa fama ed avviato la maggior parte dei suoi contatti letterari. Cosciente del peso che l'editoria esercita nel mondo delle lettere, fu tra i primi letterati-editori a sentire l'esigenza di scrivere non solo della sua esperienza (cfr. *Piccolo Mastro Spirituale*), ma anche della storia dell'editoria italiana in generale, attraverso la rubrica propostagli da Treves: *Editori dell'ultimo ventennio*.

La rubrica ospitata nella rivista «I libri del giorno» è la conferma della forte sensibilità letteraria ed editoriale di Puccini che, oltre ad anticipare nella sua analisi storica molti criteri oggi vigenti nei contributi di storia dell'editoria – tra i quali citiamo la sua attenzione per la geografia editoriale italiana – arriva perfino a esprimere il desiderio di voler scrivere un libro su di essa, di cui dice esserci la necessità, quasi settant'anni prima che in Italia si pubblicino monografie specifiche a riguardo.

L'interesse per l'editoria accompagnerà Puccini per tutta la vita, non a caso l'ultimo libro di cui licenziò le bozze fu *Milano, cara Milano!...* (1957) nel quale vengono ricordati gli anni trascorsi nella capitale dell'editoria italiana. Nonostante sia un libro di memorie l'autore decide di non ricordare la sua avventura editoriale, ma non manca di dedicare una parte del libro alle case editrici e alle librerie milanesi passando dalle più grandi, come Treves e Sonzogno, per giungere alle più piccole, come Cogliatti e Molinari.

Negli stessi anni in cui curava la collana di novelle per Urbis e collaborava alla rivista di Treves, Puccini iniziò a muovere i primi contatti in terra spagnola spinto dal ristabilirsi di forti legami letterari e culturali tra le due penisole sorelle. Fin dalla fine del XIX secolo Spagna ed Italia avevano ripreso a guardarsi reciprocamente: iniziavano a circolare opere in traduzione dei due paesi e molti letterati fecero della nazione sorella la meta di viaggi poi documentati in narrazioni ascrivibili al filone del *reportage* narrativo.

Fu comunque con il XX secolo che l'avvicinamento culturale raggiunse livelli equiparabili solo all'Età dell'Oro, pochi ma valenti furono gli ambasciatori della letteratura italiana in Spagna: Díez-Canedo, Rivas Cherif, Sánchez Rojas e Cansinos Assens, sono solo alcuni dei traduttori che si impegnarono, tanto ad ampliare il novero degli autori italiani tradotti in Spagna quanto a sfruttare la crescita incalzante che il mercato delle traduzioni stava avendo durante l'*Edad de la Plata* per restituire le traduzioni alla dimensione del volume. Infatti, solo gli autori considerati canonici come

Leopardi, Manzoni e De Amicis venivano tradotti interamente, a tutti gli altri, fino almeno ai primi anni del Novecento, era concesso lo spazio di un articolo in rivista. A ciò faceva eccezione solo D'Annunzio.

A seguito della Prima guerra mondiale, complice anche un sentimento di maggior apertura verso una dimensione europea della cultura, alcuni periodici iniziarono ad ospitare delle rubriche di approfondimento sulla letteratura italiana. Una di queste venne tenuta da Mario Puccini sulla prestigiosa rivista letteraria di Manuel Azaña e Cipriano Rivas Cherif, «La Pluma». Ad introdurre Puccini nell'ambiente letterario spagnolo fu niente meno che Miguel de Unamuno, con il quale il marchigiano era in contatto fin dal 1914.

Il rettore dell'Università di Salamanca rivolse un appello agli autori e agli editori spagnoli affinché si mettessero in contatto con Puccini per permettergli di tradurre la letteratura spagnola. Fu così che all'italiano giunsero sia le lettere di Azaña, da cui nascerà la già menzionata collaborazione, sia quelle di Ruiz-Castillo editore di Biblioteca Nueva, una delle maggiori case editrici letterarie dell'epoca. Con la corrispondenza, lo spagnolo iniziò ad avvalersi della consulenza e della mediazione di Mario Puccini per le opere in traduzione nella sua collana "Colección Extranjeras".

I consigli editoriali che Puccini dispensò a Ruiz-Castillo sono del tutto in linea con gli articoli scritti per la rivista letteraria madrilenza, nei quali lo vediamo impegnato a tratteggiare un profilo letterario italiano quanto più variegato e lontano dalla tirannia esercitata dalla fama e dal prestigio di D'Annunzio, l'autore contemporaneo più tradotto in Spagna.

Nel giro di pochi anni Mario divenne il referente della letteratura italiana in terra spagnola, riuscendo ad oscurare l'astro dannunziano, proponendo la traduzione di altri illustri contemporanei come Verga, Pirandello e Papini. Furono solo questi ultimi due autori che Ruiz-Castillo, auspice la mediazione pucciniana, riuscì a pubblicare nella collana. A testimonianza della stima e della fiducia che l'editore aveva nei confronti del suo mediatore editoriale restano la corrispondenza tra i due e l'annuncio dei testi di prossima pubblicazione fra i quali scorgiamo: Verga, Albertazzi, De Roberto, Panzini, Bernasconi. Tutti autori cari all'italiano, ai quali aveva dispensato larghi elogi negli articoli de «La Pluma».

L'autore che più ebbe successo fu Pirandello, di fatti la Spagna convertì rapidamente il suo dannunzianesimo di fine Ottocento inizio Novecento in un dilagante pirandellismo. A partire dalla diffusione dell'opera teatrale *Sei personaggi in cerca*

d'autore andata in scena nel 1923 prima a Barcellona e poi a Madrid, Pirandello rimpiazza D'Annunzio e diventa l'autore italiano più tradotto e rappresentato.

Totalmente contrario alle scuole, ai manierismi e alla mitizzazione di uno scrittore, da buon luciniano quale era, Mario Puccini decise di pubblicare a Valencia il suo unico contributo critico organico sulla letteratura italiana nel tentativo di far emergere un panorama complesso e ricco di opere letterariamente nobili al di là di D'Annunzio e Pirandello. Non è un caso, a nostro avviso, che l'opera si intitolò proprio *De D'Annunzio a Pirandello* (1927), quasi per voler sottolineare l'importanza di quanto è avvenuto nel campo letterario nello spazio scandito dalla consacrazione di queste due "divinità".

Alla luce del breve quadro delle nostre ricerche appena tratteggiato, concludiamo con un'osservazione di metodo, valida tanto per la parte, per così dire, italiana, quanto per quella spagnola. La ricostruzione del profilo d'editore e di mediatore di Puccini, per la quale enorme peso hanno gli archivi consultati e gli epistolari ricostruiti, ci ha permesso di dimostrare quanto adottare una prospettiva editoriale possa aggiungere elementi importanti alle nostre conoscenze in campo letterario. I casi emblematici sui quali basiamo questa osservazione sono essenzialmente due: Govoni e Pirandello.

L'analisi e la ricostruzione dei trascorsi editoriali di Govoni, relativamente al periodo in cui venne in contatto con la Casa Editrice di Puccini, ci hanno permesso di chiarire meglio il peso dell'adesione del poeta al Movimento Futurista (lo stesso discorso si potrebbe fare per Lucini). Allo stesso modo, la ricostruzione delle tappe che hanno portato dalla mediazione editoriale di Puccini alla pubblicazione di *El difunto Matías Pascal* ci hanno permesso di correggere molte false informazioni relative alla storia della ricezione di Pirandello in Spagna.

In ultima analisi, il nostro lavoro si proponeva due obiettivi fondamentali, da un lato voleva offrire una documentata ricostruzione dell'attività editoriale di uno dei primi e più singolari letterati-editori del Novecento italiano. A tal proposito, per scrivere la storia di un editore che non ha lasciato alcun archivio editoriale, abbiamo recuperato quanto più materiale possibile nei diversi fondi d'autore, confermando con la nostra ricerca l'importanza fondamentale degli archivi culturali e le loro enormi possibilità di continuare a raccontarci tutti i volti del secolo che più ha avuto a cuore la missione di conservare testimonianze di sé: il Novecento.

Dall'altro, la ricerca ambiva a far mostra di come la storia dell'editoria possa e, a nostro avviso debba, diventare una delle principali fonti d'analisi della storia letteraria e in modo particolare di quella contemporanea. Partendo dalla celebre frase di Eugenio Garin, diventata una consapevolezza in tutti gli studi multidisciplinari di letteratura ed editoria, ovvero che non si possa fare storia della cultura senza fare storia dell'editoria⁶⁸⁹, vorremmo, con il nostro lavoro, spingerci un passo oltre ed affermare che non si possa fare storia della letteratura contemporanea senza fare anche storia dell'editoria allo stesso modo in cui, per esempio, non si può prescindere dalla filologia per tracciare la storia della letteratura sorta dall'*ancien régime typographique*.

Sentiamo necessaria una storia della letteratura in editoria o, come arriva a formularla Alberto Cadioli, una «storia editoriale della letteratura»⁶⁹⁰ convinti del fatto che un testo diventi un'opera letteraria dopo esser passato da una casa editrice e che questo passaggio e tutte le scelte editoriali che ne seguono contribuiscano attivamente sia alla creazione del suo significato sia alla determinazione del suo pubblico.

⁶⁸⁹ Eugenio Garini, *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 45. Per questa nostra ultima considerazione siamo particolarmente debitori a una riflessione di Alberto Cadioli: «La ricchezza degli studi ora citati conferma che è ormai diventata una consapevolezza diffusa (benché spesso più nelle dichiarazioni che negli atti, soprattutto in ambito accademico), e citazione quasi d'obbligo, la considerazione di Eugenio Garin secondo la quale non si fa storia della cultura “senza fare storia dell'editoria, e non solo nella sua concreta organizzazione, ma nella trama sottile dei legami di vario tipo che stabiliscono fra quanti concorrono alla nascita di un libro, di una rivista, del fascicolo di un periodo qualsiasi”» (Alberto Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. XI).

⁶⁹⁰ Alberto Cadioli, “Pubblico e lettori nello studio dell'editoria italiana” in Id., Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, *La mediazione editoriale*, cit., p. 107. Si rimanda anche a Roger Chartier, citato dello stesso Cadioli: «Gli autori non scrivono libri: scrivono testi, che diventano oggetti scritti, manoscritti, incisi, stampati (e oggi informatizzati). Questo divario, che è appunto lo spazio in cui si costruisce il senso, è stato troppo spesso dimenticato, non soltanto dalla storia letteraria classica, che concepisce l'opera come un testo astratto le cui forme tipografiche sono prive di importanza, ma perfino dalla “teoria delle ricezioni”» (Roger Chartier, *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, Milano, 1994, p. 10).

Conclusiones

Tras la reconstrucción del perfil como editor de Mario Puccini y de su posterior aventura como mediador literario-editorial de la literatura italiana en España, trazamos ahora un cuadro global, destacando todos los puntos que hemos conseguido precisar a lo largo de nuestras investigaciones por las bibliotecas y archivos de Italia y España.

Hija de la desconfianza de los literatos hacia los editores y también de la nueva atmósfera de fermento y avance editorial del primero cuarto del siglo XX, nace en 1910 en Ancona la G. Puccini & Figli Editori: una pequeña editorial dirigida por Mario Puccini, un escritor en sus comienzos que, en la mejor tradición del siglo XIX, añadía a la librería y tipografía paterna una empresa editorial, que lo convertiría en unos de los primeros literatos-editores del siglo que se iniciaba.

La inexperiencia y juventud de Puccini contribuyeron a que la editorial no dispusiese de un adecuado proyecto editorial, razón de un excesivo eclecticismo en el catálogo de obras, según afirmó el crítico Renato Serra, y también del elevado “porcentaje de mortalidad” habido en las colecciones anunciadas, pero que a menudo fueron abortadas sin que hubiesen incluido ninguna publicación.

A pesar de estas limitaciones, la Puccini & Figli supo ganarse un sitio en el panorama editorial italiano y además consiguió protagonizarlo, debido a la gran atención que Puccini dedicó a las estrategias publicitarias de su empresa. Trató de darla a conocer por varios medios: postales, almanaques, reseñas y artículos de promoción en revistas y periódicos. Estos últimos presentaron la editorial como abierta a los jóvenes, a nuevos caminos, tanto en literatura como en la crítica y, sobre todo, de la poesía.

Debido a esta presentación, Puccini enlazó pronto su destino con el de otros dos literatos-editores de la época, volcados como él en la causa de la renovación literaria del país: Filippo Tommaso Marinetti y Giuseppe Prezzolini, sin duda más conocidos y citados que el joven de provincias. Marinetti y Prezzolini, sin embargo, habían puesto en marcha actividades editoriales relacionadas con las revistas que dirigían, no una verdadera editorial, aunque en el caso de Prezzolini deberíamos corregir la afirmación con un todavía. Por lo tanto, la G. Puccini & Figli Editori encontró su espacio en el panorama de la editoriales dirigidas por literatos poniéndose en camino por las sendas que le dejaban las renombradas Edizioni di Poesia o aquellas de la Voce. En el catálogo de la editorial están tanto los nombres de los colaboradores de «La Voce» como Papini

y Cecchi, así como los de autores que antes escribieron en «Poesia» y que, como Lipparin, Giorgieri-Contrì y Lucini, después de la publicación del *Manifesto del Futurismo* decidieron alejarse de Marinetti.

Las cartas de Govoni permiten demostrar el papel complementario de Puccini, Marinetti y Prezzolini en el campo editorial. El poeta intentó dos veces publicar en la editorial de Ancona, obteniendo, en ambas ocasiones, primero una respuesta afirmativa para luego ver devuelto el manuscrito. Tras el primer rechazo, Govoni recurrió a Marinetti y se animó a publicar sus poesías al amparo del padre del Futurismo, mientras que en el segundo caso encomendó a Prezzolini su poema dramático.

Aunque pequeña y en los márgenes de la geografía editorial italiana, la editorial convocó a su alrededor a autores importantes que, en un porvenir cercano, habrían de contribuir a escribir nuestra historia literaria, como Tozzi, Pea, Papini, Lucini y Cecchi. Además, el prestigio cultural de la Puccini & Figli se puede percibir también considerando las ocasiones en que denegaba la publicación. Autores como Govoni o Pirandello no enriquecieron el catálogo editorial, pero dejaron testimonio de su voluntad de publicar en la editorial en su correspondencia, que nos han dado la oportunidad de reconstruir una historia de la producción cultural que no se conforma solo con los logros editoriales.

El autor que más marcó la historia de la editorial, así como la biografía del propio Puccini, fue Gian Pietro Lucini, un escritor que Puccini siempre contempló como maestro y en cuyas manos puso su destino como editor. Fue el Melibeo que empujó a Puccini a desplazar su actividad editorial desde Ancona hasta Milán, gracias a lo cual surgirá el Studio Editoriale Lombardo. Se debe al poeta de Breglia y a su escasa capacidad de llevar a cabo los compromisos con los editores los primeros disgustos que gradualmente alejaron Puccini del mundo editorial.

La partida del editor fue gradual y conforme con la evolución del papel del literato-editor a nivel nacional. Tras la Primera Guerra Mundial, el sector editorial desarrolló rasgos industriales cada vez más marcados, tanto que el literato-editor acabó por perder su papel de director, permaneciendo en la empresa librera en una posición subalterna con respecto al editor. Consecuentemente, Puccini terminada su época de editor al final de la Primera Guerra, devino en director de la colección “I Migliori Novellieri del Mondo”, de la editorial Urbis, llevada por Camillucci y Stella.

Aunque ya no se encontrase entre los protagonistas del sector, el entorno editorial había sido el ambiente donde movió sus primeros pasos como escritor de fama

y donde estableció la mayoría de sus contactos literarios. Consciente del peso que la empresa editorial ejerce sobre el mundo literario, fue uno de los primeros literatos-editores en sentir la exigencia de escribir no tanto desde su experiencia, sino desde el interior de la historia de la edición italiana en su conjunto, mediante una sección ofrecida por Treves: *Editori dell'ultimo ventennio*.

La sección, que se encontraba en la revista «I libri del giorno», nos ofrece la prueba de la sensibilidad literaria y editorial de Puccini quien, además de adelantar en su análisis muchos de los criterios que se utilizan hoy en día en los escritos sobre la historia de la edición, llega a expresar el deseo de escribir un libro sobre el tema, sobre el cual declara echar en falta una monografía específica sobre la edición, casi setenta años antes que en Italia se editara una..

La afición por la edición permanecerá en Puccini durante toda su vida. No es casual que el último libro que corrigió en forma de borrador ante de morir fuese *Milano, cara Milano!...* (1957), donde recuerda los años transcurridos en la capital de la edición italiana. Aunque sea un libro de memorias, no se encuentran menciones a su aventura editorial: el autor decidió borrarla de sus memorias, sin embargo, no deja de mencionar las otras editoriales y también las librerías milanesas, desde las mayores, Treves y Sonzogno, hasta la más pequeñas, como Cogliatti e Molinari.

En el mismo tiempo en que era director de la colección de Urdís y colaboraba con la revista de Treves, Puccini empezó a establecer los primeros contactos en tierra española, animado también por la reanudación de los fuertes lazos literarios y culturales entre las dos naciones hermanas. Desde el final del siglo XIX, España e Italia comenzaron a mirarse recíprocamente: circulaban obras en traducciones entre los dos países y muchos literatos hicieron de la nación hermana la meta de sus viajes, luego relatados en reportajes.

Sin embargo, solo la llegada del siglo XX permitió que las relaciones alcanzaran niveles comparables con las habidas durante la Edad de Oro. Pocos pero valientes fueron los embajadores de la literatura italiana en España: Díez-Canedo, Rivas Cherif, Sánchez Rojas y Cansinos Assens, son algunos de los nombres de los traductores que acrecentaron el grupo de autores italianos traducidos en España y que aprovecharon el crecimiento experimentado por el mercado de las traducciones durante la Edad de Plata para conferirles a estas un importante volumen, en lugar de los más frecuentes y simples artículos en publicaciones periódicas. De hecho, solo los autores reconocidos por el canon, como De Amici, Leopardi o Manzoni se encontraban traducidos en volumen; a

los demás se les concedía apenas el espacio de un artículo. Cabe destacar como excepción el caso de D'Annunzio.

Después de la Primera Guerra Mundial, a causa de un sentimiento de mayor apertura hacia una cultura europea, algunos periódicos comenzaron a promover secciones sobre literatura italiana. Una fue escrita por Mario Puccini en la prestigiosa revista de Manuel Azaña y Rivas Cherif, «La Pluma». El encargado de conducir a Puccini entre los literatos españoles fue nada menos que Miguel de Unamuno, con el cual Puccini se carteaba desde 1914.

El rector de Salamanca lanzó un llamamiento a los escritores y editores españoles con el fin de que se pusiesen en contacto con el italiano para llevar al cabo la traducción de la literatura española. Así fue, pues, que el italiano recibió tanto cartas de Azaña, de donde proviene la mencionada colaboración, como las cartas de Ruiz-Castillo, editor de Biblioteca Nueva, una de las editoriales españolas más destacada de la época. Gracias a esta correspondencia, el español disfrutó de la mediación editorial y del consejo de Puccini para incluir traducciones en su “Colección Extranjera”.

El consejo editorial que Puccini ofreció a Castillo se encuentra totalmente de acuerdo con las líneas literarias trazadas en los artículos de la revista madrileña mencionada, donde lo encontramos totalmente sumido en la causa de la literatura italiana, y de cuyas reflexiones sale un perfil variado y alejado de la tiranía ejercida por la fama y el prestigio de D'Annunzio, el autor italiano entonces más traducido en España.

En pocos años Puccini se convirtió en el referente de la literatura italiana en España, consiguiendo ofuscar el astro dannunziano y dar a conocer mediante la traducción a otros escritores italianos como Verga, Pirandello e Papini. Desgraciadamente, Ruiz Castillo logró traducir solo a los últimos dos. Pero nos queda la correspondencia, juntamente con los anuncios de próxima publicación, como testimonio de la confianza que el editor español concedía a su mediador italiano. Entre los autores anunciados encontramos a Verga, Albertazzi, De Roberto, Panzini, Bernasconi; todos autores a quienes Puccini había alabado previamente en sus artículos.

El autor que más éxito tuvo fue Pirandello. De hecho, España se convirtió rápidamente desde su dannunzianismo de finales de finales del siglo XIX y principios del XX, a un rampante pirandelismo. Tras la difusión de la obra teatral *Sei personaggi in cerca d'autore*, representada por primera vez en Barcelona y luego en Madrid en

1923, Pirandello reemplaza a D'annunzio y se convierte en el autor italiano más traducido y representado.

Totalmente en contra de las escuelas, del manierismo y de la mitificación del autor, como buen luciniano que era, Mario Puccini publicó en Valencia su única obra crítica orgánica sobre la literatura italiana, con la esperanza de que pudiera emerger un panorama complejo y rico de obras más allá de D'annunzio y de Pirandello. No es ninguna casualidad, a nuestro parecer, que la obra se titule *De D'Annunzio a Pirandello* (1927), queriendo subrayar la importancia de lo que había ocurrido en literatura en el espacio de tiempo en que se consagraban estas dos personalidades.

A la luz de este breve cuadro y de nuestras investigaciones, concluimos con una observación metodológica, que sirve tanto por la parte italiana como por la española. La reconstrucción del perfil como editor y mediador de Puccini, en el que fueron de gran importancia los archivos consultados y las correspondencias reconstruidas, ha permitido demostrar como enfocar la historia de la producción y mediación cultural desde una perspectiva editorial puede añadir elementos importantes a nuestros conocimientos literarios. Los casos emblemáticos que nos llevan a esta conclusión son esencialmente dos: Govoni e Pirandello.

El análisis y la reconstrucción del pasado editorial de Govoni, durante la época en que estuvo en contacto con la G. Puccini & Figli, nos ha permitido aclarar la circunstancia de la adhesión del poeta a la vanguardia futurista (lo mismo podríamos decir para Lucini). De igual manera, el relato de las etapas de la mediación de Puccini en la edición de *El difunto Matías Pascal*, nos ha permitido corregir muchas informaciones erróneas con respecto a la recepción de la obra de Pirandello en España.

Como objetivo último de análisis, nuestro trabajo tenía dos objetivos fundamentales: por un lado, quería ofrecer una documentada reconstrucción de uno de los más singulares literatos-editores del *Novecento* italiano. Para reconstruir la labor editorial de un editor que no ha dejado ningún archivo, hemos recuperado el máximo posible de materiales en los distintos archivos autoriales, confirmando la importancia de los archivos culturales y sus enormes posibilidades para comprender y analizar la historia del siglo que más se entregó a la causa de contarnos su historia: el *Novecento*.

Por otro lado, la investigación ambicionaba demostrar cómo la historia de la edición puede y, según nuestro punto de vista, tiene que convertirse en una de las principales fuentes de análisis de la historia literaria, especialmente de la contemporánea. Citando la celebre frase de Eugenio Garin —convertida en una

constante en todos los estudios multidisciplinarios entre literatura y edición— de que no se pueda hacer historia de la cultura sin hacer, a la vez, historia de la edición⁶⁹¹, queríamos dar un paso más allá con nuestro trabajo y declarar que no se pueda hacer historia de la literatura contemporánea sin hacer también historia de la edición, como es posible reconocer, por ejemplo, que no se pueda prescindir de la Filología al trazar la historia de la literatura surgida del *ancien régime typographique*.

Creemos necesaria una historia de la literatura dentro del marco de la edición o, como llega a definirla Alberto Cadioli, una «historia editorial de la literatura»⁶⁹², convencidos de que un texto se convierte en obra literaria después de haber pasado por una editorial, y que este momento de su historia, junto con todas las decisiones editoriales que conlleva, contribuyen tanto a la formación de su significado como a la constitución de su público y de sus horizontes de expectativas lectoras.

⁶⁹¹ Eugenio Garini, *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 45. Debemos esta última consideración a Alberto Cadioli, que citamos a continuación: «La ricchezza degli studi ora citati conferma che è ormai diventata una consapevolezza diffusa (benché spesso più nelle dichiarazioni che negli atti, soprattutto in ambito accademico), e citazione quasi d’obbligo, la considerazione di Eugenio Garin secondo la quale non si fa storia della cultura “senza fare storia dell’editoria, e non solo nella sua concreta organizzazione, ma nella trama sottile dei legami di vario tipo che stabilisce fra quanti concorrono alla nascita di un libro, di una rivista, del fascicolo di un periodo qualsiasi”» (Alberto Cadioli, *Letterati editori*, cit., p. XI).

⁶⁹² Alberto Cadioli, “Pubblico e lettori nello studio dell’editoria italiana” in Id., Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, *La mediazione editoriale*, cit., p. 107. También os invitamos a leer Roger Chartier, citado por el mismo Cadioli: «Gli autori non scrivono libri: scrivono testi, che diventano oggetti scritti, manoscritti, incisi, stampati (e oggi informatizzati). Questo divario, che è appunto lo spazio in cui si costruisce il senso, è stato troppo spesso dimenticato, non soltanto dalla storia letteraria classica, che concepisce l’opera come un testo astratto le cui forme tipografiche sono prive di importanza, ma perfino dalla “teoria delle ricezioni”» (Roger Chartier, *L’ordine dei libri*, Il Saggiatore, Milano, 1994, p. 10).

Appendice

I carteggi di Mario Puccini. Un'inedita testimonianza di impegno editoriale e passione letteraria

*Mettere insieme i fondi degli editori e i fondi degli scrittori
è la nostra ragion d'essere,
poiché è di grandissima importanza per la ricerca sul patrimonio.
Solo la ricerca infatti può dar conto
dell'incrocio fra fondi degli autori e fondi delle case editrici*
(Olivier Corpet, *L'IMEC: un istituto per le memorie del libro contemporaneo*)

Diamo spazio ora alla ricostruzione dei carteggi tra Mario Puccini-Gian Pietro Lucini e Mario Puccini-José Ruiz-Castillo. Per coerenza tematica si è deciso di articolare l'appendice in tre sezioni. Le prime due strettamente relazionate con la prima parte del nostro lavoro, la terza invece con la seconda.

Nella prima sezione si ricostruiscono i carteggi che stanno alla base della genesi dello Studio Editoriale Lombardo, seconda impresa editoriale avviata da Puccini. Ci siamo avvalsi quasi totalmente di AL, busta 58, fascicolo g. Il fascicolo si presenta con un'interessantissima sovraccoperta – riprodotta tra le immagini selezionate in appendice – originale vergata dallo stesso Gian Pietro Lucini sulla quale si legge: «Casa editrice (?) .. / Affare Puccini». Vi sono inoltre presenti anche degli appunti di Terenzio Grandi, primo erede dell'Archivio, il quale precisa il numero delle lettere e i corrispondenti coinvolti: «Lettere a G.P.: 3 di Casati, 1 Govoni, 7 Linati, 20 Puccini. Lettere di G.P.: 1 a Puccini», dove G.P. sta ovviamente per Gian Pietro Lucini. All'interno di questa sezione sono state inserite anche alcune altre lettere che si riferiscono all'«Affare» in questione, ma che non si trovano nel fascicolo sovrामenzionato. Poiché queste sono una minor parte, si è deciso di segnalare in nota solo la loro collocazione dando per scontata quella delle altre.

La seconda sezione ospita invece la ricostruzione del carteggio tra Mario Puccini e Gian Pietro Lucini. Inedita testimonianza oltre che di una sincera amicizia, anche del legame editoriale vigente tra i due. Le lettere costituiscono una sorta di paradigma della gestione della casa editrice, della quale, come si è detto, non ci è pervenuto alcun archivio.

La maggior parte delle missive scritte da Puccini sono conservate in AL, busta 58, fascicolo f. Anche questo fascicolo mantiene la sua originaria sovraccoperta, sulla

quale campeggia, scritto in grassetto verde, il nome del mittente Mario Puccini. Il fascicolo consta di 28 carte, delle quali due sono ritagli di giornale: c. 27 è un ritaglio da «Il Popolo Romano» del 29 agosto 1909: si tratta dell'articolo di Angelo de Gubernatis, *Conversazioni letterarie*, che verteva sull'opera di Puccini, *La Canzone della mia follia* e su quella di Vincenzo Fago, *Arte Araba*. Il c. 28 è un ritaglio da «La Ragione» – s.d., ma probabilmente dell'ottobre 1911 – che riportava un estratto de *L'Ultima Crisi* (atto III scena VII) di Mario Puccini. Tutte le restanti carte sono invece lettere e cartoline scritte dal marchigiano al Melibeo.

Le lettere inviate da Lucini sono conservate sia in AL, busta 49 fascicolo t sia nel FMP⁶⁹³, fascicolo Gian Pietro Lucini. Mentre il fascicolo di AL è costituito interamente dalle trascrizioni dattiloscritte e dalle relative copie fotostatiche delle lettere di Lucini a Puccini, molte delle quali concesse dallo stesso Dario Puccini nel 1967, quasi trent'anni prima che i carteggi del padre fossero depositati presso il FMP (1992)⁶⁹⁴. Il fascicolo del Bonsanti contiene 25 carte, comprese tra il 21 agosto 1909 e il 21 giugno 1914, per un totale di 14 lettere autografe. L'ultima carta è invece una cartolina della moglie di Lucini, Giuditta Cattaneo (Breglia, 9 luglio 1915)⁶⁹⁵. Tutte le lettere di questa seconda sezione che esulano da queste collocazioni, vengono opportunamente segnalate in nota.

Tanto la prima sezione quanto la seconda ci hanno posto subito davanti ad alcune perplessità che ci apprestiamo a rendere note. Nell'intento di riordinare quanto più fedelmente possibile le numerosissime lettere, ci siamo subito dovuti confrontare con un'importante difficoltà: AL, la fonte maggiore di cui disponiamo in merito, non conserva in un unico faldone tutta la corrispondenza che Puccini inviò al poeta di Breglia. Questi, infatti, da vero autore «archiviomane»⁶⁹⁶, era solito conservare i suoi

⁶⁹³ Solo AL numera i documenti contenuti nei fascicoli, dunque in caso di mancata numerazione la lettera proviene senza dubbio dal FMP.

⁶⁹⁴ Nel fascicolo si legge un appunto a matita di Terenzio Grandi che specifica: «8 lettere fotocopiate (dal figlio di Puccini tramite Jusik [Jusik Achrafian ovvero Glauco Viazzi] IV- 1967)» (AL, busta 49, fascicolo t, c.588).

⁶⁹⁵ Cartolina autografa. Sul fronte vi è una riproduzione della casa del poeta, nel cui margine alto Giuditta scrive: «La casa beneamata dove morì G. P. Lucini / 13 luglio 1914». Sul retro: All'egregio Signore / Sig. Mario Puccini / Editore / Via Ciro Menotti 2 / Milano; «Egregio signor Puccini, La data dolorosa del giorno †...† della morte del nostro s'avvicina, il 13 corrente. Vorrebbe farne cenno in qualche quotidiano, sui [corrieri], gliene sarei gratissima. †...† abbia la mia cordialità. Giuditta vedova Lucini».

⁶⁹⁶ Utilizziamo l'etichetta che Maria Antonietta Grignani impiegò per descrivere l'attitudine archivistica di Meneghello. Si veda Maria Antonietta Grignani, «Notizie da un mondo di carta», in Giuliana Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: lettere, diari, memorie. Convegno Ferrara, Salone internazionale*

documenti per ordine tematico, dunque solo una piccola parte delle lettere si trova riunita in un faldone adibito alle corrispondenze, mentre la più parte è disseminata in diversi fascicoli a seconda che riguardino un'opera in concreto, come ad esempio *Le Nottole ed i Vasi*, o lo spostamento della casa editrice anconitana a Milano.

Persuasi dal fatto che sarebbe stato più apprezzabile un'edizione dei carteggi che ne garantisse la massima comprensione e la più agevole leggibilità, siamo intervenuti – non senza grossi rimorsi filologici – in due direzioni: da una parte abbiamo deciso di non includere nell'appendice tutte le lettere di cui disponevamo, ma solo quelle che permettevano di essere ricondotte nella misura del dialogo epistolare, dall'altra, abbiamo simbolicamente prelevato le lettere da un fascicolo all'altro per dare forma alla nostra ricostruzione.

Molte delle lettere che non sono citate in questa sede sono state utilizzate nel corpo della tesi o nelle note per dare documentata ragione dei fatti analizzati. Purtroppo alcune rimangono, al momento, inedite, ma ci auguriamo di poter ritornare sulla complessa e proteiforme relazione che strinsero i due autori in modo da poter utilizzare tutto il materiale studiato e schedato nei nostri lunghi e densi soggiorni presso gli archivi.

La terza sezione è dedicata al carteggio tra Mario Puccini e l'editore spagnolo José Ruiz-Castillo. Le lettere autografe di Ruiz-Castillo si trovano depositati nel FMP. Il fascicolo contiene 15 carte, comprese fra il 1 agosto 1920 e il 9 luglio 1927. Le lettere sono 14 delle quali 10 autografe e su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66/Madrid"; 2 dattiloscritte con la sola firma di Ruiz Castillo autografa posta alla fine della missiva; di queste ultime, una su carta intestata, l'altra su cartolina postale con il simbolo della casa editrice sul fronte. Le ultime due lettere sono invece entrambe autografe e scritte sulla consueta cartolina con il simbolo di Biblioteca Nueva sul fronte. Quasi tutte le lettere di Ruiz-Castillo presentano dei fori, fatti intenzionalmente, sul margine sinistro e sono, ad esclusione delle cartoline, state piegate in quattro parti per ridurne la dimensione: probabilmente furono conservate, magari dallo stesso Mario Puccini, in un raccoglitore ad anelli prima di giungere nel fascicolo dell'archivio.

dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 30 marzo 2012, AIB, Roma, 2013, p. 22.

Le lettere di Mario Puccini sono conservate nella Sala Cervantes della BNE a Madrid, alla collocazione Mss. 22602/49-60. Maggiori dettagli sullo stato fisico delle lettere verranno forniti in nota nel corso della trascrizione dei carteggi.

Nella trascrizione delle corrispondenze abbiamo cercato di intervenire il meno possibile, volendo rendere un documento quanto più vicino all'originale. Per tanto abbiamo tentato di riprodurre quanto più fedelmente gli originali anche nella struttura dei capoversi o delle andate a capo. Nonostante ciò, mentre per la prima e la seconda sezione siamo riusciti a intervenire il meno possibile, nella terza la nostra presenza si è fatta più costante. Abbiamo deciso di integrare gli accenti nelle lettere spagnole che mancavano spessissimo in quelle scritte da Puccini e frequentemente in quelle vergate da Ruiz-Castillo. Inoltre abbiamo sciolto tutte le abbreviazioni della parola *usted* dal momento che i due autori abbreviavano in maniera diversa, generando incomprensioni: U. per Castillo e Ud. per Puccini. Nelle lettere spagnole di Puccini abbiamo lasciato gli errori significativi come gli italianismi o gli errori di sintassi, che rivelano lo stato di conoscenza di una lingua che lo scrittore aveva imparato da autodidatta, ma abbiamo provveduto a normalizzare gli accenti e le concordanze singolare-plurale. Se è infine deciso di mantenere le date in italiano per entrambi i corrispondenti.

In tutte le sezioni si è provveduto poi a conservare le sottolineature d'autore solo per dare maggior enfasi alle parole o ai concetti, mentre si è preferito utilizzare le vigenti consuetudini grafiche per i titoli di libri e di riviste.

Essendoci dovuti confrontare quasi totalmente con materiale manoscritto, non sempre ci è stato possibile decifrare precisamente le parole autografe, talvolta per difficoltà nella decrittazione della scrittura e talvolta per corrotture a livello materiale, per tanto siamo ricorsi all'utilizzo di diversi simboli per segnalare il nostro intervento nella trascrizione.

Prima Sezione

L'Affare Puccini: genesi epistolare dello Studio Editoriale Lombardo

[I]⁶⁹⁷

(c.1)

Cartolina di Carlo Linati a Gian Pietro Lucini

Rebbio, 2 novembre 1912

Carissimo,

farò di tutto per scriverti e trovarmi in via Lanzone. Ho tanto desiderio di chiacchierare un po' con te! Hai letto la lunga e bella critica di Renzo Boccardi su «La Voce» per le tue *Nottole*? Quanto al mio *Duccio* sta per uscire. Ma quel benedetto tipografo che non sa far l'editore ed ha mille paure e pochi soldi⁶⁹⁸! Ha giacente in tipografia la tua edizione di Carducci e mi ha pregato di trovargli un compratore, tanto pel Carducci quanto per il mio *Duccio*. [Sul fronte] Ma potresti interessarti tu pel Puccini di Ancona? Avviare qualche pratica, in proposito? Sarebbe cosa buona per tutti e due. Comunque se ti trattiene a Milano fino alla fine della prossima settimana, ne ripareremo. Cordiali saluti a te e alla tua gentile signora e mamma.

Linati

⁶⁹⁷ Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro azzurro. Tanto questa prima cartolina quanto la successiva di Linati di fatto nulla dicono sull'«Affare Puccini», però è significativo che Lucini abbia destinato loro il posto nella cartella adibita ad esso considerandole il preludio agli accordi per la nuova casa editrice.

⁶⁹⁸ Si tratta dell'editore Amedeo Nicola di Varese, presso il quale uscì anche *L'Ora topica di Carlo Dossi*.

[III]

(c.6)⁶⁹⁹

Cartolina di Carlo Linati a Gian Pietro Lucini

Rebbio, 5 novembre 1912

Carissimo,

sarò a Milano venerdì e nelle prime ore del pomeriggio sarò da te. Ti mando intanto «La Voce» con l'articolo di Renzo Boccardi su *Le Nottole ed i Vasi*.

Affettuosi saluti dal tuo Linati

[III]⁷⁰⁰

(c.8)⁷⁰¹

Cartolina di Carlo Linati a Gian Pietro Lucini

10 novembre 1912

Carissimo,

pensando all'affare Puccini da te propostomi, mi sono sovvenuto di pensare che ci potrebbe aiutare, ed alle quali potrei o di persona o per mezzo di buoni intermediari sottoporre la cosa. Bisognerebbe che tu, o per mezzo tuo, il Puccini, inviasse a me (Santo Spirito 24) i dati precisi ed abbondanti le attività reali che egli verserebbe nella nuova impresa; il titolo di tutte le pubblicazioni fatte, garanzie morali o pratiche etc:

⁶⁹⁹ I documenti c.2-5 si riferiscono a due lettere di Alessandro Casati. Il c.2 è un telegramma con cui si annuncia a casa di Lucini: «Ricevo tardi, faccio bibbietto sarà quest'oggi casa tua ore quattordici. Casati». Mentre cc.3-5 è una lunga lettera in cui rifiuta di partecipare all'impresa Puccini perché giudica l'editore troppo eclettico. Purtroppo non siamo riusciti a decifrare la grafia del mittente, ma trattandosi di una lettera importante poniamo, almeno in nota, le parole che Magda Nosedà ha scritto in merito al regesto del documento, cercando così di alleviare la lacuna: «1912 novembre 3, Milano - Lettera con busta di Alessandro Casati a Lucini. E' dolente di lasciare Milano senza vederlo. Ha spedito anche un telegramma. Non è possibile tornare in città. La salute non è migliorata. Non è lecito lagnarsi di mali fisici con Lucini che con tanto coraggio sa sopportare i mali. A voce avrebbe dette le molte ragioni che lo hanno costretto a ricusare la proposta di Puccini. Rifugge per istinto e per esperienza dall'impresa d'industria libraria. Una sola eccezione per la Libreria della Voce dove conta amici fidatissimi. Puccini è degnissimo ma è a un tempo editore di Lucini e di Lipparini, di un Cecchi (l'articolo che questi ha dedicato a L. gli è piaciuto assai) e di un Orano. Nomi e simpatie discordanti. Non è con un simile eclettismo che s'inizia un moto di cultura. Il quale moto non ha bisogno di sussidi editoriali. E' pago dell'opera di L. A quando la Rovariana e l'epistolario del Dossi? Rifugge dalle imprese librerie anche per le diminuite disponibilità finanziarie, ma non negherà il contributo a singole opere di cultura. Lucini sa che può contare su di lui. Non può mutare la sua natura: è un solitario e un malinconico» (Magda Nosedà, *Archivio del poeta Gian Pietro Lucini. Inventario*, p. 892, consultabile presso la Biblioteca Comunale di Como).

⁷⁰⁰ Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro azzurro.

⁷⁰¹ Le cc.6-7 sono state omesse perché non rilevanti. La c. 6 è una cartolina autografa di Linati con la quale si annuncia nella casa milanese del poeta per il primo pomeriggio di un martedì; c.7 è un telegramma di Ciriati che annuncia una sua visita per le nove del giorno successivo.

insomma in prospetti specificati di quello che c'è e [sul fronte] di quello che s'intende fare. Senza questi dati, tu sai che è inutile presentarci a gente che non vedono nelle cose che un affare. Scrivimi presto a Milano. Saluti cordiali a te e alla tua signora.

Linati

[IV]⁷⁰²

(c.9)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Ancona, 12 novembre 1912

Caro maestro,

ricevo ora la vostra. Vi ho già spedito l'articolo sulle *Nottole* di Grandi⁷⁰³. Tra pochi giorni quello del Manzella che «Il Lavoro» pubblicherà. Ormai Palazzi spedisce al nuovo giornale. Tutti gli altri, di cui mando lettera, faranno o han fatto. Alcuni mi promettono a voce, come oggi il [Gammaitoni]. Quanto alle proposte sono lieto che ve ne siate occupato con alacrità. Sono lieto specialmente, perché vedo che c'è di mezzo il Linati, il quale sarà un elemento ottimo, almeno letterariamente. Mi pare, a proposito, che voi non dovrete dimenticare il Govoni. Se Govoni può disporre di quel certo capitale che occorrerà, noi catturiamo tutti quelli che meglio possono concorrere domani a dare alla casa un'intonazione armonica. E vi ringrazio e vi son grato di tutto. Certo, voi potreste essere il direttore spirituale, la testa della casa; che non occorrerebbe farvi raccomandazioni di oculatezza. È giusto quanto dite circa l'onestà degli intenti. Senza onestà e sincerità, nulla di bello e di grande si può compiere. E miglior garanzia io non so offrire al Linati, dell'illibato nome di mio padre, che è da quarant'anni in commercio ed ha nome di operoso e di onesto. Passo, a tal uopo, al Linati tutte le referenze che posso (naturalmente parlo dell'onestà di mio padre per far fede della mia: che io sono giovane e i miei passi furono tutti spontanei sì, ma sempre protetti dal buon nome del mio babbo). Trovo giuste le sue proposizioni: 1° che l'azienda sia

⁷⁰² Lettera autografa, su carta intestata "Casa Editrice/G. Puccini & Figli/Corso Vitt. Em. 16 – Ancona". Sul margine alto a sinistra si trovano menzionate le collane: "Collana poetica diretta da L. Lipparini; I Viandanti del sogno diretta da L. Orsini; Profili di Critici diretti da G.A. Borgese; Raccolta per l'adolescenza diretta da Massimo Bontempelli". La lettera è scritta su due facciate con inchiostro nero. Si conserva anche la busta originale, chiusa con un bellissimo adesivo bicromo nero e rosso della Casa editrice. Quest'ultima è riprodotta nella sezione *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini* dell'Appendice.

⁷⁰³ Si riferisce all'articolo di Terenzio Grandi apparso sul «Giornale del Mattino» di Bologna in data 8 novembre 1912, p. 3, con il titolo *Le Nottole e i vasi*. Il documento è presente in AL, busta 3, fascicolo b, c.229.

ragguardevole per finanze; 2° che l'azienda possa dire una parola nuova e vittoriosa, ma perché l'azienda sia soprattutto ricca occorrerà non limitare il numero di soci. Più soci saremo, più importanza si avrà. Non le pare? Occorre far cosa grande, non minuscola, opera di forti, non di deboli. Non parlo naturalmente di ingegno. Occorrerà scrivergli delle basi già fatte, quelle ch'io presento: curare, cioè, le pubblicazioni di esito sicuro, come le collane di romanzi e novelle che è molto acquistata, conviene? Quanto a me, io non chiedo che d'essere una parte come le altre. Valutate il mio capitale (merce e contratti), a me piacerebbe che fosse in base a questo creato il capitale altrui. Chiedo inoltre un impiego per me, che credo di avere una grande pratica in faccende editoriali. Impiego di sottoposto, s'intende. Dunque al Linati ho subito scritto. Ella aiuti le pratiche nel modo migliore che potrà e poi si vedrà quel che sarà da fare. Intanto, ella mi tenga informato giornalmente. Spedisco stamane i volumi che mi chiedeste. *Il tempio* è in tipografia. Prima del 20 avrete le bozze. Buona l'idea dei volumetti, anzi ottima. Ad anno nuovo la concreteremo, si formi o no questa società. Io desidero di andare a Milano al più presto per ragioni soprattutto intime e sentimentali che, se verrò a Varazze, come spero, non vi nasconderò. Ossequi alla buona signora Giuditta che ricordo sempre; alla signora Tilde se c'è: ed a lei una stretta di mano affettuosa⁷⁰⁴.

Suo Mario Puccini

P.S. Ricordatevi di spedire a Borrelli quelle note amene, il libro aspetta di uscire per questo. Mi raccomando⁷⁰⁵.

[V]⁷⁰⁶

(cc.11-12)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Ancona, 15 novembre 1912

Caro Lucini,

⁷⁰⁴ La lettera è conservata con la busta sigillata dall'etichetta rossa e nera della casa editrice nella quale si legge un appunto di Mario Puccini: «Manderò domani una cartolina di Arcari che vuol fare il «Giornale d'Italia» su tutta l'opera vostra. M. P.».

⁷⁰⁵ Si riferisce a Giovanni Borelli, *Gente Latina*, Puccini, Ancona, 1912. In AL, busta 59, fascicolo a, è presente l'editoriale della casa editrice Puccini sul volume (c.16). Sulla copertina del fascicolo dedicato a Borelli si legge un interessante appunto di Lucini: «Giovanni Borelli, fondatore de Giovani Liberali, oratore [princip.], perciò può anche permettersi il lusso di scrivere male».

⁷⁰⁶ Lettera autografa su carta intestata della casa editrice con a margine l'indicazione delle collane. La lettera si compone di due fogli scritti entrambi su una facciata.

Scrivo stamane a Govoni nei termini che già vi esposi. Dal canto mio, non dal suo. Al Linati ho poi dato referenze e notizie abbondantissime. Può darsi che io trovi anche, come voi dite, aderenze pecuniarie, quantunque nei nostri paesi non ci sia stoffa di industriale; ma in tal caso bisognerebbe sapere, ad un dipresso, quale sarà la cifra che ogni socio dovrà versare. Per conto mio, io presenterò, quando ci incontreremo – supponiamo a Varazze – i miei libri di amministrazione, con le relative pezze d'appoggio (resoconti di librai, cartoline, vaglia etc.) in modo che risulti chiaro l'attivo dell'impresa. Poiché una casa editrice è oggi impresa sicura purché si sia oculati e guardinghi. La mia pratica di tre e più anni mi insegna che il pubblico legge; ma che ha opinioni e simpatie tutte sue, a cui l'editore deve prestare ascolto. Certo che io potrei essere elemento utile, nel modo che voi dite, anzi è forse codesta via quella in cui posso, con maggior profitto, incamminarmi. Ed io conosco l'amore di ciascun libraio, ne so ormai la psicologia. Siccome i librai saranno sempre quelli non sarà per me difficile giudicarli tutti in una volta. Certo la clientela è ottima (ricordo il Ricciardi quel che me ne disse: ma come ha fatto lei, mi disse, in così poco tempo a trovarsi i migliori librai d'Italia?). Ricorsi a tutto e a tutti, non mi importò di seccare amici e conoscenti. Figuratevi che ci sono delle città, nel mezzogiorno d'Italia, in cui il libro non si vende, non si legge. Ebbene, io ho cercato delle cartolerie attive ed onestissime e il mio libro in quei paesi si vende più che altrove; appunto perché gli altri editori non v'hanno – e non v'avrebbero – messo piede. Questo tanto per darvi un'idea della mia attività. Il Linati ancora non mi risponde. Scrivetegli che, ad un suo cenno, posso rendere i dati anche più ampi, purché ve ne sia bisogno. Debbo, s'intende, tirar fuori anche i segreti del mestiere nostro, sebbene onesti segreti. Io, nel Linati, ho fiducia. Ma occorre passione e zelo. Se egli si [addormisse] nella faccenda credo non se ne farebbe nulla. Ha trovato seguaci e quattrini il Notari: perché non se ne dovrebbero trovar noi che veniamo con intenti più seri? C'è tutto un pubblico oggi che reclama il libro. Basti domandarne qualcosa ai librai. I librai che mi vendono molto a Milano sono l'Hoepli e il Baldini Castoldi e il Bocca. Potrebbe il Linati interrogarli. Informatevi presso la tipografia delle copie spedite delle *Nottole*. Io non ho che due bollettini (una cassa grande e otto casse piccole, oltre il pacco spedito a parte). Mi preme fermare anche questa partita. Come vendita siamo andati maluccio. Ma, in avvenire, ci [rifaremo] non ne dubito. Mostrerò al Linati le fatture delle tipografie, e tutto quanto, perché sarà bene, se un futuro ci sarà, che non si facciano errori di sorta. Ci troveremo, poi, troppo male. Sta bene per la collezioncina. Voi lavorateci attorno con fede. Poi se ne parlerà. Accludo la cartolina di Arcari e vi

prometto un articolo di Sapori sul «Giornale d'Italia». Quasi certo. Attendete gli altri. Io conservo dei trafiletti su le *Nottole*; trafiletti, di mediocre importanza. Avrete tutto a suo tempo. Abbiatevi riguardo e respirate la sana aria della riviera. Qui piove che è un... dispiacere. Ossequi alla vostra signora e una stretta di mano a voi.

Mario Puccini

[VI]⁷⁰⁷

Lettera di Corrado Govoni a Mario Puccini

Ferrara, 17 Novembre 1912

Caro Puccini,

ricevo la vostra gentile lettera e trovo buonissima l'idea di una grande Casa E. condotta coi criteri da voi esposti. Benché per esperienza io sia guidato a diffidare e per lo meno ad andare assai guardingo quando si tratta di impresa di commercio, pure sento che non avrei difficoltà ad entrare a far parte della nuova società dopo aver sentito in che misura gli altri concorrono all'erezione della nuova casa editrice e sempre che mi riesca di dare assetto definitivo alla mia azienda e ciò che io spero potrà in breve accadere. Scrivo contemporaneamente a Lucini per avere chiarimenti e notizie. In ogni modo alla fine del corrente mese o al più tardi ai primi di dicembre sarò a Milano. Allora vedremo se del caso di combinare. Vi ringrazio di avermi avuto in mente e scusatemi se non posso accontentarvi riguardo al ritratto e ai libri, che ho tutti nella mia casa a Milano. Saltandovi caramente, credetemi vostro affettuoso amico.

Corrado Govoni

[VII]⁷⁰⁸

(cc.13-14)

Lettera di Corrado Govoni a Gian Pietro Lucini

Ferrara, 17 novembre 1912

Carissimo Lucini,

⁷⁰⁷ FMP, lettera autografa di Corrado Govoni a Mario Puccini. La lettera si trova in pessimo stato, l'inchiostro è quasi del tutto andato via; è stato possibile trascriverla solo interpretando i deboli segni ancora leggibili.

⁷⁰⁸ Lettera autografa, mancante del finale, scritta su una facciata con inchiostro nero. La lettera si trova in condizioni quasi identiche alla precedente proveniente dal FMP. L'inchiostro si sta quasi totalmente cancellando.

mi scrive Mario Puccini avvisandomi del progetto di aprire a Milano una grande casa editrice con alla testa voi e il Linati, e domandandomi se io voglio entrare a far parte dell'impresa. Non vi nascondo che l'idea mi pare buona; questo non vuol dire che abbia la sicurezza di sortire effetto lusinghiero. Voi che cosa ne pensate? In che misura concorrete all'erezione di detta casa voi e il Linati? Come sarà costituita la società? La quantità di capitale da investire sarà uguale per tutti i soci? Il capitale investito correrà rischio?⁷⁰⁹

[VIII]⁷¹⁰

(c.22)⁷¹¹

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

18 novembre 1912

Caro maestro,

ho scritto come d'accordo a Govoni. Ora penso che voi potreste scrivere a Quaglino. Può essere coinvolto anche lui no? Io ho poi pensato ad un altro, quel Domenico Ricci che le scrisse entusiasta a proposito de *Le Nottole* e cui lei †...†. Gli scriverò. Ed il Garea? Vediamo di raccogliere degli elementi non disparati, credo che se si giungerà la decina saremo a posto. Scrivete a Milano. Il Linati non mi risponde. Vorrei sapere se i dati offerti gli sono o no insufficienti. Scrivetegli e scrivetemi. Omaggi alla signora ed a lei.

Mario Puccini

⁷⁰⁹ Manca tra le carte la c.14 con il proseguo della lettera i cui contenuti recuperiamo dal regesto: «Spera che L. risponderà con chiarezza e sincerità. Il commercio non è il suo forte e accetta volentieri i suoi consigli. Prima di impegnarsi desidera il suo parere. Spera di tornare a Milano a fine novembre o ai primi di dicembre»

⁷¹⁰ Cartolina autografa scritta sul retro con inchiostro nero. Sul fronte vi è la foto del poeta Lucini e la pubblicità di *Le Nottole ed i Vasi* introdotta da un profilo critico dell'autore. Si veda: *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*.

⁷¹¹ AL, busta 58, fascicolo f.

(c.7)⁷¹³

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Varazze, 18 novembre 1912

A Mario Puccini, editore
 Corso Vittori Emanuele, 16
 Ancona

Mi pare, Caro Puccini, che fuorviate.

La società deve essere formata da gente di commerci non da chi scrive, altrimenti diverrebbe una cooperativa d'arti e di mestieri e anche di letteratura. Mi pare che nel caso, ci siano troppi letterati in ballo. Dal canto mio potrei forse scrivere al Quaglino, né autorizzerò mai altri a scrivergli per un affare in cui si può fare anche il mio nome. Quanto a Garea non indipendente, poi è un genovese puro sangue, turchio e sospettoso senza larghe vedute: si approfitterebbe della società senza concederle nulla. Il Ricci non lo conosco, credo che mi abbia scritto una lettera, andrò a rivederla, ma vi prego di non spostare la questione: lasciamola nel campo industriale, non compliciamola e soprattutto non bisogna aver fretta. Aspettiamo prima che dica il Linati: con lui abbondate, come già vi dissi, di indicazioni utili. Ma assolutamente in quelli altri non contate: per il Qua[glino] c'è di mezzo una ferrovia, per il Gar[ea] La Liguria: son due fortezze imprendibili e per l'assedio delle quali non voglio compromettermi. Del resto voi sapete che anche io non posso concorrere con Visconti e tutt'al più anche in letteratura od in consigli il mio valore è fiduciario, ma abbiate pazienza come io ne ho nell'attendere le promesse recensioni e i libri promessi. Varazze niente di nuovo, lavoro all'*Antid[annunziana]* e in ciò fare mi diverto. A nostri cordiali saluti.

G.P. Lucini

E le bozze del *Tempio*?

⁷¹² Copia dattiloscritta, la copia fotostatica è la c.596, cartolina scritta fronte retro con inchiostro nero.

⁷¹³ AL, busta 49, fascicolo t.

[X]⁷¹⁴

(c.15)

Cartolina di Carlo Linati a Gian Pietro Lucini

20 novembre 1912

Caro Lucini,

ancora non ho potuto occuparmi dell'affare Puccini, tante le brighe che mi danno questi compositori e altre cosucce che ho in corso. Ieri ho ricevuto, speditami dalla campagna, dove per errore era stata inviata, una lettera cortese del Puccini, alla quale vorrei subito rispondere se quest'oggi non dovessi partire per Genova e se possedessi qualche dato concreto che mi desse qualche affidamento sulla buona †...† dell'affare. Ritorno da Genova. †...†. Mi stupisce che il Puccini [sul fronte] nelle sue lettere, non accenni al mutamento di indirizzo verso un movimento regionalistico lombardo quale tu stesso me l'ebbi esposto e nemmeno al comitato di lettura applicato alla nuova azienda. Io gli scriverò in questo senso. Perché se io ti ho fatto qualche promessa di occuparmi della cosa era, appunto, che essa dovesse avere quell'indirizzo quale da molti anni desideriamo rappresentare un nuovo punto di cultura lombarda. Affettuosamente tuo

Linati

[XI]⁷¹⁵

Cartolina di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Varazze, 21 novembre 1912

Caro Puccini, mi scrive Govoni il quale in massima non è alieno di †...† alla faccenda. Vi scriverà: desidera maggiori spiegazioni: a lui diedi quelle che mi competono cioè quelle di ordine tecnico di indirizzo letterario. Da voi attende quelle finanziarie. Mi scrisse anche il Linati, che [pure] scriverà a voi. Son assai occupato. Egli desidera stabilire che la società abbia per scopo precipuo una differenziazione regionale lombarda ed è ciò che io pure vorrei, se la casa deve lasciare la propria impronta. Ho messo in relazione Govoni col Linati perché si intendano bene. †...† E poi necessario far subito †...† l'esistenza di un Comitato di Lettura che può essere consigliato da me, ma che può votare secondo la sua volontà. Siamo intesi. Parlate a Govoni per eccitarlo alla causa come io feci. Saluti cordialissimi vostro devoto

⁷¹⁴ Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro azzurro.

⁷¹⁵ FMP, Cartolina autografa, scritta sul fronte e sul retro con inchiostro nero. Due fori sul margine destro.

Ed i libri? E le recensioni? E le bozze del *Tempio*? Su via, animo!

[XII]⁷¹⁶

(c.16)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

24 novembre 1912.

Caro maestro,

ricevo oggi le vostre. È domenica. Domani spedirò volentieri i libri che mi chiedete. Al Ricci dissi che non c'era ormai nulla da fare e sul discorso non torno. Voi me ne rimproveraste. Per il *Tempio* ancora qualche giorno che io licenzi Papini, Chiappelli e il mio libro⁷¹⁷. Al Linati scrissi chiaramente. Io ho piacere che la casa si faccia milanese. Ci sono tante cose grandi, a Milano, da rimettere in luce. Tutta la scapigliatura, per esempio. Voi potete molto giovare. Ma credo che Linati non se ne cura molto, ché mi ha scritto una volta solo⁷¹⁸. Comunque, voi tenetelo desto. Io credo che si potrebbe fare grandi cose (sic.). Ma Milano però [vorrà] darli o no i quattrini? Saluti a tutti dal suo

Mario Puccini

[margine alto]

Avete il Gargiulo? Questi mi ha scritto di aver spedito.

⁷¹⁶ Cartolina autografa, scritta sul retro con inchiostro nero, sul fronte è presente il *cliché* di G.P. Lucini.

⁷¹⁷ Si tratta de *L'Ultima crisi. Commedia in tre atti*, Puccini, Ancona, 1912.

⁷¹⁸ In FMP non è conservata alcuna lettera di Carlo Linati risalente all'anno in questione.

(c.18)⁷²⁰

Cartolina di Carlo Linati a Gian Pietro Lucini

2 dicembre 1912

Carissimo,

aspettavo di rispondere al Puccini di aver fatto il secondo passo presso persona che forse potrebbe giovarci. Il primo che tentai è fallito: alle cattive prove che già diedero affari di tal genere a Milano (vedi De [Mohor], Antongini etc.) si aggiunge, per disseminare il capitalista, la scarsità di denaro nel momento attuale. A dirti il vero, non spero meglio dalla mia seconda avance. Comunque compiute anche quelle, mi affretterò di scrivere al Puccini al quale mi doleva di rispondere di non aver nulla concluso. Io però non nego che un altro che avesse maggiori [aderenze] finanziarie di quelle che io non abbia, possa riuscire a qualcosa. In caso contrario vedi tu se non è il caso di combinare qualche †...† combinata coi tipografi di Varese. Ti spedirò le tre copie del *Duccio*, quando le avrò. Aspetto ancora di trovare un lanciatore, prima di stamparlo tutto. Parlerò a Botta di ciò che mi hai detto. Il suo indirizzo è bastioni Porta Vittoria, 36.

Saluti cordiali a te e alla tua signora tuo

Linati

[margine altro, sul fronte]

P.S. Se scrivi a Puccini fagli sapere del mio †...†. Gli scrivo poi.

⁷¹⁹ Cartolina autografa di Linati, scritta fronte retro con inchiostro nero.

⁷²⁰ La c.17 è una cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini in cui si affrontano solo questioni letterarie, come l'invio di libri e opinioni su delle opere appena uscite: «Maestro Perdutamente, Altorilievi, Altra Metà, Carducciane è un volumetto di versi mediocri; gli altri due (Pascoli di Sem Benelli e Oriani) non sono ancora usciti. Linati non risponde. Com'è? Temo che non se ne faccia niente». Cartolina autografa scritta con inchiostro nero sul retro del *cliché* di Cosimo Giorgieri-Contri, senza data.

(cc.22-23)⁷²²

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Dicembre 1912

Caro Lucini,

Avrete a quest'ora ricevuto le prime bozze. Faremo noi un'edizione elegante, dignitosa e, alla fine di febbraio, se sarete sollecitissimo con le bozze, avrete il libro. Mi raccomando con voi, come più mi posso raccomandare con la tipografia⁷²³. Ora dell'altro.

Vado il 31 a Milano per il noto affare, Linati mi aspetta e parleremo. La mia idea sarebbe questa: fondare subito un giornale tipo «La Voce» che propugnasse l'arte pura, contro gli sfoghi retorici, contro la filosofia pedantesca, contro la critica inutile. Avrei pensato – e ne ho scritto a Linati – di affidare a voi la più grande battaglia di ingaggi per far chiasso e per dimostrare subito i nostri intenti una battaglia ragionata contro la filosofia crociana. Solo dal settentrione e più propriamente dai compatrioti di Manzoni, Rovani, Arrighi e Dossi può sorgere un movimento di difesa artistica. Ecco in che modo sarebbe italianamente giustificata la nostra nascita. Che ne dite? È cosa da fare con grande serietà e con preparazione. Vi prego di scrivere subito al Linati che non siete alieno dal porvi in prima linea. Voi siete l'unico vivente che noi possiamo imporre a dimostrazione del nostro asserto a Pavese dell'idea. Anche Oriani può essere sostenuto sui nostri sensi, dopo il combattimento dei vociani, contrario di proposito: ho visto il vostro magnifico articolo su Cameroni. Che peccato che il vostro giornale non fosse noto! Entra magnificamente a dimostrazione della nostra tesi. Non credo che i buoni rapporti tra voi e Prezzolini avrebbero ragione di oscurarsi; e così i miei. Pura lotta spirituale. Ma quanto forte, tanto utile. Penso che non sarete contrario. Per mio conto, ho tutta la buona volontà e tutto il desiderio. Se non si riuscirà a concludere, tornerò nel mio guscio e continuerò a far uova disparate, ma ci avrò del rammarico. Ossequi alla vostra signora e abbiatevi i miei saluti

Mario Puccini

⁷²¹ Lettera autografa, scritta su due fogli solo fronte con inchiostro nero.

⁷²² Le cc.19-21 è una lettera di Benedetto Croce a Lucini che però non ha attinenza con la questione; dev'essere finita nel fascicolo per caso.

⁷²³ Per la data si può ipotizzare con una certa sicurezza che Puccini si stia riferendo al *Tempio della gloria*.

[margine alto della seconda facciata, scritto in verticale]

P.S. A me scrivete Fermo Posta a Milano. fate che trovi, giungendo, una vostra.

[XV]⁷²⁴

(cc.24-25)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Dicembre 1912

Caro Lucini,

ho ricevuto la vostra lettera c'è modo di intendersi su tutto, ma qui la vostra presenza è richiesta. Tanto io che Linati, che abbiamo le migliori intenzioni, sentiamo che non c'è possibilità di un accordo, soprattutto morale, se voi non siete qua. Il Botta, il Casati, altri si persuaderanno a fare e a concludere solo se noi chiamiamo a raccolta, voi auspice. Il vostro nome vorrà essere un poco e molto, la nostra bandiera. L'accordo dovrà dunque essere morale, per la parte finanziaria, non sarà difficile trovare qui cinque o seicento abbonamenti annui, che ci permetteranno di assicurare al giornale un anno almeno di vita. Io infatti sono disposto ad assumere il giornale per mio conto (e la casa editrice la porterei a Milano pure per mio conto, restando, ma beninteso, mia) purché avessi la sicurezza di un dato numero di abbonamenti o di azioni. Quindi la parte finanziaria potrebbe dirsi risolta. Quanto a voi, dal principio, trattandosi di cosa che deve esservi cara, potreste anche non campare pretese ed affrettare l'era buona (Linati assicura formalmente che, dopo due o tre numeri, troveremo i capitali e tutto [ciò] che si vorrà per fare la cosa grande che già si sognava) per avere uno stipendio che remunererà la vostra fatica. Sulle prime, dobbiamo tutti correre l'alea di un piccolo rischio; io almeno lo correrò e volentieri. Che dite? Se si offre stipendiarvi subito, lo si farà. Ma occorre la vostra presenza. Oggi parlo al Govoni. Interrogate il Quaglino. Linati vi scrive contemporaneamente a me. Rispondete per †...†.

[sul margine destro, scritto di traverso]

Avete ricevuto bozze? Io ho scritto alla Metastasio. Troverete sollecitudine, statene certo. Vostro

M. Puccini

⁷²⁴ Lettera autografa su carta intestata "Ristorante Savini/Società Anonima L. 400,000, Versate/Milano/Galleia Vitt. Eman.". Scritta fronte retro con inchiostro nero.

(cc.26-27)

Lettera di Carlo Linati a Gian Pietro Lucini

Senza data, dicembre 1912 – febbraio 1913

Carissimo,

ho avuto due lunghi colloqui con il Puccini a proposito del nascituro giornale lombardo⁷²⁶. Siamo tutti e due d'accordo, che, se qualcosa si commettesse la direzione spetterebbe a te. Sennonché, viste le improbabili difficoltà di riunire intorno a noi le altre forze intellettuali di carattere schiettamente lombardo che si trovano qui a Milano, come il Botta e il Casati, che per loro natura sono dei creatori solitari e sdegnosi di tentativi onde formare un giusto programma, avere tra noi due dell'affiatamento e cominciare a raccogliere intorno a noi un materiale scelto, sufficiente per sei numeri, occorre assolutamente che tu ti porti qui, a Milano. La tua presenza qui, non fosse altro che per una 15ina (sic.) di giorni, è indispensabile se si vuole concretare qualche cosa di pratico, di veramente efficace. E anche il Puccini, ti scriverà in questo senso. D'altra parte ti devo pure dire che riguardo alla parte finanziaria non abbiamo nulla concretato. Intanto, attes[t]o la diffidenza proverbiale del capitalista, massimo milanese, verso le iniziative intellettuali che ancora non hanno preso forma, non mi è riuscito di raggranellare la somma sufficiente per la stampa del giornale. Ma a questo, Puccini ed io si spera di poter riparare con la garanzia di un certo numero di abbonamenti alla ricerca dei quali ci metteremo tutti insieme. Potresti essere in seguito stipendiato come direttore! Ma, come ti ripeto, occorre che tu sia qui. Perché io da solo, come lombardo e come capo redattore non basto, perché non ho nome né pratica. Una volta la cosa avviata te ne potrai tornare a Varazze e io prenderei l'avviamento tecnico della cosa, mediante corrispondenza attiva con te. Mi preme ancora ripeterti, perché non ti accada di illuderti un poco, qui non c'è più quello che un tempo fa si chiamava Gruppo Lombardo: noi non ci troviamo più, non ci vediamo nemmeno più: sono cresciute le diffidenze, il lavorare in solitudine. Quindi è inutile sperare di poter radunare attorno a noi queste persone e rendere il giornale emanazione di questo gruppo, ma io son certo e per ciò mi metto con fede in questa impresa, che, allorché tra te ed io, saremo riusciti ad

⁷²⁵ Lettera autografa su quattro fogli scritti fronte retro, scritta con inchiostro azzurro.

⁷²⁶ L'autore aveva precedentemente scritto rivista, nella lettera la parola appare cancellata con un linea orizzontale e giornale risulta scritto in alto.

avviare un bel giornale ricco di intelligenza e di coraggio, questi eterni diffidenti, questi sublimi ricercatori d'assoluto, scenderanno al nostro umile praticello lombardo. Come pure ritengo che troveremo, a cose avviate, il capitale sufficiente per proseguire e iniziare intorno a noi una germinazione editoriale di opere buone, succose, giovanili o ristampe di classici nostri. Intanto occorre radunar un buonissimo materiale per un sei numeri. E perciò pensavo di rivolgermi ad amici miei ch'io stimo, come il Soragna, il Muozzi, il Monneret, il Botta e il Casati (questi due *cum grano salis*) prima però voglio vederti qua, sulla breccia, in questo momento che può essere topico e decisivo per la tua fama di scrittore e di poeta. Voglio parlarti, [affiatarmi] con te, esporti mie idee, nuovi progetti, conoscere i tuoi. Trovarmi unito con te nell'opera, nella fede.

Saluti cordiali dal tuo

Linati

[XVII]⁷²⁷

(cc.393-394)⁷²⁸

Lettera di Gian Pietro Lucini a Carlo Linati

4 febbraio 1913

Caro Linati,

Puccini, con te, mi ha fatto conoscere le condizioni estere ed interne in cui vi trovate. Mi meraviglio e mi fa sdegno la solitudine e l'indifferenza, anzi la diffidenza che vi circonda: ero persuaso per la parte economica che avreste incontrato delle difficoltà, ma non per la parte morale. L'egoismo dunque ed il troppo presumere hanno ucciso la solidarietà che ci trovava avvinti quindici anni prima rispetto ad un programma di arte e di libertà. Me ne duole; ma quell'ambiente di largo respiro e di caldo affetto può essere resuscitato. Mezzo acconcio, come sta bene il giornale. Il giornale può essere fatto egregiamente. Per istituirlo se credete necessaria la mia presenza è bene che avvertiate alla metà di aprile. Quest'anno lascerò Varazze prima del solito, per quella data potrò trovarmi a Milano. Ora mi è impossibile. Mi si è sviluppata da parecchie settimane ancora la sinovite al ginocchio superstite e sono in cura, cura dolorosa a base di jodio vivo che mi abbrucia la pelle e di rivulsivi genuinamente applicati. Muovermi adesso significherebbe allungare la mia malattia anzi pregiudicarmi addirittura. Si tratta di

⁷²⁷ Copia dattiloscritta, l'originale si è perduto.

⁷²⁸ AL, busta 48, fascicolo f.

avere ancora una gamba o di non averne più. Comprendi dunque che non è solo nel mio, ma nel vostro interesse, che io cerchi di star meglio. Ciò che mi dovrete fare oggi è: 1) intensificare la propaganda per il giornale; 2) assicurare a tutti – se ci tengono – che io ne assumerò la direzione e lo lancerò nei primi numeri; 3) che di comune accordo, alla metà di aprile, vedendoci e parlandoci insieme, ne determineremo il titolo, il programma e le funzioni; 4) che ben volentieri nei primi tempi, i due o tre mesi iniziali, farò rinuncia per il miglior avviamento, del mio stipendio; 5) che per parte mia ho negli archivi di Breglia tanta carta preziosa, specialmente di altri che vale più di me, da rendere interessantissimo ed emozionante forte il giornale. Tutti i più bei nomi dei lombardi che furono potranno essere risuscitati come contemporanei. Riassumo: convegno a mezzo aprile: preparazione finanziaria e tecnica sino a novembre: novembre: vagisce «Il Politecnico»: nome che impone una grande responsabilità, nome sacro di Carlo Cattaneo: vi si parlerà d'arte – lettere – filosofia – prodotti – industria – meccaniche – finanze – agricoltura – lombarde, nel passato e nel presente e secondo le attinenze che essi hanno, federativamente, nel concerto italiano. Si innalzeranno le nostre prerogative regionali: pretenderemo alla liberazione del metodo né critico né razionale con cui si minano dalli uomini del sud le nostre facoltà; e scenderemo ancora a Napoli, come un di Garibaldi del nord, a liberarli dalla lebbra morale ed intellettuale che ingombra loro il cervello auspice quel gran boccalare che parla e non sa che dire di Croce! Tu hai qui in breve un programma da far sviluppare e da far comprendere. È necessario maturi e lo si conosca nella sua efficace bontà. È una rivolta integrativa del lombardo, oggi decaduto a torto perché ha voluto tacere davanti alla loquacità mediterranea e favolosa del mezzogiorno. Intanto aspetto una tua risposta: mi è favorevolmente noto il Soragna: anche il Monneret. Ignoro il Muoni. Spiacemi la frigidità del Botta: ma deve persuadersi che è puro onanismo il lavoro solitario nella torre eburnea e che la perfezione non esiste perché è un compromesso tra il provvisorio finito e l'infinita eternità; quindi anch'essa perfezione un puro e semplice segno del gusto presente in cui viviamo. Fare, fare, fare: importa essere sempre presente! Naturalmente quando la presenza effettiva non costa come a me una gamba: ma io sono con voi con tutta l'anima e cerco di mettervi addosso parte della mia elettricità che ha pur saputo scuotere anche a 56 anni Carlo Dossi se si riprovò un'altra volta al libro scrivendo sotto il mio pungolo li ultimi capitoli della *Rovaniiana* non terminata. Animo, e preparatemi un ambiente più favorevole per aprile quando ci sarà, non ne dubito, il convegno definitivo e generale. Con affetto, tuo G. P. Lucini

[XVIII]⁷²⁹

(c.28)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

7 febbraio 1913

Caro Lucini,

Voi giacché non potete venire dovete scrivere a tutti, a più gente che potete. Sento che essendo io qui, si può far tutto, ma che io partito si ritornerebbe all'indifferenza di prima. Potrei vedere il Quaglino? Insomma io mi raccomando a voi. Capisco che la cosa non v'interessa granché. Ma comprendete però che, giustificando a questo modo la mia venuta a Milano, (e come meglio di così?) io posso fare assai di più per i miei autori, diventare, insomma, e davvero, un editore. Dunque: spronate, spronate, spronate! Solo così facendo si può raggiungere qualche cosa. Mi raccomando a voi. Il vostro

Mario Puccini

[Sul margine alto a sinistra]

P.S. Appena si †...† vi manderò i volumi. Riceveste le bozze? A me scrive la Metastasio che ha spedito. Saluti

M. Puccini

[Scritto al rovescio, sul margine alto al centro]

E del mio libro non mi dite nulla?

[XIX]⁷³⁰

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

[Nel retro: Lettera di Mario Puccini al padre, Giovanni Puccini]

Varazze, 15 febbraio 1913

Caro Puccini,

ho ricevuto ieri le bozze e [pur] ieri corrette, raccomandate⁷³¹ rispediti a Assisi. Della cosa vi informai ad Ancona per cartolina. Vi [invio] oggi a Milano ritornandovi le due cartoline. Ho già visto assai recensioni del volume del Vecchini, appena uscito, fortuna che non è capitata alle *Nottole*. Si vede che non interessa ai valenti giornalisti d'Italia, o,

⁷²⁹ Cartolina autografa su *cliché* di Sfinge (pseudonimo della contessa Eugenia Codronchi Argeli), scritta solo sul retro con inchiostro nero.

⁷³⁰ FMP, Lettera autografa su carta pergamena, piegata in due e scritta su entrambi i fronti con inchiostro nero. Sono presenti due fori sul margine sinistro.

⁷³¹ Parola aggiunta sopra.

tanto peggio, che il sottoscritto fa loro troppa paura e perciò tacciono per non avvisare li altri della mia presenza. †...† [modi] perché tutto il gregge che ora †...† pacificamente e †..† l'orda medica dei briganti d'ogni sorta e qualità, non potendo fuggire a tempo sarà divorato da qualche lupo feroce insaziante di carne †...† a chi †...†. Torno a ripetervi che sarò dentro la prima quindicina di aprile a Milano con tutta la buona voglia di [concertare] su quel programma esimio che voglia Linati: il giornale di [appoggio] ed anche di †...† quanto convenga. Ho letto «Lacerba», tanto brusca ed amara da leggere a tanti, anche a me che mangio impunemente fatti di limone in aceto. Perciò mandai, richiesta, a Papini anche il mio contributo per quel bitter di letteratura molto opportuno ed †...† di questi tempi. †...† Salutatemi Linati e che si prepari.

A voi cordiali saluti

Vostro

G.P. Lucini

Aspetto da Linati le tre o quattro copie del *Duccio* promesse: da voi *24 cervelli* o copie di *Gente Latina* del Frate Borelli.

[XIX bis]

[Retro]

Caro papà,

come vedi Lucini ha scritto contemporaneamente a me – spedisci: libreria Maspurgo Spalato cinque copie Vecchini 24.40, 1 pacco £1.25. 25.65 nette⁷³², Luigi Maddalena – Aquila, 3 Papini Cervelli, 2 Altorilievi. A Metastasio spedisci le bozze che hai – sono come vedi a Varese – ti saprò dire l'esito di questo colloquio con l'editore Nicola per fare una società. Sono qui con Linati, se si conclude siamo a posto.

[XX]⁷³³

(c.29)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

9 marzo 1913

Caro Maestro, non sono ne pigro ne troppo giovane. Sono occupatissimo. In questi giorni poi ho dovuto anche soffrire per certi dolori alle gambe e quindi sono stato più a

⁷³² 24.40 e 25.65 sono cifre aggiunte a matita viola da Puccini intento a fare i calcoli da buon editore.

⁷³³ Cartolina autografa scritta sul retro. Sul fronte vi è il *cliché* di Sfinge.

letto che a tavolino. Temo che con quella gente non si faccia più nulla. Ed io resto qua con tutta la buona volontà mia e del caro Linati non si è giunti a trovar quello che occorreva. Credete che sia opportuna una mia nuova venuta a Milano nell'aprile? Verrò. Ma credete che non approderemo. Vi mando i volumi. Borrelli tarda sempre a dare le sue note e il libro non esce. Ricordatemi alla vostra gentile signora e abbiate [il mio affetto sincero]

M. Puccini

[XXI]⁷³⁴

(cc.30-34)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

11 marzo 1913

Caro Lucini,

Vi ringrazio di quanto mi scrivete. Ero entrato con il Linati in trattative con il Nicola di Varese. Non ve l'ho scritto perché ancora la cosa era incerta. Infatti mentre a voce si mostravano – †...† e il Nicola – [ormai] pronti (e avrebbero incluso nella combinazione anche altri) dopo la mia partenza non si sono fatti più sentire. Temo che non ci pensino più. Il Linati mi propone di tentare il passo da solo: ed aggiunge che spera di farmi avere il fido da qualche banca. Se così fosse, io tenterei. Capirete che, andando a Milano ed iniziando un nuovo movimento, io vado molto verso l'incerto e verso grandi spese. Se appoggiato sento che le difficoltà sarebbero minori. Qui ho le cose sicure e posso continuare bene per molto tempo. Ma fuori di qui, fuori dalla protezione finanziaria e fiduciaria di mio padre, sarei solo a combattere: solo e con non molti denari. L'ira, del resto è già in altri milanesi: e se scappa di mano a noi non la si riprende con facilità. Fate che questo fido mi si assicuri. †...† mi piacerebbe sapere che non sono in mezzo al mare, senza una bussola di salvezza o tavola di salvezza. †...† Basterebbero una decina di migliaia di lire. Per l'*Anti[dannunziana]*, consultate le pagine. Ve lo dico, non solo per me che devo pagare il tipografo. Cento lire di più non costerebbero. Lo dico per i lettori. Un libro breve e poco costoso si vende e si legge di più e più facilmente lo si difende. Avete visto *Le Nottole* è il vostro libro più grande! *L'Ora topica* invece, che è breve è stata molto discussa. Fate voi un bel libro di 200/250 pagine: ma badate al volume. Mi fido di voi, del resto e scusate se vi faccio delle osservazioni. Ma sono per

⁷³⁴ Lettera manoscritta su due fogli impiegando una facciata per ciascuno. Redatta con inchiostro nero. Si conserva anche la busta originale con l'adesivo bicromo della casa editrice Puccini.

comune interesse. Siete contento del tipografo. Benissimo. Così non direte che io vi trascuro. Ho tanto da fare. Il Vecchini, ultimo libro pubblicato, è quasi finito! Questo autore va a ruba! E lo vendo a £ 6.50 a copia! Scrivetemi subito. Ossequiate la vostra signora e credetemi in †...†

M. Puccini

[sul margine alto, scritto al contrario]

P.S. Linati dice che il Casati – ora che non ha più i †...† nel «La Voce», metterebbe volentieri forse quella somma che occorre, anzi che †...†. Ma Linati non si è fatto ancora cuore di dirglielo. Se glielo scriveste voi? In buona forma s'intende se Casati potrebbe essere un cooperatore ed interessato insieme. Pensateci.

[XXII]⁷³⁵

(cc.36-37)⁷³⁶

Biglietto di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

9 aprile 1913

Caro Lucini,

non ho scritto prima, perché speravo di venire a Milano a portarvi io stesso le copie di *Il Tempio*. Pare che qualcosa nell'aria si prepari. Un giovane intelligente e colto di Milano metterà a disposizione di una nuova società di cultura parte del suo capitale, ma vorrà la presidenza assoluta dell'azienda. Ha molta stima di voi e so che vi chiederà subito il *Diario del Bossi* e la *Stendhaliana*. Ci vedremo a Milano sabato, se voi sarete ancora in via Lanzone. Avvertitemi magari telegraficamente. Coi migliori saluti vostro

M. Puccini

⁷³⁵ Lettera su cartoncino intestato "Casa Editrice/G. Puccini & figli/Il Direttore", scritta con inchiostro azzurro, fronte retro. Si conserva anche la busta originae con adesivo bicromo della Casa editrice.

⁷³⁶ La c.35 è una cartolina di Linati nella quale informa Lucini sullo stato del suo *Duccio*, il quale attende ancora di esser pubblicato. Il documento non apporta nessun elemento all'«Affare Puccini». tuttavia, come per le altre carte omesse, lo riportiamo in nota per completezza: «Caro Lucini, ho atteso a risponderti nella speranza di poterti dare qualche buona notizia. Ma c'è maledetta carestia d'argento. Speriamo in seguito. Intanto sono contento assai della tua venuta e appena qui verrò a trovarti. Spero di vederlo qui, nell'epoca in cui tra †...†. Quando escono i tuoi libri? Il mio *Duccio* attende ancora. A furia d'attendere metterà la muffa. Ho letto i tuoi articoli sulla «Voce» e sull'«Acerba» (sic) mi piacque assai il primo ed è piaciuto anche ad altri amici. Dunque arrivederci presto e affettuosi saluti alla tua signora. Un saluto dal tuo Linati».

[XXIII]⁷³⁷

(c.38)

Minuta della lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Milano, 10 aprile 1913

Caro Puccini,

sta bene; vi aspetto sabato a Milano, via Lanzzone 28, dove anche vedrò, se vorrà, il giovane signore. Si parlerà, si discuterà e tanto meglio se riusciremo ad intenderci. Il *Diario del Bossi* e la *Stendhaliana* ossia 1) Arrigo Beyle raccontato da monsieur de Standhal, 2) Stendhal a Milano, sono a disposizione del migliore e più intelligente offerente. Ma sarà necessario che io vi rilavori sopra per qualche tempo ancora per darli come è bene siano dati.

Ho corretto e rispedito subito la copertina del *Tempio*: va ben. Se sabato ne avrete una copia finita me la porterete. Ho già visto martedì sera Linati, lo rivedrò. Quanto alla società editrice certo è che chi dà il più si debba considerare maggiore; ma desidererei avere anche io voce in capitolo, almeno per informazioni letterarie e relativi consigli.

Ancora: il *Bossi* e la *Stendhaliana* hanno pur un ricchissimo corredo di illustrazioni curiosissime. Infine arrivederci; i nostri saluti cordiali vostro

G.P. Lucini

[XXIV]⁷³⁸

(cc.50-51)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

11 ottobre 1913

Caro Lucini, ricevo £250 (duecentocinquanta) e a nome mio e di mio padre ve ne do regolare quietanza. Riguardo all'*Anti*. Volete sapere chiaramente come stanno le cose? Non avendo lo S.E.L. voluto saperne di riconoscere i miei contratti, io non posso fare un'eccezione per voi. gli altri A[utori] hanno tutti (Vecchini, Lipparini) compreso la

⁷³⁷ Lettera autografa, due fogli scritti fronte retro. Sulla quarta facciata si trova scritto: A Puccini editore/sta bene: vi aspetto domani. Saluto/Lucini.

⁷³⁸ AL, busta 3, fascicolo b. Lettera su carta intestata: Studio Editoriale Lombardo/Milano, Ciro Menotti 2. Autografa scitta su di una facciata con inchiostro nero. Abbiamo deciso di inserire la lettera a chiusura della prima sezione dell'Appendice per dare testimonianza di cosa abbia comportato per Mario Puccini e per gli autori della sua Casa editrice il passaggio da Ancona a Milano. La lettera è riprodotta in *Dentro l'archivio. Selezione d'immagini*.

mia posizione e accettato la revoca del contratto, volendo essere con me concordi e fraterni. Unico restate voi, cui non muovono preghiere e dimostrazioni di sincera perdita. Che vi importa a voi se io continuo a rimettere denaro per pubblicare l'opera vostra? Anzi, io divengo l'ingrato, volendo rimandare di un po' di tempo l'impegno. (Sempre sperando che i miei soci addivengano ad un accomodamento) Non è vero? Il sacrificio io lo conosco già, per aver pubblicata un'opera vostra; ebbene siccome l'impegno rimane mio, penserete ripetiamo il sacrificio. Essendo la casa Puccini andata a cessare con la sua lettera 5 settembre 1913, lo S.E.L. non riconosce i contratti che non ha firmato. Ma sì, sì la mia firma. Autorizzato, come sono da voi, di valermi di qualche altro editore, decido di pubblicare la prima parte dell'*Anti[dannunziana]* coi tagli e condizioni in parte convenuti e in parte, come d'accordo verbale, a convenirsi, per mio conto esclusivo. Questo non perché io tema gli strali curialeschi di cui mi minacciate, non avendo la mia lettera una scadenza, ma perché non crediate che io venga meno alle promesse. Voglio però farvi notare che il mio sacrificio non sarà piccolo: vorrei che voi lo comprendeste, rinunciando ai diritti d'autore. E possibile? Vi manderò un'altra bozza di contratto regolare. I miei soci non vogliono più le altre opere vostre, ma vedrò di condurgli a miglior animo. In ogni modo, in tutta questa faccenda il capro espiatorio sono proprio io. E tutto per la vostra inflessibilità, in vero poco umana e poco moderna. Saluti distinti,

Mario Puccini

Seconda Sezione

Epistolario Mario Puccini – Gian Pietro Lucini

[I]⁷³⁹

(c.1)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senigallia, 19 agosto 1909

Illustre maestro,

Scusi se Le scrivo in cartolina. Ella avrà per certo ricevuto, quale omaggio della mia ammirazione, la *Canzone della mia follia*, primo volume da me pubblicato⁷⁴⁰. Ora, siccome il libro è nato in me e dalla mia anima è espressione di †...† e sincero, io azzardo chiedere alla sua grandezza una semplice cosa: legga, maestro, l'opera mia. Ed io che conosco le sue idee in fatto d'arte (lessi e scrissi a suo tempo del magnifico saggio: *Il verso libero*)⁷⁴¹ sono quasi certo che, dopo la lettura, ella mi dirà con quella franchezza di giudizio che le è propria. Avrò caro se vorrà dedicarmi, sia pure dicendo male del mio libro, un articolo su «[La] Ragione». Ella può tutto ed io ho il torto di non saper incontrare i cosiddetti uomini [sul fonte della cartolina, margine basso] celebri, per farmi portare in palmo di mano. Se ella vorrà aiutarmi, maestro, con la sua buona franchezza, io le serberò eterna la mia gratitudine. Se ha ancora una copia del suo *Carne d'angoscia*⁷⁴², la mandi. Ben volentieri esprimerò per esso la mia ammirazione.

[Scritto sul margine alto a destra]

P.S. Spero che l'illustre Marinetti le abbia detto di me. Sarò anzi grato a Lei se vorrà rammentarmi con l'illustre poeta. È vario tempo che non mi scrive! Grazie! Con devozione M. P.

⁷³⁹ Cartolina autografa, su carta intestata della casa editrice Beltrami di Bologna. Sul fronte vi è la pubblicità de *La Canzone della mia follia* e l'annuncio di un'opera di Puccini di prossima pubblicazione, mai uscita, *Le vie oblique* (novelle). La cartolina è vergata fronte retro con l'utilizzo di inchiostro viola.

⁷⁴⁰ Qui Mario Puccini mente al poeta di Breglia parlando del testo come se fosse il suo esordio quanto questo avvenne invece con *Novelle Semplici*, Casa Editrice della Gioventù di G. Fossataro, Napoli, 1907.

⁷⁴¹ Si riferisce a *Ragione Poetica e Programma del Verso Libero*, pubblicato a dicembre del 1908 per le Edizioni di «Poesia».

⁷⁴² Si riferisce a *Carne di Angoscia e di Speranza*, pubblicato in quell'anno da Lucini per le Edizioni di «Poesia» di Filippo Tommaso Marinetti.

[III]⁷⁴³

Cartolina di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini
Palazzo di Breglia sopra Menaggio, Lago di Como, 21 agosto 1909

Signor mio,

ignoro ciò di cui Ella mi parla; non ebbi la sua *Canzone della mia follia*: s'Ella desidera che io la conosca me la rimandi qui: non vidi ciò che Ella scrisse sopra *Il Verso libero* e desidererei avere la sua critica. La mando una delle ultime copie del *Carme*. La saluto cordialmente.

G.P. Lucini

[III]⁷⁴⁴

(c.2)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini
Senigallia, 27 agosto 1909

Illustre maestro,

Ricevo la sua. Ringrazio pertanto dell'autografo e spedisco subito una nuova copia del volume, ben grato se ella lo leggerà con prontezza e sfaterà la cattiva fama che il De Gubernatis ha dato per primo al mio povero ed ardito parto. Le recensioni scritte per *Verso libero* risalgono al marzo ed io le mandai non solo a «Poesia», ma anche a Lei, presso la stessa redazione. Ma così come è andata perduta la 1° copia del libro inviategli in omaggio presso «Poesia», devono essersi sperdute le recensioni. Si rivolga al Marinetti, egli le troverà, io non ne ho più copia. Ho ammirato a pieno cuore il *Carme d'angoscia*: meraviglioso! E non una parola: giornali d'Italia!!! Infamia, infamia! Scriverò per esso [sul fronte, margine basso] un articolo polemico sul quotidiano il «Corriere di Reggio». Permette? Le raccomando, Maestro, una lettura del libro subito. Meglio di lei, simbolista, nessuno potrà comprenderlo, tanto meno se vorranno

⁷⁴³ Cartolina autografa, scritta sul retro con inchiostro nero. L'indicazione della data e del luogo si trovano a chiusura della lettera. Come sempre in Lucini, la data è espressa ricorrendo all'uso dei numeri romani.

⁷⁴⁴ Cartolina autografa, su carta intestata della casa editrice Beltrami, come la precedente. Scritta su entrambi i fronti con inchiostro nero. Sul lato destro è presente un timbro: "Mario Puccini/Redattore Letterario del BIRICHINO e del RISVEGLIO/SENIGALLIA". Sul retro, in alto, in corrispondenza dello spazio dedicato alla scrittura del ricevente e dell'indirizzo si legge: urgentissima.

compatire le mie idee anarchoidi. Ma l'arte è l'arte e questo soprattutto i critici dovrebbero considerare.

Con entusiasmo

M.Puccini

[Scritto sul margine alto a destra]

P.S. Le raccomando di dire del libro anche nel fascicolo «Giovane Italia». Grazie Grazie Grazie.

M.P.

[IV]⁷⁴⁵

(c.3)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senigallia, 23 [agosto] 1909

Illustre maestro,

Io non dubito che ella vorrà leggere il mio libro, ed io vorrò vedere quand'ella l'avrà veramente letto (non scorso solamente) se darà ragione all'articolo che il De Gubernatis mi dedica ferocemente sul «Popolo Romano» (di cui a parte le mando copia). Ho strappato dall'anima tutta la materia dell'opera mia e se un pregio essa può avere è quello della sincerità: il De Gubernatis trova invece tutto falso e manierato e scambia per prostitute quelle che non lo sono affatto, per ribellione quella che è giustizia. Solo un †...† ed un clericale poteva tanto. Del resto fa piacere che un libro nato per la battaglia più combattuta e trovi degli avversari nelle vecchie creazioni dello stracco accademismo: solo conforto per il mio lavoro sarà la buona parola dei grandi, di quelli davvero che stimo come tali. Scriva al più presto del mio libro, maestro, su «La Ragione». Avrà tutta la mia gratitudine, con anima d'entusiasta.

M. Puccini

⁷⁴⁵ Cartolina autografa su carta intestata Beltrami. Scritta solo sul retro con inchiostro nero.

[M]⁷⁴⁶

(c.1)

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Palazzo di Breglia, 9 settembre 1909

Mio caro,

grazie dell'avermi porto l'anima vostra profumata nel volumetto che la disfoglia arrugginito ed autunnale, nelle sue pagine color novembre. Non temete, ne parlerò, ma desidero che abbiate pazienza. Oggi ho assorta tutta la mia attenzione, polarizzata ogni mia facoltà in un lavoro critico sopra l'opera edita ed inedita di Carlo Dossi⁷⁴⁷: poco mi rimane per compierlo, ma non vuole essere disturbato da altre e straniere preoccupazioni. Sulla «Ragione» col vostro nome incomincerò una serie di profili: «Poeti giovani»⁷⁴⁸. I poeti vecchi e critici tabaccosi non si troveranno bene: vi apparirà anche l'inafferrabile posta [torchietto] del Marchese, professore, Commendatore A. de Gubernatis, mia vecchia ed antipatica conoscenza: è necessario che questi microbi delle lettere scompaiano e che il giovane nostro sangue, affrettando il ricambio, li distrugga nella fornace del polmone sano, non se li trovi più in cuore, [sul fronte] pericolosissimi embolismi, forieri di sincopi e di necrosi. Di nuovo, con affetto – e si ricordi di me.

G.P. Lucini

⁷⁴⁶ Copia dattiloscritta della lettera originale contenuta nello stesso fascicolo (busta 49, fascicolo t, c.588). L'originale fu fotocopiata da Dario Puccini e consegnata a Terenzio Grandi per intermediazione di Glauco Viazzi, prima che il FMP, sezione «Corrispondenze» giungesse all'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti. Oggi la lettera non si trova fra le carte d'archivio. L'originale era una cartolina scritta, fronte retro, probabilmente con inchiostro nero, come tutte quelle di Lucini.

⁷⁴⁷ Si riferisce forse a *L'Ora Topica di Carlo Dossi* o più probabilmente al lavoro preparatorio per l'edizione delle opere di Dossi presso Treves. Come è noto il celebre editore milanese pubblicò le *Opere* del Dossi in cinque volume, dal 1909 al 1927. I primi tre sono a cura di Gian Pietro Lucini: I. *L'Altrieri, Vita di Alberto Pisani, Elvira – elegia, Gocce di inchiostro*, con prelude di Primo Levi l'italico e con due disegni di Tranquillo Cremona, Treves, Milano, 1909; II. *Il regno dei cieli, La colonia felice, Amori, Giorni di festa*, con interludio di Primo Levi l'italico, 1910; III. *Ritratti umani, Campionario – Dal calamajo di un medico, La desinenza in "A", Appendice: Altri ritratti umani*, 1913.

⁷⁴⁸ Gian Pietro Lucini, *Poeti Giovani. Mario Puccini*, «La Ragione», 8 novembre 1909.

[VI]⁷⁴⁹

(cc.4-5)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senza data, [settembre 1909]

Sa come cara e come gradita al cuore, maestro, la sua approvazione.

Io non meritavo tanto e l'essere considerato così genialmente da lei, mi aiuta e mi consola infinitamente. Grazie di nuovo con tutta l'anima. Sto lavorando intorno all'articolo per lei e per i suoi libri: è ingiusto e vigliacco che un poeta della sua forza sia pressoché dimenticato! Darò diffusione in quanti più giornali potrò al mio articolo su *G.P. Lucini e l'ingiustizia dei contemporanei* ma ella da parte sua cerchi, maestro, di non dimenticarmi. Oltre che al *De Gubernatis* anche l'«*Avvenire d'Italia*» attacca il simbolismo come una forma d'arte non più di moda: quasi che il sentimento e la poesia debbano patire la stessa sorte dei capelli da [figura]. Scriva dunque prima che può per il mio libro. Mi è necessaria una critica giusta, perché gli altri critici che ancora non hanno letto il libro si mettano a farlo. E grazie grazie ancora dal cuore. Sono tutto suo con la migliore gratitudine e ammirazione.

Mario Puccini

[VII]⁷⁵⁰

(cc.8-9)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senza data, [settembre 1909]

Caro maestro,

scrivendo di Marinetti, giorni †...†, parlavo lungamente di lui, sulla «Ragione» apparì lo scritto; quando non so. Preparo intanto lo studio su lei: comparirà tra qualche mese, glielo dico prima, ma sarà un vero inno. Spero di darlo alle «Cronache Letterarie» di Firenze. Scusi la fretta. Devo scrivere prima di Carlo Dossi; e siccome voglio dare l'articolo alle «Cronache», è necessario che io conosca anche *La Desinenza in "A"* e *Ritratti*. Preghi lei il Dossi a mandarmi due copie di questi libri con sua dedica; si ricordi che sulla dedica insisto molto molto, perché non ho un autografo del Dossi. Ci

⁷⁴⁹ Lettera autografa, scritta su due fogli, solo fronte con inchiostro nero.

⁷⁵⁰ Lettera autografa, due fogli solo fronte, inchiostro nero.

pensi lei. Se le copie non vi fossero, mi si prestino, ma presto, perché ho anche uno studio su Fogazzaro tra mano. Raccomando la massima fretta. Ossequi dal suo

Mario Puccini
Corso Vittorio, Ancona

[VIII]⁷⁵¹

(cc.10-11)

Lettera di Mario Puccini a Carlo Dossi [inviata a Lucini]

Senza data, [settembre 1909]

Illustre maestro,

Io non mi perderò in frasi solite per magnificarlo: non farei forse credere, così scrivendo, di amarlo solamente per il dono che chiedo? Io vorrò essere fra quelli che riporteranno alla luce della gloria la sua grande opera e, pur sapendomi tra i modestissimi, non mi metto tra gli inetti ed azzardo la richiesta. A parte le mando un giornale quotidiano, il quale pubblica articoli miei di critica letteraria tutte le settimane. Ma non sarà solo per questa mia attività letteraria che ella dovrà favorirmi la sua opera con un rigo di dedica: anzi, è alla mia ammirazione incondizionata che ella potrà far dono di paterna benevolenza ed io ben volentieri ringrazierò per iscritto colui che meriterebbe il più bel posto della nostra moderna letteratura. Nell'attesa, ossequiante Mario Puccini (redattore del «Corriere di Reggio»), via Margherita, Senigallia.

[scritto sul retro, prima facciata]

P.S. Per mie informazioni può rivolgersi all'illustre G.P. Lucini il quale anzi mi parlò di lei e di un articolo scritto per la sua opera.

[IX]⁷⁵²

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Palazzo di Breglia, 30 settembre 1909

Mio caro,

Carlo Dossi prega la mia amicizia fraterna di ringraziarvi per lui della lettera affettuosa che gli avete scritto. Egli è un poco indisposto e stanco, e lo vorrete scusare. Dal canto

⁷⁵¹ Lettera autografa, due fogli scritti solo sul fronte, inchiostro azzurro. A matita, sul margine alto del primo foglio Puccini scrive «A Carlo Dossi».

⁷⁵² Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro nero. La data si trova nella chiusa della lettera, sul fronte ed è espressa in numeri romani.

mio gli farò conoscere *La Canzone della mia follia*, e sono certo che la gradirà. Questa ho p[oi] citata, a proposito di un cenno sintetico sopra le opere dossiane, che apparirà sul numero di ottobre della «Giovane Italia». Fate in modo di averla e leggerete il vostro nome con li aggettivi che meritate. Non per questo mi sarò seco voi sdebitato: avrete l'articolo nella «Ragione»: ma data tempo al tempo: anche altri reclamano la mia assistenza e non mi affretto perché fortunatamente non sono in punto di morte. Quelli che visito io, voi compreso, hanno prognostici di lunghissima vita. Quindi non dubitate. Vi rimanderò il volume che richiedete e vi prego vivamente di parlarne. Bisogna che il nostro Dossi abbia [sul fronte] da noi giovani quell'onore che i suoi coetanei gli hanno negato. E di me che direte? Saluti cordialissimi

G. P. Lucini

[X]⁷⁵³

(c.6)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

1 ottobre 1909

Maestro,

Il vostro articolo, o meglio l'articolo scritto per la magnifica opera vostra uscirà a giorni, prima sul «Corriere di Reggio», in seguito sugli altri giornali a cui collaboro. Vi ringrazio intanto della buona parola che mi riservate e delle promesse, ma io avrei avuto carissimo un articolo sulla «Ragione» subito, perché finora hanno parlato del mio libro i due soli quotidiani clericali «Popolo Romano» e «Avvenire d'Italia» (perché il mio editore⁷⁵⁴ ebbe la cattiva idea di pensare anche ad essi) non altri. Lei capisce come dai più il mio lavoro sia ritenuto un insuccesso ed il libro non abbia esito. Solo per questo io avrei voluto che un quotidiano di parte contraria se ne occupasse e sfatasse la leggenda; ma dal Crivelli dell'«Avanti!» Posso sperare ben poco, almeno per ora; dal «Tempo» anche meno, perché ignoro chi ne sia il critico letterario. Dunque? Io avevo fiducia che ella, facendo uno strappo alle sue abitudini (giacché mi ha promesso di parlarne con favore), dedicasse subito un articolo sotto la rubrica «Poeti Giovani», come da promessa, alla modesta mia *Canzone*. Io comprendo benissimo come le sue occupazioni le impediscano perdite di tempo, ma qui, creda, [scritto sul fronte] si tratterebbe d'un

⁷⁵³ Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro viola.

⁷⁵⁴ Si riferisce a Luigi Beltrami di Bologna che fu editore della *Canzone della mia follia*.

caso speciale e d'una gentilezza più piccola ancora. Se ella crede che l'opera mia abbia meriti, deve favorirmi (perdoni l'imperativo) prima che può. Otterrebbe maestro l'immensa mia gratitudine ed il mio affetto per la sua bontà non avrebbe ragione che di aumentare. Del resto faccia come vuole. Io le ho esposto il caso come è in realtà: ora tutto dipende da un quarto d'ora speso per uno che val poco, è vero, ma che ha operato con sincerità e con sincerità intende proseguire; e questo oggi è forse molto. Mi occuperò, non appena riceverò il volume, dell'opera di Carlo Dossi al quale la prego porgere i sensi di mia alta riverenza. Le sarò grato se mi manderà il *Verso libero*, con dedica autografa: prestai l'altra copia ad un amico ed ancora non l'ebbi. Con animo grato.

M. Puccini

[XI]⁷⁵⁵

(c.2)

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Palazzo di Breglia, 12 ottobre 1909

Mio caro,

ho ricevuto il vostro bell'articolo e ve ne sono riconoscente. Anch'io ho terminato di occuparmi di Carlo Dossi, avrò dunque tempo libero da dedicarvi. Per intanto discorrerò di voi e nella «Giovane Italia» e nella «Ragione» le quali, per quanto riceveranno presto il mio scritto, pure alle vostre aspettative indugeranno troppo. Poi lascerò Breglia per la riviera a cui anela la mia povera salute e la mia più stracciona persona: in questa estate ho lavorato troppo e sono stanco: e per quanto mi propongo ad ogni stagione di occuparmi meno, abborrendo l'ozio ricasco nell'eccesso opposto. *Revolverate* parmi sono uscite perché ricevetti da Milano la bella improvvisata di un volume rosso fiammante che portava il mio nome e quel titolo.

Ignoro se già venne distribuito e messe in vendita. Se avrò altre copie ve le manderò. Grazie ancora mio caro, cordialmente

G.P. Lucini

⁷⁵⁵ Lettera dattiloscritta. La copia fotostatica dell'originale è c.589.

[XII]⁷⁵⁶

(c.7)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini
Senigallia, 13 ottobre 1909

Attendo, mio buon maestro, subito subito il volume *Revolverate* che ella mi dice già in vendita. E con esso non dimentichi di inviarmi (con dedica si intende) il *Verso libero* e un numero della «Giovane Italia» che ancora non ho veduto⁷⁵⁷. Basta il solo vostro articolo con tutta la rivista e grazie di vero cuore. Se avessi saputo che *Revolverate* usciva ora ne avrei parlato nel mio articolo che ora vi rimando ristampato sulla «Vita di Rimini». Io non so proprio come ringraziarvi delle vostre promesse. Ho fretta fretta fretta. E a farlo apposta tutti dormono sulle povere mie pagine. Attendo dunque il volume ne parlerò quasi subito. Devotissimamente il suo

Mario Puccini

[XIII]⁷⁵⁸

(cc.15-16)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini
Senza data, [novembre 1909]

Maestro buono e venerato,
con quali parole dovrò io corrispondere per esprimere degnamente l'immensa gratitudine del cuore? Ella ha talmente rifiuta e riplasmata l'opera mia da renderla lucente e magnifica, quand'ella non era invece che una buona promessa. E se il suo primo articolo scintillante e gagliardo ci rese superbi, il secondo meravigliosamente alto ed elegante mi innalza più che io non meriti: ella fu così degno artefice, Maestro, che d'una cornice ha fatto un quadro, ed un quadro di proporzioni insolite e stupefacenti. È l'*habemus magistrum* che scatta dalla giovinezza vostra ribelle e dall'opera sua, vecchia e matura, s'incatena gioconda. Sì, noi l'abbiamo il maestro ed esso non ha solamente la †...† del poeta: in lui rifulgono tutte le luci, da lui si †...† tutte le voci solenni ed

⁷⁵⁶ Cartolina su carta intestata della casa editrice Beltrami, scritta solo sul retro con inchiostro azzurro.

⁷⁵⁷ La risposta di Lucini alla lettera di Puccini si trova in FMP, Gian Pietro Lucini a Mario Puccini, 16 ottobre 1909; non abbiamo ritenuto di doverla inserire perché essa consiste nella mera trascrizione del passo della «Giovane Italia» richiesto da Puccini.

⁷⁵⁸ Lettera autografa, due fogli solo fronte scritta con inchiostro nero.

auguste! *Habemus magistrum!* Così vi giunga alto e veemente il nostro grido ammirato⁷⁵⁹, così la nostra gratitudine. Tutto suo

Mario Puccini

[XIV]⁷⁶⁰

Cartolina di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Dosso Pisani - Como, 1 dicembre 1909

Caro Puccini,

ho qui un articolo interessante [sopra] il recente volume di Carlo Dossi, scritto da Luigi Antonio Villari, professore a Portici. Desidererei che venisse stampato [sopra] la «Vita di Roma», giornale con il quale voi avete dimestichezza. Vi prego caldamente di potermelo allo[ggiare] colà: pregate Luigi Lodi che è più antico e valente estimatore di Carlo Dossi, da parte mia perché mi conceda questo favore. Quando avrete la sua risposta scrivetemela che vi manderò o manderò direttamente a Roma il manoscritto, poche pagine [s'intende]. Fate in modo che io possa essere esaudito perché la cosa mi preme più che non fosse mia. †...†. [Sul fronte] Ho la certezza che voi mi farete avere prestissimo una risposta affermativa. Marinetti scrivendomi testé si è mostrato ben lieto di avervi [annunciato] a Milano, †...† sono: ho piacere che abbiate potuto simpatizzare reciprocamente, così vi gioverete entrambi nel †...† delle giovani forze della letteratura italiana. La quale ha bisogno di coraggio, di audacia e di caratteri aggressivi per rinnovarsi. Con affetto

G. P. Lucini

[XV]⁷⁶¹

(cc.12-13)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senigallia, 2 dicembre 1909

Illustre mio maestro,

era già partito il mio articolo su Carlo Dossi per il «Corriere di Reggio» e già stavo per spedire il presente alla «Vita», quando ricevetti la vostra. Di cuore sacrifico il mio

⁷⁵⁹ Parola aggiunta sopra.

⁷⁶⁰ Cartolina autografa, scritta fronte retro, con inchiostro nero. La data viene desunta dal timbro postale, mentre l'indicazione del luogo è specificata dall'autore nella chiusa.

⁷⁶¹ Lettera autografa, scritta su quattro fogli fronte retro con inchiostro nero.

lavoro per cedere il posto ad uno che voi mi raccomandate: ma non mi pare cosa sbagliata mandarvi anche la copia destinata alla «Vita», (e che voi mi ritornerete con la vostra approvazione o meno insieme all'articolo da spedirgli al Lodi) per vedere se è possibile mandarla ad altro quotidiano. Voi dovete però indicarmi solamente quanti ancora non ne hanno parlato, al resto penserò io.

Io credo che sia più opportuno, riguardo all'articolo del Villari, spedirlo senz'altro. Vi prego per ciò di inviarlo al mio indirizzo: penserò io a spedirlo alla «Vita» con mia speciale raccomandazione. Vi giuro che esso mi preme, poiché voi me lo presentate (che cosa io non vi debbo, maestro mio buono?) cento volte di più del mio. Affrettatevi per ciò e contate sulla mia premura.

Vi ringrazio di quanto mi scrivete a proposito della mia visita a Marinetti. Non so quale figura possa aver fatto agli occhi di lui. Quello che egli fece con me è certo delle più simpatiche e gradite. [Sul retro, prima facciata] Marinetti, oltreché possedere alte doti d'ingegno e di cultura, è uno †...† ed amabile parlatore: sono restato con lui quasi 4 ore e posso dire con tutta sincerità che nessun personaggio mi ha mai lasciato così ottima impressione e così vivo desiderio di ritrovarmi con lui.

Sarei corso anche a Menaggio l'interna e non mai giustamente espressa gratitudine; ma la gran fretta e anche l'incertezza del tempo non me lo permisero. Vi prometto però che di ritorno a Milano la prima visita sarà per voi.

Attendo dunque quello che sapete e, se è possibile, una copia con dedica di *Revolverate*. Ne parlerà sulla «Vita». Ossequi rispettosi e –permettete? Affettuosissimi dal suo

Mario Puccini

Ps. E il *Verso Libero*?

[XVI]⁷⁶²

(c.3)

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Dosso Pisani, 3 dicembre 1909

Caro Puccini,

Vi ritorno e vi ringrazio, con queste pagine del Villari anche le vostre, che mi piacquero, assai dense, complete, e per istoria e per psicologia. Voi mi rendete un ottimo servizio cedendo il vostro posto al Villari, me ne farete un altro se vorrete render pubblica la vostra critica: la quale vi prego di mandarmi presto stampata.

Revolverate? ancora nel limbo: da Varazze, ove mi recherò presto, avrete anche il *Verso libero*. State bene, molto; ricordatevi di me. Vostro con affetto

G. P. Lucini

[XVII]⁷⁶³

(c.14)

Cartolina di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senigallia, 18 dicembre 1909

Illustre Maestro,

Le mandai a suo tempo, copia della «Vita» con l'articolo del prof. Villari. Mi dispiace assai che esso fosse stampato con caratteri così minuscoli e, mandando ieri un articolo al Lodi, lamentai appunto il caso. Voglia ella scusarmi e sia buono di ottenermi grazia – sebbene io non abbia affatto colpa – presso l'illustre Dossi. Grazie ed affetto infinito dal suo

M.Puccini

⁷⁶² La lettera si trova anche nel FMP, autografa, scritta su un foglio sciolto, su una sola facciata e con inchiostro nero. La versione qui trascritta è quella dell'AL, che si presenta dattiloscritta con relativa copia fotostatica al c.590.

⁷⁶³ Cartolina intestata "Mario Puccini/Critico letterario del «Corriere di Reggio»/Senigallia", scritta solo sul retro con inchiostro nero.

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Varazze, Villa Garea, 18 febbraio 1910

Ebbi, ottimo Puccini, il «Resto» e il «Corriere di Reggio», dove avete profuso il vostro affetto e la vostra intelligenza per me. Vi ringrazio di cuore. Accorsi [sul] passo in cui ammirasti della †...† – di tempo – [frappunto] tra le diverse mie pubblicazioni. Datemi colpa alla malattia. Del *Gian Pietro da Core*⁷⁶⁵, alla *Prima Ora*⁷⁶⁶, [collezione] di [canti umili] riempita dai *Drammi delle maschere* (chi li conosce [sa] uscirono in [episodi] di cinquanta esemplari ciascuno e fuori commercio). Dalla *Prima Ora* al *Verso Libero*, intervallo lungo occupato dalla mia produzione di critico nell'«Italia del Popolo», dalle liriche *Per una vecchia croce di ferro*, 25 esemplari, sempre intervenne la malattia: io molti †...†; e sia per la innata piega †...† la †...† sé stesso, sia la mancanza di impresario-editore – quanto ho di mio stampato è sepolto nelle biblioteche delli amici – invidiosi che tacciono e lasciano †...† intorno a me, godendoselo, il silenzio. Se dovessi riassumere le mie antiche d'arte di storia e di letteratura apparse sui giornali ne farei cinque volumi densi ed apparirebbero nuovissimi anche a cinque ed a dieci anni di distanza. Se avessi, ripeto, un editore né imbecille né ignorante che, fidandosi di me, potrei consegnarli ogni anno cinque libri nuovi, sia quelli già fatti e che attendono, o li altri che vado ogni giorno vagliando in mente. Così sono ridotto per la [grettezza] delli uomini e del tempo a trarre tutto da me; dal mio amore; dalla mia mente, dalla mia [barca], ed a lasciar dire tutti minori che sanno piegarsi ed essere vili e tollerare di potersi disprezzare †...†, purché possano farsi stampare. Oggi la letteratura italiana è composta di contro dal D'Annunzio all'Ojetti, dallo †...† al Pascoli, dal Fogazzaro al Benelli. Io pregio avere prima il carattere poi l'estetica. Li altri vivono come le prostitute all'incontro del cliente: e da noi il letterato è ancora o l'istrione, od il †...† od il ruffiano: mangia sul progetto del bischero, dalla [ventraia] e dallo sfintere. Perciò in genere vomito piacevolmente sopra di loro e scrivo *Revolverate*, le quali, come ben dicevate, attendono la storia e non hanno fretta. Quest'anno invece annoierò con le mie chiacchiere, e vi sarà alcuno a rimproverarmelo. Attendo ed è già in corso di stampa la

⁷⁶⁴ Lettera autografa su un foglio di piccolo formato a righe diviso in quattro, più un altro foglio sciolto dello stesso tipo scritto solo sul fronte. Luogo e data, in numeri romani, indicati alla fine della missiva.

⁷⁶⁵ Gian Pietro Lucini, *Spirito ribelle, Gian Pietro da Core. Storia dell'evoluzione dell'idea*, Casa Editrice Galli di Chiesa, Milano, 1895.

⁷⁶⁶ Id., *La Prima Ora dell'Accademia*, Remo Sandron, Milano-Napoli-Palermo, 1902.

*Solita Canzone del Melibeo*⁷⁶⁷, in cui l'amore è sottoposto alla medesima prova della Società in *Revolverate*. Vi manderò in breve la *Passeggiata sentimentale per la Milano di Altroieri* – la «Ragione» ristamperà il mio romanzo *Gian Pietro da Core* in appendice e dopo *l'Ora topica di Carlo Dossi*. Perciò inonderò di mie carte il pubblico che non se ne interesserà, ed io tornerò, dopo l'esperimento, a ghignare tra me, pensando che sarebbe stato meglio tacere ed isputacchiare sopra l'universa canaglia italiana che non si offenderà [indecifrabile]. Se vi capitano giornali che parlano di *Revolverate* fatemeli avere, vi prego, perché ho sempre il desiderio di tenere il dossier completo delle sciocchezze o delle [merde] che hanno detto li altri sopra di me. E vi ringrazio ancora e ricordatevi di me.

[XIX]⁷⁶⁸

(c.17)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Ancona, 2 agosto 1910

Maestro mio,

già ella pensa male: non mi risponde, tace, fa l'inquieto. Io me ne dolgo, e dopo aver invano atteso una prova di quella vecchia corrispondenza affettuosa in forma di risposta all'ultima mia, sono corso a riprendermi il suo libro che già che già mi aveva attratto (e glielo scrissi) ma che avevo dovuto abbandonare per il richiamo ingrato degli [affari]. e poi mi dica un po': dove avrei dovuto scriverlo, l'articolo? Nella «Ragione» no, sul «Lavoro» neppure. E dunque? Abbiamo visto l'altra volta la «Vita» non pubblicarlo. Dunque ho dovuto anche cercarmi un giornale. Così ho mandato al «Nuovo Giornale» di Firenze un primo articolo su Bontempelli e dunque un secondo su di lei. Non vogliono saperne di futuristi! Allora ho piantato il «N[uovo] G[iornale]» per il «Fieramosca». Qui finalmente pubblicheranno. Non tarderò dunque più di una settimana [scrive sul fronte] e sarò lungo elogiando e facendovi pentire? Va bene? Perché non mi manda qualche altra cosa della sua opera, come le chiesi? Sa che io non conosco nulla oltre *Revolverate* e il *Verso Libero*? Ossequi affettuosi

M. Puccini

⁷⁶⁷ Id, *La Solita Canzone del Melibeo*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano, 1910.

⁷⁶⁸ Cartolina autografa, scritta sul fronte e sul retro con inchiostro nero.

(c.4)

Cartolina di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Palazzo di Breglia, 4 agosto 1910

No, caro Puccini, risposi subito alla vostra del 25/6 da Urbino (fermo in posta) ed in quella vi parlava di Lipparini – vi offriva un’infinità di cose mie per la vostra Biblioteca lirica; mi stupiva che vicino al nome di Borgese aveste fatto il mio, il quale non concorda a fatto con lui. Vidi pure il vostro articolo ditirambico per l’opera e sull’opera di quel critico di moda. Io non voglio togliervi le vostre illusioni, com’egli ve ne privò sul conto di Max Nordau e come dissi molto prima del Borgese le quattro verità pescate dentro il simbolismo da Retté a Remy de Gourmont. Vi dirò che Croce e Borgese fanno il paio e non cavano un ragno dal buco e che tutto il loro sapere e la loro sensibilità è superficie cioè in vernice. *Transeat*: ammiro intanto la vostra elasticità nelli articoli di «Ragione»: e me ne compiaccio. Se desiderate qualche mio lavoro ditelo. Aspettavo il *Gian Pietro da Core* per iscrivermi la dedica di prima pagina: è un volume che non possiedo: così non ho neppure nessun esemplare di *Prima Ora*. Procuratevelo da Remo Sandron: Castelfidardo 8 Milano. Vi manderò quant’altro ho qui in numero. [Scritto sul fronte] Quanto alli articoli per me, vi ringrazio di cuore. Parlatene, parlatene! Ma giova? Ed a che? E a me farà piacere? Perché il mio nome vada nel breve giro di una mezz’ora sulla bocca di un qualche borghese di più del quale io sono indifferente ed il quale mi deve odiare per natura! Eh via! Sapete ciò che vado pensando in questi giorni? Di farmi muto e perché parlo con la destra, di tagliarmela via. Il rimedio è eroico ma sicuro. Fate ricerca della cartolina fermo posta Urbino. Con affetto

G. P. Lucini

⁷⁶⁹ Copia dattiloscritta con equivalente riproduzione fotostatica, c.591. La cartolina è scritta fronte retro con inchiostro nero.

(cc.19-20)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senza data, [agosto 1910]

Caro e buon maestro,

torno ora da Ca⁷⁷¹, dove ho avuto un abboccamento; trovo la vostra e ve ne ringrazio. Vi ringrazio anche – e infinitamente – della vostra opera che mi propongo di leggere con calma e con amore. Mi avrete sempre e in tutti casi †...†? Se voi sapeste le febbri del mio lavoro che è fatto di cento cose e di mille pensieri; mi giustifichereste. La vostra cartolina non è giunta ad Urbino. Ho qui una cartolina che me lo afferma. Vi ringrazio assai di quanto mi offerite di vostro [terza facciata, scritta in verticale] ma per ora almeno ho troppa carne al fuoco e della poesia non voglio più farne, più più. Ho accettato Ceccardi e Marin perché li stimo, ma il pubblico vorrà poi stimarli acquistandoli? Non credo. Purtroppo vedete, chi fa l'editore con amore, si vede sbarrata la via dall'indifferenza del pubblico, proprio quando sperava di più nel favore di questo. Ora pubblicherò – e dico pubblicherò, perché faccio quasi tutto io, in nome di mio padre. Bontempelli, Gigli, Orsini, poi una monografia di Benelli: e [seconda facciata, scritta in orizzontale] basta per un anno almeno. Poi se riprenderò la Biblioteca critica, alla quale mi auguro di avervi collaboratore pregiato e ambito. Il libro di Lipparini, il quale ha una bella notorietà, mi costerà una bella sommetta di denaro: e così gli altri. Ma io intendevo farmi conoscere, magari con qualche sacrificio, per poi conquistarmi il pubblico e rifarmi a base di libri scolastici o qualche cosa di simile. Vi ringrazio però ugualmente dell'offerta che mi [quarta facciata, scritta in orizzontale] onora; capite però che non è torto? Quanto a Borgese vi do ragione molta †...† dappertutto. Nel saggio su Goethe, no. È bello, veramente e sinceramente bello. Eccovi il *Gian Pietro*, degno della vostra opera grande vi sarò grato se me lo ritornerete quanto che sia. E grazie di tutto, di tutto. Auguri affettuosissimi dal vostro devoto e affezionato

Mario Puccini

⁷⁷⁰ Lettera autografa, scritta fronte retro su un foglio diviso in quattro, la prima e la terza facciata sono scritte sfruttando il foglio in orizzontale mentre la seconda e la quarta sono vergate in verticale. La lettera è stata composta utilizzando l'inchiostro nero.

⁷⁷¹ L'archivista Magda Nosedà ipotizza, nel regesto, si tratti di «Castro Caro».

(c.18)

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Senigallia, 20 settembre 1910

Caro maestro,

sono stato malato fino ad oggi. Un fastidioso e †...† vespaio ? Mi ha tenuto serrato sotto le coltri fino a martedì. Rispondo brevemente ed in fretta, ringraziandovi caldissimamente di tutto quanto m'avete favorito e che mi è grato oltre modo. Perdonatemi s'io ancora ritardo a fare il mio dovere con voi, dovere che questa volta dovrà essere intiero e perfetto. Infatti intendo di studiare per bene tutta l'opera vostra e di mettervi nel miglior modo possibile nella vostra bella luce. Avete letto il mio articolo su Albertazzi? Voglio studiarvi in un modo press'a poco simile ed esprimere se vi riuscirò. Giacché voi siete abbastanza corazzato per donarvi. Tutto quello che voi avete detto e dato. Così cedetemi però un po' di tempo. È vero che ho già studiato parte dell'opera vostra, ma io ho bisogno di conoscerla molto molto, prima di farla mia. Andrò dal *Libro delle immagini terrene* al *Melibeo*⁷⁷³. Va bene? Non accusate il Puccini editore, vi prego, perché avreste veramente e sicuramente torto. Vi stringo le mani.

[Sul fronte]

P.S. Scrivetemi qui in campagna dove sono per ristorarmi: M.P. Fermo Posta Senigallia. Se avete una vostra fotografia †...† inviatemela con dedica. Grazie, [attendo] qui

M. Puccini

⁷⁷² Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro nero su carta intestata "Cartoleria/Giovanni Puccini/Ancona = Corso Vitt. Em. = Ancona".

⁷⁷³ Gian Pietro Lucini, *Il Libro delle Immagini Terrene*, Casa Editrice Galli di Baldini, Castoldi e C., Milano, 1898.

(c.5)

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Dosso Pisani, 19 novembre 1910

Mio caro,

voi sapete oggi dove l'ultima mi ha raggiunto, al Dosso Pisani. Qui ebbi l'angoscia straziante ed insieme la gaja gioia profonda di vedermi morire nelle braccia Carlo Dossi, ed il rammarico di essere il solo a rappresentare l'arte d'Italia al suo capezzale. Egli soleva dire di me: "Siamo due campane fuse nel medesimo bronzo di diversa capacità, di suono diverso, d'unico timbro": né mi farò superbo finché vivrò né vivrò parecchio. Ciò che voi desideravate da Carlo Dossi, non vi posso dare io. *I Ritratti Umani, La Desinenza in A*, che formeranno il terzo volume delle opere dossiane, rappresentano il romanzo della malvagità, si trovano oggi in un unico esemplare nell'archivio del Dosso e serviranno per la ristampa prossima. Le converrà attualmente precederli colla critica che, a mio parere, deve arrestarsi a quei due volumi già editi⁷⁷⁵. Carlo Dossi ai giovani riserverà molte e varie sorprese di cui sarete voi tutti i primi a goderne. Centellinatelo a sorsi...intellettuali.

Vi sono pure grato per avermi fatto leggere in tema di futurismo la vostra opinione su di me...or io non merito tanto: compio il mio dovere, per quanto ignoto e trascurato alla indifferenza dei più, sinceramente come vivo. È logico e semplice ch'io debba dare con tutta responsabilità tutto quanto posso alla patria, se pure non me [ne] diano i contemporanei merito. Ho imparato presto a non credere che alla gioia intima ed eroica del dover compiuto in quanto la natura appunto per le doti di cui ebbe a favorirmi mi ha imposto questo vivere e mi ha fatto schivo delli onori.

Caro Puccini, in questo modo forse ci si avvia alla sicurezza dell'immortalità. Grazie ancora, con affetto, vostro

G. P. Lucini

⁷⁷⁴ La lettera autografa è presente anche nel FMP, scritta su tre facciate di un foglio di piccolo formato a righe con inchiostro nero.

⁷⁷⁵ Lucini fa qui riferimento ai primi due volumi delle opere del Dossi pubblicati da Treves di cui già si è detto qualche nota addietro.

[XXIV]⁷⁷⁶

(c.6)

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Dosso Pisani, Como 30 novembre 1910

Caro Puccini,

ho visto accennato un vostro articolo sopra «Cronache Letterarie» a proposito di Carlo Dossi. Volete mandarne qui due copie? Come editore vorrete stampare una mia monografia completa ed estesa *L'Ora topica di Carlo Dossi*? Formerebbe un volume di circa 200 pagine in 16. Vi regalerei i diritti di questa edizione, a me poche copie.

La vendita non mancherebbe di favorirvi: può essere un affare ma la cosa va fatta subito. Rispondetemi con sollecitudine. Con affetto

G. P. Lucini

[XXV]⁷⁷⁷

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Mentre lascio Breglia, 29 ottobre 1911

Caro Puccini,

bravo finalmente: mi resuscitate in veste di editore, senz'altro e ne ho piacere.

L'Ora topica di Carlo Dossi è esaurito (350 copie) e non fu di mia edizione: alcuni amici me la chiesero e la vollero leggere stampata. Indi, come vedete dall'articolo del Grandi, subì varie e curiose vicende, sino ad essere ambita dalla prepotenza della vedova bigotta di lui. Si può farne una seconda edizione?

Giosuè Carducci è già in corso di stampa. Quello stesso editore di Varese se ne è assunto l'impegno: 2000 copie: e non se ne farà egli †...† più. Uscirà il più tardi in novembre, già mi correggo le bozze. Ma, come dissi sempre, il mio magazzino non è così sprovvisto di merce da essere così subito essiccato di letteratura.

Sì: ho un libro di versi: ma i miei versi non sono tali: è *Nuove Revolverate*. Voi sapete il successo enorme di *Revolverate*, il maggior successo mio popolare. Queste *Nuove* lo raddoppieranno. Ha per prefazione "Diffida al Futurismo" già per sé scandalosa.

⁷⁷⁶ Copia dattiloscritta, l'originale fotostatica è c.593: cartolina scritta solo sul retro con inchiostro nero.

⁷⁷⁷ Lettera autografa scritta con inchiostro nero su due fogli di piccolo formato a righe di quattro facciate.

Ho un libro di prosa ma la cui stampa non è così facile: contiene [assai] greco. *Le notti ed i Vasi*: prendo traduzioni dal greco antico di novelle assai libere, scollacciatissime, anche affatto, alle quali salvano il pudore delle note filologiche, storiche, sociali di un gusto †...† arido-amaro-dolce che veramente interrompono la consuetudine. Io pensavo e penso tutt'ora di farle stampare per mio conto a Varazze, dove la tipografia Botta è ottima ed eccellente il tipografo dotto di greco e fornito di caratteri di questa lingua. Poi l'avrei affidato ad un editore perché lo avesse a lanciare. Se voi accettate *Le notti ed i Vasi* precedute da un "Dialogo notturno del traduttore" e seguite dalle Note †...† e †...† bisogna però che le facciate stampare a Varazze, dove domani mi reco, dalla tipografia Botta, e dove le invierò con la massima cura perché [possa riuscire] un libro classico oltre †...†. Naturalmente anche l'edizione sarà a carico vostro: io mi accontenterò di un per cento su ogni copia venduta e di parecchi esemplari di regalo. Vi pregherei inoltre perché possiate sapere †...† si tratta di fare una gita a Varazze dal XI al XV novembre e là vedreste il testo, le note e il genere del volume che è ancora in disordine, ma che in pochissimo tempo può acquistare il garbo desiderato. Porta inoltre due o tre illustrazioni necessarissime. Queste sono *Le notti ed i Vasi*.

Ho *Letteratura Eroica*: vi ho raccolto: F. D. Guerrazzi, E. Tola, Enrico Ibsen, poeta lirico, André Gide, A. C. Swinburne, Paul Adam = è il primo volume di *Galleria di contemporanei*. Però è un volume che non potrei darvi compiuto se non nell'estate prossima perché dovrei tornare a Breglia per terminarlo lasciando qui in archivio tutto il mio materiale. Posso offrirvi le altre dossiane: anche un *Episodio della Giovane Italia* con una serie di documenti inediti [ricerca]tissimi dalla polizia austriaca e serba (raccolti dal 1899) ignoti a tutti.

Ma più insisto sulle *Nuove Revolverate* e sulle *Notti ed i Vasi*, queste a condizione di essere stampate sotto i miei occhi a Varazze dalla tipografia Botta. In fin vi invito ad una corsa a Varazze dove vedrete i manoscritti e ne avrete piacere di [essermi utile] e poco †..† di comun accordo e soddisfazione. Vi offro dunque un colloquio e l'ospitalità per la metà di novembre. Sarei lieto di conoscervi personalmente. Vado a Milano, mi fermerò pochi giorni, sino a sabato mattino venturo. Potete scrivermi a Milano, avvisarmi a Varazze del vostro arrivo. Tant'è aspetto di promettermi altrove per *I Vasi e le notti* finché non abbiate scelto: ma insisto su questo lavoro perché dovrà conquistare il pubblico ed avere quel successo che non diminuisce il valore reale dell'opera d'arte.

Vedrò volentieri il vostro nuovo volumetto, come segni con attenzione le diverse fasi comico-carducciane che †...† della ditta Quattrini: poveri piccolini, che ho strigliati come asinelli alla †...† sulle appendici del mio *Giosuè Carducci*. Che infima bega del resto e come vogliono male al loro maestro [parendomi] un mostro di sapienza!

Intanto state bene e ricordatevi che per essere un grande editore bisogna sempre assicurarsi uno schietto artista. Non è vero che l'arte buona sia in conflitto permanente con il gusto del pubblico: l'editore deve risvegliare il buon gusto ed il buon senso della folla avvalendosi dell'[estemporaneità] per [pensare] al futuro ed alla †...†. Diffidate dalle voci che sono troppo buone, delli uomini troppo in vista, delli idoli di un giorno, delle donne di una notte. Diffidate dalle cose che luccicano troppo perché sono false, che suonano †...† perché vuote, delli uomini specialisti e delle congreghe tribolanti. Diffidate anche di voi stesso quando [vi] accorgete dentro di voi di non essere persuaso dall'[opinione] altrui e di dargli ragione per convenienza. Ciò che dovete fare anche nel presente caso con me: vi leggerò dunque presto, vostro con affetto

G.P. Lucini

Poi vi è questo d'importante: siate spiccio e monosillabico per battere con una di queste [cose]. Se no – buonasera – amici come prima. Salti †...† e reticenze è già troppo che mi abbia la letteratura senza che †...† la vita⁷⁷⁸.

[XXVI]⁷⁷⁹

(cc.4-5)⁷⁸⁰

Lettera di Mario Puccini a Gian Pietro Lucini

Ottobre – Novembre 1911

Caro maestro,

Versi, no; abbiamo visto – e velo dicevo – che sono quattrini buttati. †...† Si invece per *Letteratura Eroica*; e vi direi anche sì per *Le notti e i vasi*, se col tipografo trattaste voi. Nel contratto poi da stendersi si potrebbe poi lasciare a voi tutto il beneficio (da

⁷⁷⁸ Sul fondo dell'ultimo foglio si leggono degli appunti scritti da Puccini a matita di cui siamo in grado di decifrare solo la scritta: «copertina Chiappelli».

⁷⁷⁹ Lettera autografa su carta intestata "Mario Puccini". Scritta su due fogli solo sul fronte con inchiostro nero. In archivio si conserva anche la busta originale, di carta celeste e intestata "Casa Editrice G. Puccini & Figli/Ancona – Corso Vittorio Emanuele, 16 – Ancona". Sul margine sinistro troviamo l'indicazione delle collane: "Anime a nudo, collezione di romanzi e di novelle, diretta da Luigi Capuana; Collana poetica, diretta da G. Lipparini; I viandanti de sogno, diretta da L.Orsini; Profili critici, diretta da G.A. Borgese; Raccolta per l'adolescenza, diretta da A. Palazzeschi".

⁷⁸⁰ AL, Busta 3, fascicolo b.

fissare), tranne, s'intende, la percentuale ai librai e una piccolissima a noi il 15 % o il 20%.

Questo perché noi abbiamo la tipografia nostra e sarebbe di discapito pagare un altro. Carta, tipi, operai, tutto è pagato da noi e non ci può convenire l'[abbuono] della vostra tipografia.

Riflettete in fondo la cosa è la stessa. Qualora non vi fidaste, vi si può dare un anticipo a consegna delle copie per la vendita. Il lancio sarebbe fatto tale e quale a quello degli altri volumi. In più ci sarebbe la mia ammirazione ed il mio rispetto per voi. Mi duole che il libro di Carducci sia già affidato ad altri. non siete in tempo a fargli mettere il mio nome e a farlo lanciare da noi? Noi abbiamo [corrispondenti] in tutto il mondo e di un libro vendiamo mille copie con facilità. Pensateci.

Quanto al volume sulla *Letteratura Eroica*, v'impegno senz'altro, e lo annuncerò subito tra le nostre edizioni. Avrete a quest'ora ricevuto il mio libro. Non è vero che ne scrivereste? Al «Carlino» non possono dirvi di no; e a me basta un trafiletto di trenta righe vostro.

Ad anno nuovo riparleremo della nuova edizione del Dossi, così le Dossiane potremmo stamparle con calma via via tutte noi. Insisto per una copia dell'*Ora topica*. Accontentatemi, ve ne prego. Vi ringrazio del gentile invito. Lo rimando al gennaio perché ho gli esami di laurea che mi si protrarranno fino al dicembre, e non potrei lasciarli. Grazie di tutto, dell'affetto, della considerazione, del ricordo, credetemi sempre suo.

Mario Puccini

P.S. Perché non mi fareste un volume stroncatura del D'Annunzio?

[XXVII]⁷⁸¹

Lettera di Gian Pietro Lucini a Mario Puccini

Senza data, novembre 1911

Caro Puccini,

fermiamoci oggi e per ora alle *Nottole e Vasi*. Mi preme di uscire in un operetta che mi rifletta in modo speciale ed inedito. Il pubblico si è abituato a vedermi sotto forme di poeta e critico: bisogna che si abitui a considerarmi anche come novelliere poiché la †...† della traduzione sarà presto scoperta.

⁷⁸¹ FMP, Lettera autografa scritta su un foglio a righe di quattro facciate di piccolo formato e mancante del finale.

Dall'una parte le *Nottole ed i Vasi* accontenteranno i parrucconi dall'altra li avveniristi: così vi faccio [sfoggio] di copiosissima erudizione archeologica classico greca romana semitica. Ed ho tenuto il †...† di †...† il folto del pubblico con delle spicce ed intense notazioni erotiche. Ve n'è dunque per tutti.

Mandatemi uno schema del contratto †...† sulla base di quanto mi scriveste nella lettera †...† da Ancona il II ottobre e contemplando il caso dell'acconto alla consegna delle copie del volume. Ditemi quante copie mi volete tirare. Mi accorderò io col tipografo di Varazze – e sullo scritto postillerò le unità †...†.

†...† Lunedì sera vado a Varazze: la stampa del volume andrà a rilento: per uscire ad aprile o maggio bisogna che mi affretti a metterlo in composizione.

Va bene per *Letteratura Eroica*: annunciatela. Ma non vi potrò attendere che di ritorno dalla riviera in maggio a Breglia. Per ottobre dell'anno prossimo vi potrei dare il manos[critto].

Mi parlate di un Antidannunziana. È facilissimo il farla per noi. Dopo una buona prefazione vi raccoglierei tutto quanto scrissi contro di lui: articoli e polemiche disponibili in ordine cronologico: indi i brani del *Verso Libero* che gli appartengono in proprio: chiusa. È un lavoro inedito attenendomi a queste basi. Sono importanti i miei articoli su le *Laudi* usciti nell'«Italia del Popolo», dove è spezzettata la sua critica anche con ragioni filologiche e stilistiche oltre che la filosofia e il †...† generali.

Vi faccio anche presente che quando morì il Fogazzaro avevo proposto ad un editore di fare per lui quanto si fa per il D'Annunzio. Non accettò: mi rimase il brevissimo volumetto compilato: si potrebbe resuscitarlo: *Vita e morte di A. Fogazzaro* con ironia gesuitica.

Ma per ora come dico fermiamo †...† il nostro pensiero sulle novelle greche e cerchiamo di farne una pubblicazione degna d'ogni elogio.

Il lavoro su Carducci è allegato definitivamente con contratto al Nicola di Varese per 2000 copie †...†.

Per la dossiana ci saranno ostacoli da vincere prima, che non sono letterari ma legali, ma li spunterò. †...†

Terza Sezione:
Epistolario Ruiz-Castillo – Mario Puccini.

[I]⁷⁸²

Madrid 1 agosto 1920

Sig. Mario Puccini,

 Mi distinguido amigo:

 Me apresuro a dar a usted las gracias por los interesantísimos informes que me envía. De Alfredo Panzini tenía yo alguna noticia y, lo que usted me dice, confirma mi juicio sobre este autor. Si es usted amigo suyo ¿Quiere pedirle el permiso de traducción al español de la *Lanterna di Diogene* y de algún otro libro más? Yo he dado a Vallecchi 4.000 liras por los 4 volúmenes de Papini. ¿Cree usted que Panzini admitirá un precio análogo? También, abusando de su amabilidad, desearía que me hiciese usted el favor de enviarme las obras que considere dignas de ser traducidas de Pirandello, Albertazzi, De Roberto, Verga, Ugo Bernasconi y las *Tre Croci* di Federigo Tozzi con una nota de los gastos que éste le isigie para remitir a usted su importe.

 De usted he hablado más de una vez con nuestro común amigo Díez Canedo, que me tenía recomendada su *Foville*. †...†⁷⁸³ Le agradezco más el envío de este libro, que [lee]ré con mucho gusto y que publicaré en mi collezione de autores extranjeros, si usted no tiene inconveniente. En este caso dígame en que condiciones podría autorizarme y también si tienes dos o tres cuentos para agregarles a *Foville* y completar así un volumen del tamaño que tienen todas las de mi colección. Por este correo le invio unas cuantas obras que he publicado para que juzgue usted de la presentación. En el mismo paquete va un retrato de Amando [Nervo]. Espero aún noticias y dándole las gracias queda de usted aquí amigo y †...†

J. Ruiz-Castillo

⁷⁸² Lettera su carta intestata “Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid”, autografa, scritta fronte retro con inchiostro nero. Il margine destro presenta segni di erosione e fori. Parzialmente rovinato anche il margine basso a destra. In corrispondenza della piega centrale vi sono sei fori che fortunatamente non compromettono la decifrazione del testo. Due fori sul margine sinistro.

⁷⁸³ Parola resa illeggibile dalle corruttele della carta presenti nel margine destro.

(c.49)

Señor Ruiz-Castillo Biblioteca Nueva, Lista, 66
Madrid

No es mi costumbre invocar con testadurez amistad por parte de una persona que no se cuida de mi. Pero mucho mi dolgo de su silencio alrededor de mi libro que usted fui tan cortés de comprar. Otros editores de Madrid y Valencia han comprado mis novelas, y estas son ya en traducción. Por lo demás, yo quisiera cambiar el cuento último “La verità” con otro más fuerte y espresivo. Si es posible, quiera usted escribirme que soy todavía en tiempo de hacer esto cambio. También ruego usted de no olvidar el prólogo de Unamuno.

He ya advertido los autores (Cecchi, Prezzolini ecc) que usted por la crisis librera que es ahora general en el mundo no ha podido adcuirir los libros de ellos. ¿Ha usted recibido mi artículo sobre los libros que usted me ha enviado? Si estas notas le gustan, quiera usted enviarme siempre sus libros nuevos. ¿Y de Amado Nervo ha usted publicado otros tomos? Me falta el tomo XV y los otros a partir de lo tomo 17. Me gustaría completar esta noble edición y de Eca de Queiroz.

Sea usted tan cortés de decirme con franqueza que no ha rencor por mi como yo por usted, y si soy en tiempo de enviar la novela corta por mi libro *Essere o non essere*. Quiera usted tomar notas de mis señas y creer igualmente a mi verdadera amistad. De su amigo y servidor

Mario Puccini

Madrid 8 gennaio 1922

Señor Usted Mario Puccini,

Mi muy distinguido amigo:

Su carta última tan noble y afectuosa aviva la herida de mi falta con usted. Creo que con un rato de charla entre nosotros sobraría para entendernos y tendría explicación

⁷⁸⁴ Lettera autografa, una facciata scritta con inchiostro nero. Sul margine sinistro si trova, scritto di traverso, l'indirizzo di Puccini: «Mis señas/Falconara Marittima – Italia, Villa Propria»

⁷⁸⁵ Lettera autografa, composta da due fogli scritti sul fronte. Carta intestata “Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid”. La missiva si presenta redatta con inchiostro nero. Tre fori sul margine sinistro.

de lo que es casi inexplicable. Por escrito la tarea es más difícil, pero yo debo intentarla, pasando el trago doloroso de romper⁷⁸⁶ un silencio envenenado por el tiempo.

En aquellos días de comunicación frecuente cayó sobre mi un quebranto importante a causa de la fulminante crisis económica que se produjo en los principales mercados de América. Yo llevaba mis negocios por caminos de prosperidad, pero luchando con muchas dificultades, porque empecé a trabajar sin dinero y aún no había tenido tiempo de hacer el capital necesario para desenvolverme normalmente. Por eso fue más grave el golpe recibido que se tradujo no solo en la pérdida de varios miles de pesetas, sino también en la dificultad de seguir luchando. Con esto coincidió una fuerte enfermedad nerviosa: era el *surmenage* y era también la consecuencia de la impresión que me producía el derrumbamiento del edificio que había logrado levantar.

Me fui a convalecer al campo, buscando en el descanso la fuerza inicial de la reconstrucción. Y pasé el tiempo, interrumpiendo mi obra y, en lo que a usted se refiere, quedando en el aire todo cuanto veníamos tratando. Usted había adquirido en mi nombre compromisos que ya no podría cumplir yo de momento. Y no sé si me faltó valor para hablarle a usted francamente, o confié demasiado en que todo podría arreglarse aún, si la situación cambiaba rápidamente.

Cuando estuve en disposición de escribir a usted ya se habían perducido bastante daños y entonces sí que me dio, positivamente, miedo de escribirle. Conmigo se había usted portado bondadosísimamente, cariñosísimamente, tomándose muchos novelistas para servirme, aconsejándome, proporcionándome anuncios importantes †...†⁷⁸⁷; y yo le había correspondido a usted poniéndole en mala situación con los autores a quienes había usted hablado, creándose acaso alguna enemistad contra usted por mi culpa. Todas las apariencias me condenaban; yo no era para usted más que un hombre informal, injusto, indigno de las atenciones que me había usted dedicado.

Muchas veces tuve la pluma en la mano para escribirle; pero siempre me detenía la consideración de que sería inútil cuanto yo hiciese por sinceramente ante usted. Si usted me conociera personalmente yo no habría vacilado en abrir a usted mi corazón y confesarle mis desgracias y mis culpas. Todo el que me conoce está preparado para oírme benévolamente porque tiene de mi un concepto favorable. Me han visto proceder

⁷⁸⁶ La parola è aggiunta in un secondo momento e si trova scritta nell'interlinea in altro.

⁷⁸⁷ Parola in corrispondenza del foro sul margine.

siempre seriamente. En cambio usted no me conocía más que por estos lamentables sucesos y tenía que juzgarme a través de ellos.

Y así pasé más tiempo agravando cada día mi situación con respecto a usted. Ahora recibo su carta y en ella veo su declaración generosísima de que no me guarda usted ningún rencor...y es tal mi alegría que a impulso de ella me pongo a escribirle, seguro de que mis faltas son [irreprehensibles], pero seguro también que es usted un hombre de corazón y sabe perdonar.

Amigo mío, créame si le digo que no he dejado de atormentarme un solo día el recuerdo de esas faltas y que haría cuanto pudiese por borrarlas. Algun día sabrá usted más de mi; quiero saber si nos conoceremos. Vería usted entonces que no soy lo que la fatalidad ha querido que sea ahora.

Volveré a escribir a usted más despacio sobre mis planes. Yo estoy ahora en la tarea tremenda de mi reposición. Publico poco porque las circunstancias siguen siendo malas y, además, porque mi obra más urgente consiste ahora en nivelar mi situación económica y rehacerme, para lo cual he tenido la suerte de hallar facilidades en [proveedores] y autores; todos han sido testigos de mis luchas y ven con simpatía mis esfuerzos por reparar los quebrantos sufridos. Recibí el tomito de Amado Nervo, leyendo con gratitud la frase que me dedica en el prólogo y también leí su artículo en la «Nuova Antologia». Le mandaré a usted los libros que he publicado desde mi envío anterior. Casi todas son de Nervo. La colección extranjera, como tantas obras caras, está en suspenso. Pasará toda esta temporada antes de que yo pueda publicar un libro de usted y algún de los otros autores italianos. Cuando llegue el momento de publicar su libro le avisaré para que haga usted el cambio de *La verità* y se procure el prologo de Unamuno.

Yo no quiero molestarle más hoy. Escríbame, perdóneme y disponga de su siempre agradecido amigo

J. Ruiz-Castillo

(c. 53)

Falconara Marittima, Villino Puccini, 16 †...† 1922⁷⁸⁹

Caro amico,

Rispondo subito e mi perdoni se in italiano, alla sua lettera. Cara veramente: in quanto mi toglie un dubbio fastidioso: che lei avesse dei rancori (e non capivo perché) con me. Immaginavo che qualcosa fosse succeduto negli ingranaggi della sua bella casa editrice; ma chi poteva sospettare che lei avesse tanto sofferto, e anche nella salute? Sono proprio dolente di quanto le è accaduto; ma ho fede nella sua volontà e nel suo fervore. Ella è così pieno di slancio e di cuore che, nonostante gli ostacoli, vincerà. La crisi è veramente mondiale; ed anche qui gli editori soffrono molto. Non si preoccupi del mio libro, né degli autori che io le avevo presentato. Con una scusa o con l'altra (ma soffrendone) li ho tacitati. Sia calmo e tranquillo; pubblichi poco, quel poco, che sia accetto al gran pubblico: e redditizio. Poi, in tempi migliori, riprenderà la sua nobile attività, questi tempi calamitosi e sinistri non possono durare in eterno: e allora avranno ragione coloro che lavorarono con serietà d'intenti: fossero editori od autori. Continui a mandarmi i suoi libri che io recensirò regolarmente. Ora scrivo mensilmente di libri spagnoli in una rivista nuova «Aperusen» e nel primo numero che lei riceverà a giorni parlo anche di Biblioteca Nueva, alla quale auguro una pronta resurrezione: e fortuna davvero. Mi scriva ancora; mi dia sue buone notizie presto: e se posso esserle utile in qualche modo, mi comandi senza complimenti. Con piena fede nella sua amicizia e augurandole un 1922 carico di *pesetas* e di gloria le stringo con affetto la mano il suo sempre †...†

Mario Puccini

P.S. Non dimentichi quando mi spedirà i volumi nuovi e il Nervo – il volume 15^{mo} di Nervo che mi manca. Grazie infinite. Lo sa? Alla fine dell'inverno la Editorial América pubblicherà i miei due romanzi *Viva l'anarchia* e *Dov'è il peccato è Dio*. Che pensa lei dell'Editorial América?

⁷⁸⁸ Lettera autografa, due fogli scritti fronte retro con inchiostro nero.

⁷⁸⁹ L'indicazioni della data e del luogo si trovano sul retro del foglio, margine basso a sinistra, scritte con caratteri più grandi rispetto al corpo della lettera. L'indirizzo inoltre è sottolineato.

Madrid 19 febbraio 1922

Sig. Mario Puccini,

†...†⁷⁹¹

Mi querido amigo:

Recibí su cariño, su carta y le agradezco mucho el testimonio de amistad que en ella me reitera, así como sus frases de aliento y su voto para que cesen pronto los obstáculos que impiden el normal desenvolvimiento de mi actividad y la marcha de mi negocio. Efectivamente me hizo una gran impresión la crisis, pero creo ya ser dueño de mi energía y eso es un factor importante en la lucha.

Por ahora estoy limitado a publicar lo que más llegue al gran público, como usted me aconseja. Preferentemente público [los] tomos de Nervo, que se venden muy bien, y en este mes terminaré la colección que constará de 28 volúmenes. Luego reeditaré lo agotado. De este autor tengo en esa situación 11 volúmenes. Y cuando pase la tormenta me entregaré de nuevo al desarrollo total del plan, que tuve que interrumpir.

Por este correo le envío los tomos que le faltan de Nervo y dos de Eça de Queiroz que creo no tiene usted. Y aquí encontrará usted un catálogo que acabo de hacer para que en él vea si hay algún tomo que le interese, y se lo mandaré con mucho gusto. Señalo en el catálogo las obras que todavía están sin publicar, pero como las iré publicando poco a poco, dígame también cuáles quiere que le envíe al salir.

Dentro de un par de semanas publicaré un libro que espero se venda muy bien y que también tiene interés para Italia. Se titulará *España, verdadera patria de Cristóbal Colón* y su autor pretende destruir toda la genealogía italiana de Colón, probar que no era genovés y adjudicarle por patria un lugar de nuestra Galicia...le mandaré algunos ejemplares para usted y algún historiógrafo italiano.

Sé que la Editorial América publicará dos novelas de usted. Su director, Blanco Fombona, es amigo mío, pero ya que usted me pide mi opinión sobre esa casa le diré con toda reserva⁷⁹² que su prestigio no es tan grande como podría esperarse de que tiene

⁷⁹⁰ Lettera autografa su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid". Scritta su entrambi i fronti con inchiostro nero, tre fori sul margine sinistro. Nel lato sinistro, dal basso verso il centro, il foglio presenta un taglio che non impedisce la corretta decifrazione della scrittura.

⁷⁹¹ Vi è scritta una parola che parrebbe Italia, ma dato la scarsa coerenza con il testo e la sua non necessaria presenza si è preferito ometterla, pur segnalandone la presenza.

⁷⁹² Nell'originale è sottolineato due volte.

Fombona como escritor. Firmó un contrato por el cual la Sociedad de Librería quedó obligada a tomar en firme un número de ejemplares de todos sus libros y como ese número constituía ya ganancia no se preocupó para nada del público, editando muchos libros sin interés y descuidando la presentación y hasta la traducción y la impresión de sus volúmenes. Ahora parece que está rectificando su error y se cuida más de elegir buenos autores y hacer buenos libros.

Le repito las gracias por todas sus cariñosas atenciones y le envío un apretón de mano muy cordial su siempre amigo

J. Ruiz-Castillo

[VI]⁷⁹³

Falconara Marittima (Marche), 7 febbraio del 1922

(c.51)

Caro e buon amico Castillo,

Grazie della sua lettera, alla quale rispondo subito. L'idea di cercare il consenso di un più largo pubblico mi pare eccellente: purché non si passi naturalmente il "limite elastico" e non si cada addirittura nel "genere" pornografico o popolare. Non dico per lei: che è così avveduto, cauto e intelligente. (Basta vedere il suo catalogo). Da noi un altro editore, il Bemporad (che è poi anche uno dei miei editori) in vista della crisi, ha deviato verso il libro per bambini, visto che il pubblico gli gradiva ormai poco le opere del Verga, del Pirandello e di altri buoni. Ma anche altri generi di libro ci sono: come quello che lei pubblica su Cristoforo Colombo: libri di curiosità che il pubblico compera molto: e che d'altronde non compromettono l'indirizzo ideale di una casa editrice. Non so che farci per aiutarla, caro amico: ma, (e badi, siamo in molti a lottare) ancora in Italia non c'è molta curiosità per il libro spagnolo. Lo si compera, ma ancora troppo poco. Tuttavia spero di farle vendere (e lei ne faccia mandare molte copie alle librerie italiane) parecchie copie del volume su *Colombo* (scriverò un articolo su un diario di Roma). Se posso in altro modo aiutare il suo lavoro, contraccambiando i doni dei suoi libri – che gradisco moltissimo – mi comandi. Il volume dei "Narratori italiani", se poi vorrà pubblicarlo, io sarò ben felice di farglielo gratuitamente; e se qualche autore dovessi pagarlo, lei invece di denaro mi darà qualche libro. Non so come in altro modo

⁷⁹³ Lettera autografa scritta su due fogli fronte retro con inchiostro nero. Le indicazioni di data e luogo si trovano sul fronte, margine alto a sinistra.

potrei giovarle; ma se ella ha bisogno di me in qualche modo o forma, ripeto, mi comandi. Aspetto il volume mancante del Nervo e anche quello di Eca: grazie. Qui accluso, le mando il mio articolo preliminare apparso nella nuova rivista «Aperusen»: e, come vede, riguarda anche lei. Nei prossimi numeri parlerò dettagliatamente di altri libri nuovi; e spesso profilerò anche autori, i più insigni. Vorrei proprio far conoscere a fondo i più illustri scrittori di Spagna; e ci riuscirò, spero. Lei mi mandi tutte le sue novità: mi interessano tutte. Lessi a suo tempo i libri di Lopez de Haro. Debbo dirle sinceramente che non mi interessa molto? Lei mi pare che lo stimi, poiché nel catalogo lo annuncia a grandi lettere. Forse è molto caro al pubblico? Se crede, mi spieghi. Di autori spagnoli recenti amo molto, e mi piacciono, De Ayala, Gómez de la Serna e Reyes (mi mandi se può *El cazador*). Infine, se non le dispiace, lasciando da parte la Colección historica e la Política e La nuevas doctrinas, mi faccia avere i volumi ultimi da lei pubblicati delle altre collezioni: (della Literaria ebbi fino al Catà, compreso; della Extranjera al †...† compreso, della Contemporánea al [Biorson], compreso;) Se può intendiamoci, e non la disturba. Io le manderò i miei nuovi libri (ne ho due in corso di stampa); e scriverò della sua produzione più che mi sarà possibile. (Ma lei a mezzo della S. E. di Libreria la esporti in Italia)

[Scritto trasversalmente lungo il margine sinistro]

Conti sulla mia amicizia e fedeltà; e se posso essere utile – mi comandi sempre. Grazie per le notizie sulla Edit. América – che serbo gelosamente per me. Ancora grazie e mi creda suo amico M. Puccini

[VII]⁷⁹⁴

Madrid 9 marzo 1922

Señor Mario Puccini,

Mí querido amigo:

Como todas, su última carta fue muy grata para mí. Es usted un amigo bueno y cariñoso. Y le agradezco en el alma sus frases de alineto y de afecto, y los generosos ofrecimientos que me hace.

⁷⁹⁴ Lettera autografa scritta fronte retro con inchiostro nero, su carta intestata “Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid”, tre fori sul margine sinistro.

Por este correo le envío los libros míos que le faltan, según me indica. De Eço de Queiroz creo le envíe ya todos. De Nervo no recuerdo cual fue el último enviado. Dígame para enviarle los que le falten.

En este envío de hoy van tres ejemplares de la obra sobre Colón para usted y amigos suyos a quienes interesen estas materias; creo que la Sociedad de Librería enviará la obra a librerías italianas; pero, independientemente de eso, querría yo enviar 30, 40 o 50 ejemplares a otras i otras librerías. Dígame si quiere que, por conducto suyo haga este envío, y en este caso mándame a usted dichos ejemplares, a condición de que las librerías no las paguen hasta después de venderlas.

Comparto completamente su juicio sobre Lope de Haro; pero yo soy amigo particular de él y como además se vende mucho, no he tenido más remedio que aceptarle un contrato para editarle unas novelas. Lopez de Haro es el discípulo más aventajado de Felipe Trigo y este era nuestro Guido da Verona.

También creo con usted que Ayala, Gómez de la Serna y Reyes son de los mejores con que cuenta nuestra literatura.

Leí en «La Pluma» su artículo sobre Gabriel D'Annunzio, que es muy notable. Toda la nueva generación de escritores españoles, a partir de los hombres del '98, estarán conforme con su juicio de G. D'Annunzio ya pasó. Tuvo muchísimos admiradores aquí, pero ya no le sigue el público. Y creo que en la América española pasa lo mismo.

La colección de cuentistas extranjeros la tengo en suspenso, como tantas otras cosas; pero acepto muy agradecido su ofrecimiento de hacerme el tomo de cuentistas italianos para cuando llegue el momento de reanudar con brio mi campaña. Puede pues, ocuparse de esto poco a poco.

No he recibido el número de «Aperusen» que me anunció.

Está usted prestando excelente servicio a la literatura española y como en España se hace usted muy buen ambiente con sus artículos de «La Pluma» y se lo hará con sus libros, debería pensar en venir [a] hacernos una visita. Todos sus amigos le recibiríamos con gran satisfacción y placer. Y, si no conoce España, quizás le interesase recorrerla, o por lo menos visitar algunos de sus más importantes lugares.

Espero con afectuosa impaciencia sus nuevos libros.

Y repitiéndole las gracias por todas sus atenciones, le envía un cariñoso apretón de manos su siempre amigo

J. Ruiz-Castillo

(c. 50)

Falconara Marittima (Italia)

Querido amigo,

Le ruego de decirme pronto si usted ha enviado también los ejemplares del libro sobre Colón, porque yo he recibido dos paquetes solamente; y los libros sobre Colón faltaban. Los paquetes eran tan poco defensos que son llegados (sic) sin involucro esterno: y lo que contenían los libros extranjeros, directamente sin dirección. Y ahora hablamos de nosotros. Yo le aconsejo de enviar los ejemplares de *Colón* á Le Messaggerie Italiane que es una sociedad como la de la Librería Española; porque no todos los libreros italiano son honrados y precisos. A Roma yo conozco dos libreros óptimos: y creo una vez de haberle dicho de enviarle libros. (Libreria Matteucci, piazza Venezia = Libreria Modernissima, via †...† 19). Pero créame que sería más eficaz enviar todos los ejemplares (50 o 60) a Le Messaggerie: que es una sociedad sólida que hace la distribución (y también de los libros que se publican a Madrid) en toda Italia. Le envío si no querrá seguir a mi consejo, una trajeta de presentación.

Gracias de los libros hermosos que me envia: que me parecen, y todos, óptimos. Leeré pronto los más importantes; y sobre todo la novela de Ramón. Escribiré sobre «Aperusen» (que hoy mismo le envié) de los más importantes y pronto. De Nervo he recibido hasta ahora veinte y cinco volúmenes; de Eca, no he recibido: *El misterio de la carretera*, el 2º tomo de la *Campana alegre*, las *Cartas familiares* y las *U. páginas*. Deseaba también, si usted puede, el *Ideario*⁷⁹⁶ de Ganivet, *El peregrino de silencio* de Gourmont (si con prólogo de Ramón y para eso traducido) y esas novelas famosas de el nuevo Trigo, como usted me escribe. *Fuego en las entrañas* no me ha entusiasmado; más deseo conocer las otras. Sea tranquilo para mi antología novelesca. Haré poco a poco este trabajo y no costará un céntimo ni al autor ni al editor. Soy orgulloso y alegre que usted haya gustado mi artículo d'Annunziano (sic). También aquí en Italia ha hecho escándalo (fue publicado para una revista de Roma en febrero). Si usted piensa que D'Annunzio es el comandante de todos los "fascisti" de Italia y que no se pueda decir

⁷⁹⁵ Lettera autografa, due gofli scritti fronte retro con inchiostro nero. L'indicazione sul luogo si trova scritta trasversalmente lungo il margine sinistro della prima facciata.

⁷⁹⁶ Si tratta dell'*Ideario spagnolo* di Ganivet.

mal de esta gente, comprenderá usted mi suceso (porque aquí también los antidannunziani son muchos: aunque sin ánimo y corazón).

También yo deseo de conocer España: que amo ahora como una segunda patria; pero no es posible hasta que el cambio será tan alto, como hoy es.

Le enviaré mi nuevo libro de cuentos en esa semana; y la novela *Dov'è il peccato è Dio* en abril. Pérdoneme mi castelano claudicante y crea, querido amigo, a la siempre [devota] y fiel amistad de su

Puccini

[Scritto lungo il margine sinistro, seconda facciata]

P.S. Le ruego de embalar siempre los paquetes con doble involucro. Si usted ha ocasión de hablar á Alfonso Reyes dígaselo que me envíe los otros libros suyos. Escribiré de esto fuerte escritor.

[IX]⁷⁹⁷

(c.52)

23 aprile 1922

Querido amigo mucho le agradezco por tan benevolas cortesias, he recibido los libros que he ya anunciados (sic) en el memento de este fasciculo de «Aperusen». Sobre el libro de Colón escribiré un artículo que, como de muchos míos, será reproducidos para muchos diarios de Italia. He enviado a dos periodistas de Roma los ejemplares que Ud. me ha enviados (sic), rogandolos de escribir sobre esto curioso libros un artículo. Yo puedo de escribir también una nota sobre la «Nuova Antologia». No he leído aún las novelas de Lopez de Haro; pero deseo mucho de conocerlas. Recibirá d. Mi novela *Dov'è il peccato è Dio*: vea de leerla y de decirme su opinión. Y no se olvide enteramente de mi pobrecito *Essere o non essere*: que no es un libro malvado. Me envíe siempre los libros que va publicando y sea cierto siempre de mi amistad. Soy su fiel

Puccini

⁷⁹⁷ Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro nero. Sul fronte della cartolina Puccini riporta il suo indirizzo, scritto lungo il margine sinistro: Mario Puccini/Falconara Marittima/(Italia).

Madrid 28 maggio 1922

Señor Mario Puccini,

Mi querido amigo:

ahí van estas dos líneas acusándole recibo de su nueva obra *Dov'è il peccato è Dio* que acaba de llegar a mis manos. En «Aperusen» venía recibiendo las capillas de esta novela, pero me faltaban algunas y prefería aguardar al volumen para leerlo. Así lo haré ahora con mucho gusto. Entre tanto recibe mi felicitación por el brio con que produce.

De *Essere o non essere* non me olvido. ¿Cómo voy a olvidarme? Pero aún es preciso, desgraciadamente, esperar más para que mejoren las cosas para publicarlo. Por ahora sigo limitado a las reimpresiones de Amado Nervo, sin salir de ellas más que para tontear algún nuevo camino, por donde desenvolverme, esto es el sentido que tiene la publicación que he emprendido de las obras del psiquiatra vienés, prof. Freud, que tenía adquirida hace dos años. Acabo de poner a la venta el primer tomo y parece que ha interesado al público. Veremos...

Mi propósito es ver si de aquí al invierno me repongo un poco de fuerza económica y mejora algo el mercado. En ese caso lanzaría entonces. *Un uomo finito* de Papini, que tengo traducido, hace tiempo e inmediatamente despues iría *Essere o non essere*.

¿Publicó usted su artículo sobre el libro de Colón?

Le repito mis felicitaciones por su nueva obra y quedo suyo muy devoto amigo

J. Ruiz-Castillo

⁷⁹⁸ Lettera autografa scritta fronte retro con inchiostro nero, su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid".

2 ottobre 1922

(c.54)

Mi querido Castillo,
 ¿Ha usted recibido mi artículo [sobre] Alfonso Reyes? Espero siempre sus buenas noticias y libros nuevos. Ver su paquete es como ver su cara, mi buen amigo; y que está sano; y que sus negocios son buenos, etc. No creo que mi artículo sobre el libro de Sánchez le haya disgustado. He dicho la verdad. ¿Qué piensa usted de mi *Viva l'anarquía*? Creo que B. Fombona haya enviado a usted también un ejemplar. Pero, ¡que silencio!. Nadie ha escrito en España de este libro. Crea, mi querido e ilustre amigo, a mi sincera amistad. Su fiel

Puccini

La Granja 1 Novembre 1922

Señor Mario Puccini,

Mi querido amigo:

Hace varias semanas que quería escribirle, pero aguardaba a que se despejaran un poco más asuntos para no contarle lástimas. Porque este verano cayeron sobre mí quizás otras más graves que las que usted conocía relativas a la crisis editorial. Como todos los editores que tenían contrato de exclusiva con la Sociedad de Librería he roto con esta entidad, estando en punto de romper con pleito y desastrosamente. Ya he firmado otro contrato análogo con la casa Rivadeneyra; pero todo el verano lo pasé en lucha con la Sociedad, sin publicar un libro y con riesgo inminente de acabar mal, industrialmente.

Por fortuna, el mes pasado, normalizadas ya las cosas, he empezado a publicar, aunque dentro de un plan limitado, por ahora, y empecé también a vivir relativamente tranquilo y completamente refuerte de energía para la lucha.

⁷⁹⁹ Cartolina autografa, scritta sul retro con inchiostro nero. Sul fronte, di traverso, si legge l'indirizzo: M. Puccini/Falconara/Marche/(Italia).

⁸⁰⁰ Lettera autografa, scritta fronte retro con inchiostro nero, su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid", due fori sul margine sinistro.

No hace mucho recibí una cariñosa postal de usted que tan bueno es conmigo. Creo que no sabe cuanto le agradezco que siempre tenga usted un recuerdo para mí.

Lo que no ha llegado a mi poder es el artículo del que me habla sobre Alfonso Reyes. Recibí el que tuvo usted la bondad de escribir sobre el libro de Colón y que envié al autor. No sé si le habrá gustado. A mí me pareció muy justo y muy bien.

Su *Viva l'anarchia* no la conozco aún. Fombona pasó el verano en Francia y desde allí me escribió dos o tres veces. No sé si ya estará en España. Hace un par de meses que voy solamente a Madrid en rápidas visitas y, habiendo preguntado en alguna librería por su libro, no lo he hallado. Dentro de dos semanas me reinstalaré de nuevo en Madrid y lo buscaré, si Fombona no me lo da.

Aquí llegan noticias del triunfo del fascismo. ¿Cómo le irá a Italia gobernada por Mussolini? ¿Qué me dice usted de este inesperado acontecimiento? Esos del fascismo. ¿Qué vendrá?

Siga usted alguna vez dándome el placer vivísimo de ver sus letras y disponga siempre de su muy agradecido y verdadero amigo

Castillo

[XIII]⁸⁰¹

La Granja 2 Agosto 1923

Señor Mario Puccini,

Mi querido amigo:

En este lugar, donde estoy haciendo el verano, recibo su postal, reexpedida desde Madrid. Efectivamente, no deseo más que servirle y complacerle y su obra será publicada de octubre a diciembre. Depende de la fecha en que el traductor me entregue su trabajo. Ahora bien, el traductor será Sánchez Rojas y ya le hice el encargo, pero me dijo que le escribiera a usted proponiéndole el cambio de *Ser y no ser* por otra obra. Él, que es un gran admirador de usted, opina que es una de las obras menos fuertes de usted. Yo no lo he leído porque me cuesta mucho trabajo descifrar el italiano, pero como editor tengo que hacer también una objeción a *Ser y no ser* y es que son novelas cortas (*novelle*) y yo había preferido una novela grande (*romanzo*, o *roman*, en francés).

⁸⁰¹ Lettera su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid", scritta con inchiostro nero fronte retro, tre fori sul margine sinistro.

Quizás cualquiera de las que ha dado usted a Prometeo y Edit. América me habría convenido más. *La virgen y la mundana* es un título atrayente.

Claro es que si usted no puede cambiarme *Ser o no Ser*, si opina de otro modo que Sánchez Rojas, publicaré *Ser o no ser*. En este caso, envíeme pronto el ejemplar corregido y la novela que me dijo usted querría añadir.

Puede escribir a Madrid o aquí: Cuesta del Venado, La Granja (Segovia).

Le envía un cariñoso apretón de manos su siempre buen amigo

J. Ruiz-Castillo

[XIV]⁸⁰²

(c.55)

Falconara Marche, 6 agosto 1923

Ilustre señor Don José Ruiz Castillo

Biblioteca Nueva

La Granja

Mi querido amigo,

Contesto pronto a su carta amable que acabo de recibir. Los cuentos de mi *Ser o no ser* no son por cierto todos del mismo valor; pero yo no creo de que el cuento central “Caratteri” sea una obra de las más fuertes de mi pluma. Como quiera, aquí está el remedio. ¿Conoce usted a mi novela *Foville*? Unamuno escribió de esta sobre «El Fígaro»: “deliciosa novelita en la que se ve el soplo del espíritu quijotesco”. Y Díez Canedo “ que es mi obra maestra”. Esta novela está desconocida en España; y si usted quiere, puedo darla al puesto de *Ser o no ser*. Pero, pues que es breve (150-160 pag) retendría útil hacerla seguir de “Quello delle amicizie” (“El hombre del amistad”)⁸⁰³ que es una novela también (100-120 pag). Ahora usted puede hacer salir el libro con este frentispicio:

Foville (Polón)
El hombre del amistad
(novelas grandes)

¿Quiere? Dígame usted su decisión: y pronto enviaré el texto. Si usted escribe en esto tiempo a Unamuno pidiendole un prólogo para *foville*, estoy cierto de que Unamuno no

⁸⁰² Lettera autografa, una facciata, inchiostro nero.

⁸⁰³ Le virgolette sono dell'autografo.

lo negarà. Está bien la fecha de publicación de octubre a diciembre. Está bien el traductor Sánchez Rojas. Haga buen verano y crea a mi buena amistad suyo siempre amigo fiel

Puccini

[Scritto lungo il margine sinistro]

Todas las novela mias son en efecto ya empeñadas; y la nueva (umoristica) no será en libreria antes del otoño o invierno. Pero *Foville* es también una novela; y, ud. verá, fuerte. Si usted quiere, cambiaré tal vez el titulo.

[XV]⁸⁰⁴

(c.56)

Falconara, Marche, 28 agosto 1923

Mi querido e ilustre Castillo,

No comprendo por qué usted no contesta a mi última carta. ¿No le parece buena mi opinión de editor tres novelas verdaderas en un tomo? Se le envío hoy mismo el volumen que contiene la tercera. Puede entanto nuestro Sánchez Rojas traducir a *Caratteri* y a *Quello delle amicizie*. Yo enviaré la otra “Foville”⁸⁰⁵ en estos días. Le ruego de que no se olvide, mi querido Castillo, de editar el libro en el otoño. ¿Está bien? Suyo siempre verdadero amigo y servidor

Puccini

P.S. Le ruego que envíe pronto este libro a Sánchez Rojas! ¿Sus señas?

⁸⁰⁴ Lettera autografa, una sola facciata scritta con inchiostro nero utilizzando un foglio di piccolo formato a righe. La data e il luogo si trovano in fondo alla pagina tra la firma ed il *post scriptum*.

⁸⁰⁵ Le virgolette sono di Puccini.

[XVI]⁸⁰⁶

La Granja, 2 octubre 1923

Señor Mario Puccini,

Mi querido amigo:

Al fin he logrado saber el paradero de Sánchez Rojas, que ha estado este verano de un lado para otro, y espero verme con él en Madrid, para donde saldré yo dentro de tres o cuatro días. Allí decidiremos sobre la composición del tomo que he de publicar de usted y será el primero que me traduzca entre las varias que deseo publicar de autores italianos. Claro que para decidirlo tendremos muy en cuenta la propuesta de usted porque usted sabe mejor que Sánchez Rojas cuáles son sus obras mejores y, sobre todo, yo quisiera que usted quedase contento del tomo y de mí, que tantas bondades le debo. Así, pues, es casi seguro que formarán el volumen como usted me indica con *Caratteri*, *Foville* y *Quello delle amicizie*. Lo que le ruego es que me envíe enseguida a Madrid *Foville*.

Esperando sus noticias queda su muy [seguro] amigo

J. Ruiz-Castillo

[XVII]⁸⁰⁷

14 novembre 1923

(c.57)

Mi querido e ilustre amigo,

Acabo de recibir su carta, amable como siempre. Está bien. Pero ¿cuándo saldrá el libro? Me escribí usted que en el otoño; más creo que nuestro amigo Sánchez Rojas no haya aún acabada la traducción. He enviado a él mi *Foville* hace algunas semanas; pero ¿ha usted enviado a Sánchez Rojas *Uomini deboli e Uomini forti*? Y “*Caratteri*”, la novela del libro *Essere o non essere*? La ha usted enviada al mismo Sánchez Rojas? Le ruego que no se olvide de todo: y gracias gracias de tan bueno cuidado. Ya sabe usted que deseo ver editado este libro importante; porque en diciembre la Prometeo de Valencia editará mi *Virgen y mundana* con prefación de Blasco Ibáñez y creo que se

⁸⁰⁶ Lettera su carta intestata “Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid”, scritta solo sul fronte con inchiostro nero.

⁸⁰⁷ Lettera autografa, due fogli scritti solo sul fronte, carta turchese, inchiostro nero. La data e il luogo si trovano alla fine della seconda facciata tra la firma e il *post scriptum*.

hablará de esta obra en España. Después, Blanco Fombona editará *El milagro*. E ruego que me escriba de las cosas de España. No creo sea un gobierno duradero. ¿†...†? ¿Y nuestros amigos de «España» y de «La Pluma»? Sánchez Rojas me escribí para colaborar a «La Razón», diario nuevo de Marcelino Domingo; pero no me ha escrito más. ¿Saldrá? Ya sabe usted que ha aquí su amigo fiel

Mario Puccini

P.S. Le ruego que envíe esta carta a Sánchez Rojas. Mil gracias. Si le mando un pequeño artículo en que hablo aún de su Nervo. Ha salido en estos días.

[XVIII]⁸⁰⁸

Madrid 14 novembre 1923

Señor Mario Puccini

Mi querido amigo:

Con la mayor aspereza recibo hoy una carta del señor G. Prezzolini, agente exclusivo de los derechos de autor de Pirandello, en la que me dice que este escritor no me ha dado autorización para publicar *Il fu Mattia Pascal* y solo recuerda que yo le hice una proposición pero no ha recibido de mi neanche un soldo.

Como en la misma carta me habla de otros editores españoles que quieren comprar todas las obras de Pirandello y ofrecen mil pesetas para cada tomo a cuenta del 10% del precio en venta de ese tomo, le suplico intervenga para evitar un disgusto que podría ser grave para el autor, si acepta la proposición en lo que se refiere a *Il fu Mattia Pascal*, cuya propiedad me pertenece.

Yo tengo una carta-contrato de Pirandello, fechada en Roma a 15 de noviembre de 1920 en la que me autoriza a publicar en lengua española su novela *Il fu Mattia Pascal* por el precio de 1000 liras y me anuncia el envío de un ejemplar que, en efecto, llegó a mis manos. Y en respuesta a esa carta le escribí yo otra en 4 de diciembre remitiéndole un cheque de £ 1000. Ese mismo día le escribí a usted también mandándole dos cheques uno de 1000 liras para *Essere o non essere* y otro de 2000 liras en el ruego de que lo hiciese llegar a mano del señor G. Verga.

Guardo todos los documentos relativos a este asunto y a los demás escritores italianos, con los que tuvo usted la bondad de ponerme en relación, y me bastan para

⁸⁰⁸ Lettera autografa su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid", scritta su entrambi i fronti con inchiostro nero.

hacer valer mi derecho ante los tribunales; pero como no quisiera que la cuestión tomase ese giro le suplico que medie cerca del señor Pirandello para que haga memoria de lo ocurrido. En realidad solo puedo atribuir a olvido suyo lo que me dice su agente, pero conviene que lo recuerde antes de llegar a ningún convenio con otro editor.

Yo también escribiré al señor Prezzolini, pero confío más en la gestión de usted que medió entre Pirandello y yo, y más no pudiendo yo escribir al señor Prezzolini en italiano.

Le da las gracias y espera su respuesta su siempre amigo

J. Ruiz-Castillo

Todavía no me ha entregado Sánchez Rojas la traducción de su libro. En cuanto me la dé irá a la imprenta.

[Scritto sul fronte, margine alto]

Hay una cosa rara en la carta del señor Prezzolini y es que la fecha es 22 de octubre 1923 habiendo llegado hoy a mis manos como puedo demostrar porque venía certificada y di recibo de ella a la Admin. de Correos.

[XIX]⁸⁰⁹

30 novembre 1923

(c.58)

Mi querido amigo,

Escribí recibida apena su carta, a Prezzolini. Ma, no me ha contestado aún. La realidad pero es esta; que usted ha regular autorización y puese ser tranquilísimo. Por otra parte, Pirandello es un hombre honrado y no es posible que ofrezca a otro editor español su obra. Sea †...† tranquilo e publique *Il fu Mattia Pascal* sin miedo.

Espero buena noticia para *Ser o no ser*. Nuestro Sánchez Rojas no me escribí más y yo ignoro si ha entregado a usted la traducción completa. Más me ha escrito aca unas semanas se que estaba para acabar su traducción. No se olvide que me envíe (certificado) *Foville*; y usted, mi buen Castillo, escriba, escriba a Unamuno porque deseo mucho mucho que el me honre del prólogo. Estoy en sus manos y tranquilo. He

⁸⁰⁹ Cartolina autografa, scritta sul retro con inchiostro nero. Sul fronte la pubblicità della FILA – Fabbrica Italiana Lapis ed Affini, Firenze.

escrito más líneas sobre los últimos libros suyos. Envieme siempre sus libros nuevos y mándeme suyo fiel

Puccini

[XX]⁸¹⁰

(c.59)

Mi querido Castillo,

He enviado hace más semanas a Sánchez Rojas⁸¹¹ la novela que faltaba *Foville*: que es como le dije una verdadera novela y la que Unamuno y Díez Canedo juzgaron siempre como mi obra maestra. ¿Ha usted enviado a S. Rojas el volumen *Uomini deboli*? Porque Sánchez Rojas no me escribe? Yo deseo saber si el libro, como usted me ha prometido, saldrá en otoño. Y ¿Ha usted pedido a Unamuno el prólogo? Le ruego que no se olvide. Y también que escriba a Sánchez Rojas que acabe pronto prontísimo la traducción. Como usted verá, este libro es el más importante de los que saldrán para ahora míos⁸¹² en España y quiero que salga pronto

[Nel retro]

Espero sus noticias y buenas, suyo siempre

M. Puccini

[XXII]⁸¹³

Madrid 9 Marzo 1924

Mi querido amigo Puccini:

Fue una gran equivocación dar a traducir su libro a Sánchez Rojas y, si yo se lo di, fue porque a usted le agradaba, y con razón, donde un punto de vista, ya que es buen escritor y traduce bien del italiano. Pero este hombre es un perfecto golfo, sin formalidad y hasta sin domicilio. Cuando a mí me ha sido posible dar con él en la calle, o en algún círculo literario, me ha asegurado siempre que llevaba muy avanzada la

⁸¹⁰ Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro nero. Sul fronte, scritti capovolgendo la cartolina, si trovano solo i saluti con la firma.

⁸¹¹ Aggiunto in un secondo tempo nell'interlinea.

⁸¹² Aggiunto nell'interlinea in un secondo momento.

⁸¹³ Lettera autografa su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid", scritta fronte retro con inchiostro nero.

traducción y que de un momento a otro me la iba a entregar. Me ha fijado cien veces fechas para entregármela y hasta me ha sacado dinero a cuenta de ella. Pero todo inútil. Últimamente se disculpaba diciéndome que, si tardaba tanto, era por las grandes dimensiones de las tres novelitas que usted desea que vayan en el voumen. Finalmente, estuvo a verme no estando yo en casa –quizás para pedirme más dinero– y me dejó una nota en la que me decía que había enviado la traducción, ya acabada, a Unamuno para que le pusiera prólogo.

Si la hubiésemos encargado a Cansinos, estaría ya publicado el libro hace meses, como era deseo de usted y mío. En 15 días me ha traducido *El difunto Matía Pascal*, de Pirandello, que ya publiqué. Pero ya no es posible encargársela, sobre todo, si es verdad lo que dice Sánchez Rojas. Yo escribo hoy a Unamuno, preguntándole y diciéndole que, si ha leído el libro, me lo mande para ir imprimiéndolo, mientras él hace el prólogo.

Es triste tener que hablar así de un hombre; pero yo necesito sincerarme con usted y que no le quede duda de que no es culpa mía el retraso y de que de todos versos deseo servirle y complacerle, publicando cuanto antes su libro.

Un saludo muy cordial de su amigo

J. Ruiz Castillo

[XXI]⁸¹⁴

Falconara, 28 marzo 1924

(c.60)

Muy querido Castillo,

No le parece que esto sería el momento justo para hacer salir mi libro? Le he escrito, hace unas semanas, rogándole que quisiese hacer⁸¹⁵ traducir mi obra por el traductor de mi *Herrumbre*, Cansinos Assens, visto que Sánchez Rojas no contesta tampoco a mis cartas, perdido del todo. Dirá usted que no ha hallado [nunca] a un autor así molesto... pero yo soy convinto que *Ser o no ser* es mi obra más fuerte y puede lograr óptimo éxito. Vea [scritto sul fronte] pues si puedes hacerme contento. Sabe ya que estoy pronto hoy y siempre a sus pedidos. De usted atent[o] amigo y adicto

⁸¹⁴ Cartolina autografa, scritta fronte retro con inchiostro nero.

⁸¹⁵ Aggiunto in un secondo momento nell'interlinea.

Puccini

P.S. Envieme siempre sus libros nuevos. ¿Ha visto mi último artículo sobre «Razón»?

[XXIII]⁸¹⁶

Madrid 17 novembre 1925

Sr. D. Mario Puccini

Roma

Mi querido amigo:

Efectivamente Rivas Cherif a quien propuse cediera a otro la traducción de su libro si no podía hacerla pronto, me aseguro como a usted que estaría antes de Navidad. Por mi parte le daré la imprenta sin pérdida de momento, en cuanto llegue a mis manos.

Unamuno no ha enviado el prólogo y para eliminar esa probable causa de retraso, yo prescindiría de él. Pero si usted tiene empeño se lo pediré a Araquistáin.

Por este correo le envío los libros que desea. Sigo publicando poco porque cada vez es mayor la crisis de venta.

Reciba un apretón de manos de su [harto] amigo

J. Ruiz Castillo

[XXIV]⁸¹⁷

Madrid 5 Dicembre 1925

Sr. D. Mario Puccini

Querido amigo: Claro está que lo que traduce Rivas Cherif son las novelas que con este objeto me envió usted.

Según noticia que me dá, trabaja en la traducción y no parece que tardará mucho en acabarla. Oportunamente pediré a Araquistáin el prólogo. Y me dijo que está dispuesto a hacerlo. ¿Recibió los libros que le envíe?

Muy suyo

J. Ruiz Castillo

⁸¹⁶ Lettera dattiloscritta solo sul fronte con inchiostro azzurro, su carta intestata "Biblioteca Nueva/Lista 66 Madrid". Solo la firma dell'editore è autografa e realizzata con inchiostro nero. Vi sono due fori sul margine sinistro.

⁸¹⁷ Cartolina con timbro della casa editrice, dattiloscritta sul retro con inchiostro azzurro. La firma di Ruiz-Castillo è invece autografa e realizzata con inchiostro nero. Due fori sul margine sinistro.

[XXV]⁸¹⁸

La Granja (Segovia) 21 luglio 1926

Mi querido amigo:

No es posible buscar otro traductor porque Rivas Cherif se ocupó en el libro, aunque va despacio, y bien la última vez que lo vi, hace unos quince días, me dijo que tenía muy adelantada la traducción y me prometió seriamente entregármela pronto.

Por lo demás, tiene usted mucha razón en quejarse y no puede usted imaginarse cuanto siento yo la tardanza en dar a usted la satisfacción de ver su libro publicado.

Cordialmente suyo

J. Ruiz Castillo

XXVI⁸¹⁹

Madrid, 9 luglio 1927

Mi querido amigo:

Recibí su postal y, de acuerdo con sus deseos, hablé con Rivas Cherif y hemos quedado en que este verano traducirá la otra novela para incluirla en el tomo. Esté usted tranquilo. Pero de todos modos creo que debería usted escribir a este amigo dándose por enterado de todos sus propósitos. Él es hombre perezoso y por eso no le escribe tan a menudo como usted quisiera; pero me consta que es buen amigo de usted. No ha puesto ningún inconveniente a mi ruego para que traduzca la tercera novela.

Creo que tiene usted *El obispo leproso* de Miró. Los otros tres tomos suyos que he publicado se los envío por este correo.

Que pase usted buen verano y mande como quiera a su muy [seguro] amigo y admirador

J. Ruiz Castillo

⁸¹⁸ Cartolina autografa con timbro della casa editrice sul fronte, scritta sul retro con inchiostro nero. Due fori sul margine sinistro.

⁸¹⁹ Cartolina autografa con timbro della casa editrice, scritta sul retro con inchiostro nero. Due fori sul margine sinistro.

Intervista a Antonio Roche, attuale direttore di Biblioteca Nueva

Il 3 novembre del 2014 Antonio Roche, l'attuale direttore di Biblioteca Nueva ci ha concesso un'intervista durante la quale abbiamo avuto l'opportunità di sapere l'opinione dell'editore non solo sulla storia della sua casa editrice, ma anche sul contesto editoriale spagnolo in generale e su come l'editoria entri in relazione con il sistema letterario.

Prima di riportare i contenuti della nostra conversazione, ringraziamo l'editore per la disponibilità e il tempo dedicato.

Panorama sobre las editoriales españolas entre el 1900 y el 1936

La primera parte del siglo XX español fue un momento de consolidación de un nuevo modelo editorial. Hasta principio de ese siglo, no existía un sector editorial propiamente dicho con las características que hoy lo entendemos: las ediciones eran muchas veces realizadas por librerías, imprentas; los propios diarios, los periódicos y las revistas publicaban libros. Precisamente en la primera parte del siglo XX en España se va a consolidar un modelo de negocio editorial. Incluso surgen, en esa época, no solo editoriales familiares en torno a una persona que tiene la idea de realizar un proyecto, si no también algunas sociedades capitalistas; por ejemplo, en los años veinte, Espasa-Calpe se constituye como una sociedad con acciones repartidas entre socios. Por lo tanto, en esa primera parte del siglo XX lo más destacable sería que empieza a consolidarse un modelo de editorial concebido como negocio, como una actividad eminentemente económica. Distinguiría otro rasgos también: en esa época surgen también editoriales que representan inquietudes políticas, especialmente en los años veinte fueron relevantes las existentes en torno al partido comunista. Otro rasgo destacable es el surgimiento de editoriales de mano de la Iglesia Católica, que propicia editoriales que se ocupen de la divulgación de su ideología y traduce a sus autores.

Hablando de publicación periódicas, me ha llamado la atención del surgimiento del «Cuento Semanal» del 1907 en España. ¿Cómo afectó al sistema editorial?

Vamos a ver, muchos de los escritores importantes de los primeros años del siglo XX, efectivamente, son escritores que están escribiendo en los diarios, en las revistas, digamos, fraccionando sus textos; por ejemplo, Azorín es uno de ellos, o

también lo sería Unamuno, Ortega y Gasset; es decir, este tipo de escritores publicaban muchas veces por necesidades económicas. La prensa suplía la falta de libros. El Cuento Semanal es un fenómeno que se ha presentado en la edición española reiteradamente, en nuestros días también se han presentado ediciones de libros que ahora se compran en los quioscos. Antes eran obritas cortas escritas *ad hoc*, de no grandes autores, eran autores de evasión, sin gran calidad literaria. Los textos no hacían otra cosa que cumplir con la demanda de una serie de lectores incipientes, que a través de esa difusión masiva que tenía y de un precio muy reducido llegaba a ellos la posibilidad de leer ficción. Trataban temas del momento, los clásicos: el noviazgo, el amor, el matrimonio. Eran libros también que no tenían una gran edición, la calidad del papel era escasa, se relizaba un edición muy barata para permitir tener los precios bajos y llegar a mucha gente. De todas formas, como la población lectora no era muy grande, los éxitos eran relativos. A lo largo de la primera parte del siglo, uno de los problemas mayores de España era el analfabetismo, el índice de lectura comprensiva era reducido, por lo tanto este tipo de obra contribuye a que esta gente que está empezando a leer tenga literatura a su alcance.

¿Sería demasiado suponer que Ruiz-Castillo y Martínez Sierra hayan llegado a conceder un sueldo mensual a los escritores para cautivarlos hacia las editoriales, alejándoles de las publicaciones periódicas?

Bueno, eso fue un modelo que lo puso Biblioteca Nueva, con la dos persona que usted indica. Pagaban una cantidad mensual a algunos autores. No era con todos, porque tampoco todos los autores garantizaban un volumen de venta que lo justificara. Lo hacían con Pío Baroja o con Azorín. Era un argumento de *márketing*, de fidelización de los autores a una editorial. Tengamos en cuenta que los autores vivían de escribir en los periódicos, algunos eran maestros, en fin no eran gente de mucho dinero y necesitaban vivir. Entonces fue un modelo que luego llegó a ser repetido por algunas editoriales.

¿Cuál fueron las editoriales que repitieron el modelo?

Me consta que Planeta da una cantidad cada mes para asegurarse la continuidad de los autores. La ley actual no permite que un autor se comprometa de por vida a publicar en la misma editorial. Entonces, las editoriales tiene que buscar algunos argumentos para crear un clima de simpatía con el autor, de tal modo que no se vaya. En editoriales de libros de textos, con autores de mucho nombre, que tenían asegurados

unos ingresos importantes al año, pues también era común. Fue un modelo que se impuso y se sigue utilizando hasta ahora, sobre todo desde que los tratos entre autor y editor han ido disminuyendo y todo ha quedado en mano de los agentes literarios que hoy en día suelen negociar un anticipo sobre los derechos de autor, con lo cual llega a ser lo mismo: el autor, antes que el editor le haga la primera liquidación, ya ha cobrado a cuenta de sus derechos una cantidad importante.

Con respecto a Biblioteca Nueva, ¿podría trazar un panorama sobre el sector de las traducciones y el papel del intelectual, como por ejemplo Gómez de la Serna?

Uno de los aspectos importantes que Biblioteca Nueva hizo en los primeros años de su vida fue traducir fundamentalmente la literatura y el pensamiento europeo. Se encontraba con el problema de encontrar traductores de esas lenguas que se pretendían traducir y que tuvieran experiencia en traducción literaria. La editorial se planteó traducir mucho de lo que era el pensamiento internacional, pero muchos de los autores no conocían el idioma y muchas veces recurrían a la versión en francés para su propia traducción, pero aún así fueron traductores de mucha calidad, como Gómez de la Serna. En realidad fueron los hermanos De la Serna. Pardo Bazán tradujo del francés algunos autores rusos, se abrió el horizonte para llevar a España la cultura europea. Esa fue una de las líneas que se propuso la editorial: incorporar a traducciones de autores europeos del momento.

Enlaces entre periódicos y editoriales. ¿Biblioteca Nueva tiene o ha tenido un periódico que solía hacer publicidad de sus publicaciones?

Hace cincuenta años, más o menos en los años setenta del siglo pasado, copiando el modelo de Estados Unidos, surgió en Europa la idea de que la empresa editorial es una empresa de comunicación y que, entonces, tiene que comunicar con todos los medios que la tecnología de hoy le pone a su alcance: en forma de libro, de revista, de periódico, de televisión, de radio y de páginas web. Entonces surgieron los grupos de comunicación, como por ejemplo en España, el grupo Anaya o el Planeta, igual que en Italia surgió Mondadori. Fue un fenómeno que se repitió en todos los países europeos. A veces las editoriales sí que se aprovechan de la sinergia de pertenecer a un gran grupo, pero no quiere decir que una editorial tenga su periódico como elemento de promoción. Los fenómenos que hay en España de editoriales que

tienen su propio periódico, si uno los analiza, ve que son, en mi opinión, neutros con las editoriales que forman parte de su grupo. Puede ser que de vez en cuando una editorial tenga una mayor facilidad, pero por norma general, no es así. Sobre todo las editoriales independientes –que de hecho somos más de las que están vinculadas en grandes grupos, aunque nuestro volumen de negocio es menor– que gozan de presupuestos para promocionar sus obras, los utilizan de forma profesional, tratando de invertirlos en los medios que más difusión tengan y que se adapten mejor a la tipología de la obra. Al fin, no hay una relación de este tipo en España en este momento.

Volviendo a los traductores, he constatado que en el principio del siglo XX aquellos que traducían del italiano para Biblioteca Nueva eran concretamente Cansinos Assens, Díez-Canedo, Sánchez-Rojas y Rivas Cherif. ¿Puede contarnos algo?

Todos son muy conocidos. Assens era el traductor de moda del momento. Tradujo desde muchos idiomas, por ejemplo *Las mil y una noches*, que creo lo tradujo del francés. Son todos intelectuales, que no se si hablaban bien el italiano, pero por supuesto lo traducían bien porque son todos escritores y además figuras señeras de nuestra literatura. En aquella época no existía, como hoy, una carrera en Traducción y los traductores se ofrecían a traducir una obra simplemente porque sabían una lengua; y eso no quiere decir que fueran traductores. De todas formas, quiero decir que no era del italiano desde donde más se traducía. La mayoría de los textos traducidos de Biblioteca Nueva procedían del francés, que tiene una literatura más cercana a la nuestra. Además, los franceses se ocuparon siempre de que sus libros se llegasen a traducir. Nosotros, en Biblioteca Nueva, la gran traducción que hicimos fue la de la *Obra completa* de Sigmund Freud, que fueron más de 4.000 páginas y las tradujo José Luis Lopez Valletero.

¿Si pudiéramos dividir la historia moderna de la edición española en tramos, podríamos decir que estos están marcados por la Guerra Civil, primero, y por la muerte de Franco después?

Sí, efectivamente. La Guerra Civil acabó con muchas editoriales de carácter más progresistas o más de izquierdas; todas desaparecieron. En cambio surgen más editoriales de la Iglesia Católica que, colaborando con la Dictadura, tuvo muchos privilegios tanto en educación como en publicaciones. Al terminarse la Guerra Civil, el

sector tarda años en organizarse; el Estado incluso crea una editorial nacional, Editora Nacional, que viene a suplir la carencia de editoras privadas. Téngase en cuenta también que en esos momentos hasta estaba racionado el papel, no había papel suficiente para poder imprimir y había censura. Hasta los años cincuenta fue una época en que se trató de retomar parte de lo que habíamos perdido con la guerra, años de muy poca actividad editorial. Esta escasez se suplía trayendo libros de América, sobre todo, de Argentina y México: Téngase también en cuenta que muchos escritores y editores españoles, con la instauración de la Dictadura se marcharon allí. La intelectualidad de España de esos años, fundamentalmente lee y tiene en cuenta lo que llega desde Argentina y México. Surgen editoriales muy importantes en Argentina, como Losada, y en México, el Fondo de Cultura Económica, que tuvieron un peso muy importante en el mundo de la lectura en España.

A partir de los años sesenta en España empezamos a salir de ese ostracismo al que nos llevó la Dictadura. Se produce también una cierta mejora económica: los miembros del Gobierno, que eran en aquel entonces tecnócratas y que se empeñaron en reformar la estructura económica española, hicieron un plan. Se crea el Plan de Desarrollo Económico y Social, debido al ministro Laurano López Rodó, que crea unas condiciones económicas favorables que también afectaron el mundo del libro, apoyando por ejemplo las exportaciones, crea un instituto de crédito para las editoriales, etcétera. Se ponen las bases para una actividad editorial empresarial. A finales de los sesenta, con la reforma educativa del Ministro Villar Palasí, el libro pasa a tener un peso importante en la formación de los chavales. Antes existía solo la enciclopedia, un solo libro para todo; después de la reforma se establece que los estudiantes se deben de enfrentar con más bibliografía y debe dividirse por ámbitos. Por lo tanto, si se mira la producción de las editoriales de la época, se puede ver que todas se dedican al libro escolar, que le permitió tener un crecimiento económico rápido. Siempre enlazado con el mundo de la educación, se crearon ediciones de obras de referencia, como las enciclopedias vendidas también puerta a puerta con ventas a crédito. Así pues, el resurgimiento de las editoriales empieza antes de la muerte de Franco, que sería más bien el periodo que le he contado antes, aquel de los grandes grupos.

Relaciones editoriales entre Italia y España: ¿los libros italianos interesan?

Claro que interesan, ¡si españoles e italianos somos primos hermanos, cómo no va a interesar! Lo que pasa es que los grupos italianos se establecieron en España –

gruppo Mondadori, gruppo Rizzoli– y ellos mismos están haciendo sus traducciones. Por otro lado, no todo lo que se produce en una literatura es traducible en otra. Si yo produzco un libro destinado al mercado español, pongamos un libro sobre un barrio de Madrid, será raro que un editor italiano se interese por traducir el libro. Pues eso mismo les pasa a los italianos, ¡se han dedicado mucho a hacer cosas locales y no son traducibles! Pero aun así, se traduce mucho del italiano, como el psicoanálisis y la filosofía. Otro punto a destacar es, igual que en España, el Gobierno italiano no se preocupa mucho de que sus autores sean traducidos; se preocupan mucho más los ingleses, los franceses y los alemanes, que tienen institutos que subvencionan las traducciones y organizan ferias para promocionar a sus autores. ¡Las relaciones existen, pero son mejorables!

¿Podemos trazar un perfil de las editoriales de literatura en España y hablar también de relaciones entre los escritores y sus editores?

Las editoriales de literatura en España han estado normalmente en mano de empresas pequeñas y medianas que tenían detrás a una persona amante y conocedora de la literatura, a veces escritor. Este perfil de editor hace dos tareas: por un lado publica lo que le gusta al lector; por el otro trata de educarlo, pero de forma general; digamos que llega a un compromiso y suele publicar libros que gusten al mercado y que sean de calidad. Un problema es que hay más escritores que editoriales, entonces se tienen que buscar criterios de selección y eso hace que los autores rechazados critiquen a las editoriales. Pero tal como está organizada la edición, con los agentes editoriales, el sistema tiene su propio mecanismo de selección y, según creo, las relaciones no suelen ser conflictivas.

¿Una editorial con sus elecciones puede llegar a marcar el canon literario?

Indudablemente, al final publicar marca una tendencia, pero hay que precisar que es un mercado abierto, con oferta y demanda, hay pluralidad y por lo tanto todo el mundo tiene posibilidad de que sus libros sean tenidos en cuenta por los editores. Las editoriales hacemos dos cosas, creamos moda y alimentamos esas tendencias que creamos. Y eso me parece normal, no se hace de una forma preconcebida y diabólica: mientras uno esté publicando novela negra, porque hoy se lee mucho, otro sigue publicando novela romántica. No se publica solo lo que pide el mercado, porque de otra

forma no se habría publicado el *Ulises* de Joyce; eso como tal el mercado no lo pedía. Las editoriales crean una línea, porque se especializan. Si llega un momento en que un género ya no interesa, entonces la editorial tendrá que cambiar su línea si quiere seguir publicando. Yo creo que la llave está en las transformaciones sociales y habrá que estudiar aquellas si se quiere llegar a entender los cambios editoriales que se producen con el intento de adecuarse a los movimientos dentro de la sociedad. Es la sociedad la que crea un tipo de lector y este se va configurando con muchísimos más *in-puts*, no solo con lo que le llega desde las editoriales. ¡Ojalá un editor pudiera tener tanta fuerza como para modificar los hábitos culturales de una sociedad!

¿Antes de los agentes literarios quién asesoraba el editor?

En el caso de Biblioteca Nueva, yo tengo aquí la correspondencia de Azorín, que estaba pasando una temporada en Francia y le escribía a Ruiz-Castillo aconsejándole tal autor en lugar de tal otro por ejemplo. Ortega y Gasset recomendó a Freud a Biblioteca Nueva, por lo tanto los propios autores eran agentes literarios; pero hoy todo está tecnificado, mientras que antes lo hacía todo el editor con sus propios escritores.

Dentro l'archivio. Selezione d'immagini

Esempi di cartoline della casa editrice G. Puccini & Figli Editori con il *cliché* degli autori



GIAN PIETRO LUCINI

Appartiene alla letteratura d'avanguardia. Formidabile polemista e critico, ha una cultura delle più vaste e profonde, un senso intuitivo mirabile e squisito. Un suo volume « IL VERSO LIBERO » opera vasta e complessa di egotismo e di distruzione fu discusso in Italia e fuori, ed ebbe unanime consenso. In poesia lo vogliono futurista e simbolista; ma egli, classico dei più forti e sicuri, sta piuttosto a sé o segna un principio d'arte che si chiamerà un giorno da lui « Arte Luciniana ». Ha discepoli e seguaci in Lombardia, in Sicilia, in Liguria. Poeta delle « REVOLVERATE » di un meraviglioso « CANTO DI ANGOSCIA E DI SPERANZA » sul distretto di Messina, della « PRIMA ESPERIENZA DEL MELIBEO » nel quale si ammirano frammenti vigorosissimi (leggi « L' ESPERIENZA D'UN BACIO ») egli ha un attivo poetico vasto, significativo e personale. La Casa PUCCINI di Ancona ha di recente pubblicato di lui un magnifico libro di circa 600 pagine:

LE NOTTOLE ED I VASI

traduzioni dal greco della decadenza. Sono pagine d'un verismo impressionante; novelle, dialoghi, commedie, che ricordano Luciano e gli Alessandrini; brani e frammenti erotici di una leggiadria insuperabilmente palpitante. Un'opera che ci riporta alla Grecia, che ricongiunge il periodo aureo della grande tradizione ellenica con l'estremo periodo della decadenza. Di lui la stessa Casa prepara un « ANTIDANNUNZIANA » che uscirà dentro l'anno e che sarà una ragionata battaglia contro la virtuosità e gli eccessi d'Annunziani.

LE NOTTOLE ED I VASI (con tavole in tricromia fuori testo) L. 5,00



COSIMO GIORGIERI - CONTRI

Questo nome, nell'arte italiana, ha un significato a sé, un significato di aristocratica arte e di squisita originalità. Nessuno degli ultimi scrittori segnò nella storia letteraria di questo ventennio la sua orma, come il Giorgieri. Cantore in bei ritmi di nostalgia e di passioni in tramonto, egli fu precursore ammirato di un genere di poesia, purtroppo oggi intristito e illanguidito nelle espressioni mediocri. Delle sue opere in prosa tutti ricordano: LO STAGNO, SENTIERI DI GIOVINEZZA, LA FELICITÀ DEL SONNO, che parecchi critici insigni definirono semplicemente un capolavoro, LE NOVELLE NUZIALI, ANIMA OSCURA. Del commediografo è ancora vivo il successo di FLUTTI TORBIDI, sottile e profondo studio di anime che, Milano prima e tutta Italia poi, salutarono come una rivelazione.

Il pubblico culto d'Italia si rivolgerà ora all'ultima opera del Giorgieri: VESTIBOLO DELLA VITA, un volume di novelle, venate di sentimento e di passione, attraversate da quella nota amara e forte che caratterizza ormai l'opera complessa dell'illustre scrittore. Nel *Vestibolo della Vita* - che è quinto volume della collezione di romanzi e novelle della casa Puccini di Ancona - si raccolgono le migliori novelle del Giorgieri, quelle che meglio mettono in risalto le superbe doti del psicologo e del narratore.

Prezzo del volume: L. 3,50



GIUSEPPE LIPPARINI

Uno dei più grandi che oggi abbia l'Italia, il Borge-
 gese, afferisce che il Lipparini, un figlio di
 parnassiano, non vuole naturalmente che
 che il Lipparini, semplicemente uno scrit-
 tore squisito, nei concerti, Giuseppe
 Lipparini è un musicista personalissimo e geniale, un
 romanziere della più alta classe e dall'anima appassionata
 un critico di buona e calda tempra. Di lui si ricordano
 Poemi ed elegie, il Signore del Tempo, il Fiume
 Ma i libri che più destarono interesse e curiosità, i volu-
 mi che più gli diedero fama e favore popolare furono il

POEMA EROTICO:

I CANTI DI MELITTA

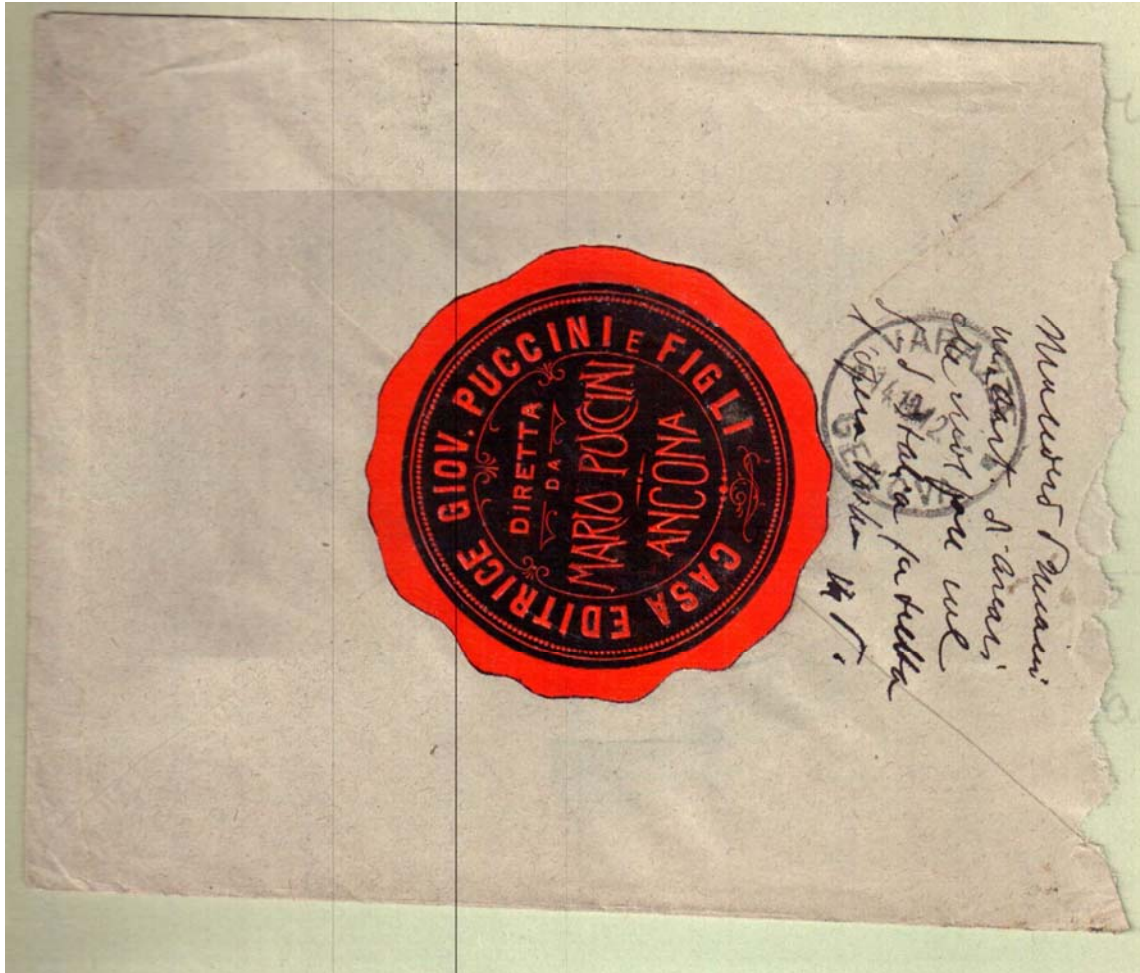
edito da G. PUCCINI e FIGLI di Ancona e il meraviglioso
 romanzo « L'OSTERIA DALLE TRE GORE » di cui è an-
 cora negli echi il superbo successo. Il Lipparini è uno dei
 più giovani scrittori d'Italia; ma tutti dobbiamo ricono-
 scere in'egli è anche, tra i giovani, uno dei più letti ed
 apprezzati. Si annunziano, presso la Casa Puccini, altri
 quattro suoi volumi: uno di poesia, « L'ANSIA DELLE
 ERBE »; un romanzo « Aurora Baidi »; uno di novelle
 ed uno di critica: « Articoli ».

38



FEDERICO DE MARIA

Busta di una lettera di Mario Puccini a G.P. Lucini con sigillo della Casa Editrice



STUDIO EDITORIALE LOMBARDO

SEGRETERIA

MILANO,
CIRO MENOTTI, 2

11.0.1913

Caro Lucini,

Ricavo L. 250 (duecentocinquanta) e a
 nome mio e di mio padre ce ne sto regoler quietanza. Riguardo all'au-
 ti: volete sapere chiaramente come stanno le cose?
 Un accordo lo S. E. L. voluto saperne d'risolvere i miei contratti, io non
 posso fare un'eccezione per voi. Gli altri A. hanno tutti (tranne i Lipponi)
 accettata la mia proposta e accettata la revoca del contratto, stando essere
 un me crescit e fraterni. Unico restate voi, cui un mio nuovo proffiere e
 dimostrazioni: di sicura perdita. Che s'importa a voi se io continuo a rimettere
 senza per pubblicare l'opera vostra? Anzi, io vivengo l'impegno, stando mandan-
 dare a un po' di tempo l'impegno; (sempre sperando che i miei soci addiventa-
 no ad un accomodamento) non è vero? Il sacrificio io lo faccio già, per aver pub-
 blicate un'opera vostra; ebbene, siccome l'impegno rimane mio personale, mi
 petiamo il sacrificio. Ebbene la cosa Puccini andata a cesser con tua lettera 5
 febbraio 1913, lo S. E. L. non rinnova i contratti che non ha firmato. Ma in 2, la
 mia firma. Autorizzato, con loro da voi, si valerun: di qualche altro editore, decidè
 di pubblicare la 1ª parte dell'anti coi fogli e con i giorni in parte editante e
 in parte, come d'accordo verbale, di Giovanni Puccini, per mio conto esclusivo. Questo non
 perli io temo per altri: ma, che si mi minacciate, un avendo la mia
 lettera una presenza, ma perli un contratto di io venga meno alle promesse. Voglio
 per farvi notare che il mio sacrificio non sarà fiesco: e vorrei da voi lo imprendete
 rinunciando ai diritti d'autore. È possibile? Vi manderò un'altra copia di contratto regi-
 lare. I miei soci: un vogliono più le altre opere vostre, ma vedrò d'indurli a miglior
 animo. In ogni modo, in tutta questa
 faccenda, il capo ispiratore, loro proprio
 io. E tutto per la vostra inflessibilità, invero
 poco umano e poco moderna.
 saluti d'risolti.

PER QUIETANZA

Milano, il 11.0.1913

Giovanni Puccini & Figli

Mario Puccini

Mario Puccini

Bozza del contratto d'edizione con correzioni autografe di Lucini e Contratto ufficiale de *Le Nottole ed i Vasi*

MARIO PUCCINI
DIRETTORE DELLA CASA EDIT. G. PUCCINI & FIGLI

Tra *via a Pat. d'Impia, Milano*
 l'Autore *P. P. Lucini, letterato, n. 10* la
 Casa Editrice *G. Puccini & Figli, n. 10*
 si stipulano i seguenti patti:

- 1° *L'Autore* P. P. Lucini cede la proprietà della
 sua opera *per una 1^a edizione di 800 esemplari* all'Editore
 Puccini.
- 2° La stampa sarà fatta per conto dell'Autore;
 ma l'Editore s'impegna *affrettivamente*
~~di stampare la prima parte dell'opera~~ *di stampare la prima parte dell'opera*
 e di *comprare* ~~comprare~~ *comprare* un acconto
 percentuale sulla vendita. S'intende che,
 qualora la vendita non si fosse, l'Autore
 avrà diritto al rimborso. L'acconto si darà
 destinando in buon accordo tra le due parti.
- 3° L'Editore ritorna per sé su tutti i libri venduti
 il 45%, copri ristampe: 25%, come di
 consueto, ai libri scomparsi, 20% a lui,
 per le spese di ristampa e di incartamento, in
 oltre.
- 4° L'Editore dovrà disporre di un certo numero
 di copie non inferiore a 50, per la stampa

1000 lire annuali per l'editore.

800 copie.

100 copie alla stampa:
utili & costi. 50% del prezzo di copertina.
il quale sarà di L. 100 5.



Prov. di ANCONA

Ancona il 20 Febbraio 1912

Tra Gian Pietro Lucini, letterato, residente a Varese e la Casa Editrice G. Puccini e figli di Ancona, si stipula il seguente contratto:

1: Gian Pietro Lucini cede la proprietà letteraria di una sua opera dal titolo: "Le Urticole ed i vari per una 1^a edizione di copie 800 alla Casa Puccini di Ancona.

2: L'autore si assume la stampa del volume, ma l'editore si promette di corrispondere come acconto preventivo per i libri di vendita di sette copie, alla consegna di queste, in 4 effetti di £ 100 ciascuno, rivisibili, come appresso, £ 400 (quattrocento):

£ 100 (cento) a fine luglio 1912.

£ 100 (cento) ai primi di Agosto 1912

£ 100 (cento) alla fine di Agosto 1912

£ 100 (cento) al venti di settembre 1912

naturalmente in contanti nei proventi che spettano all'editore. Il quale, del resto, se rimarrà invenduta l'opera, dovrà rimborsare tutta o in parte, a seconda della vendita, il detto somma l'editore.

3: L'editore avrà il 50% sul prezzo di copertina di tutti i libri venduti: il resto, cioè l'altra metà, all'Autore

4: L'autore si impegna di consegnare l'opera non più tardi della fine d'aprile 1912.

5: L'editore dovrà presentare il rapporto della vendita all'autore alla fine del mese di ogni anno.

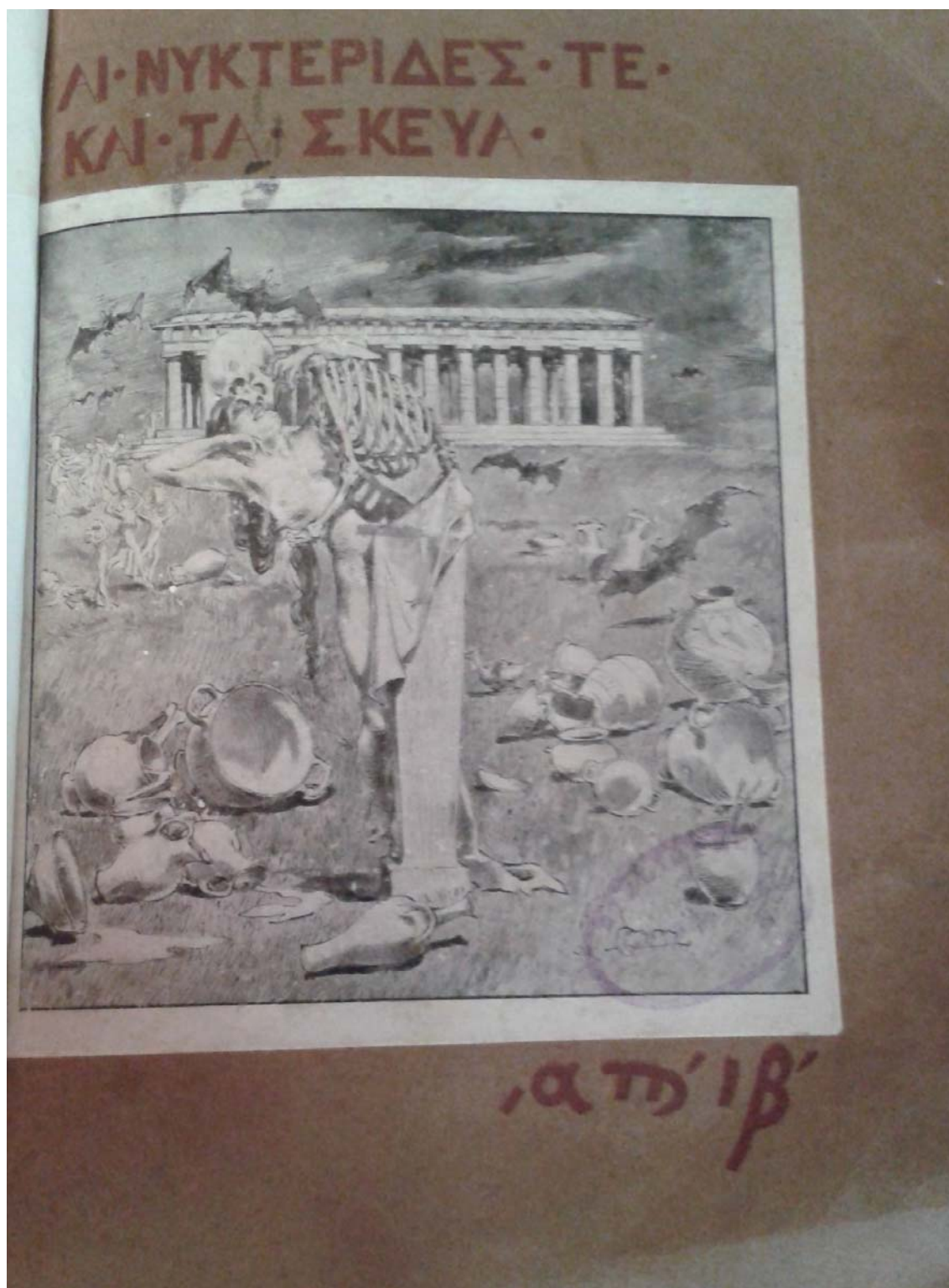
6: L'autore concede cento copie (100) delle quali una per copia utile almeno all'Editore per la ricorrenza presso i periodici. Si esclude l'editore una ristampa se un
di 4.700 (quattromila) copie.

7: L'editore è tenuto a conservare quanto sopra convenuto, i rotoli e i manoscritti e obbligarsi per sé e per i suoi eredi o successori a non venir meno alle clausole del presente contratto.

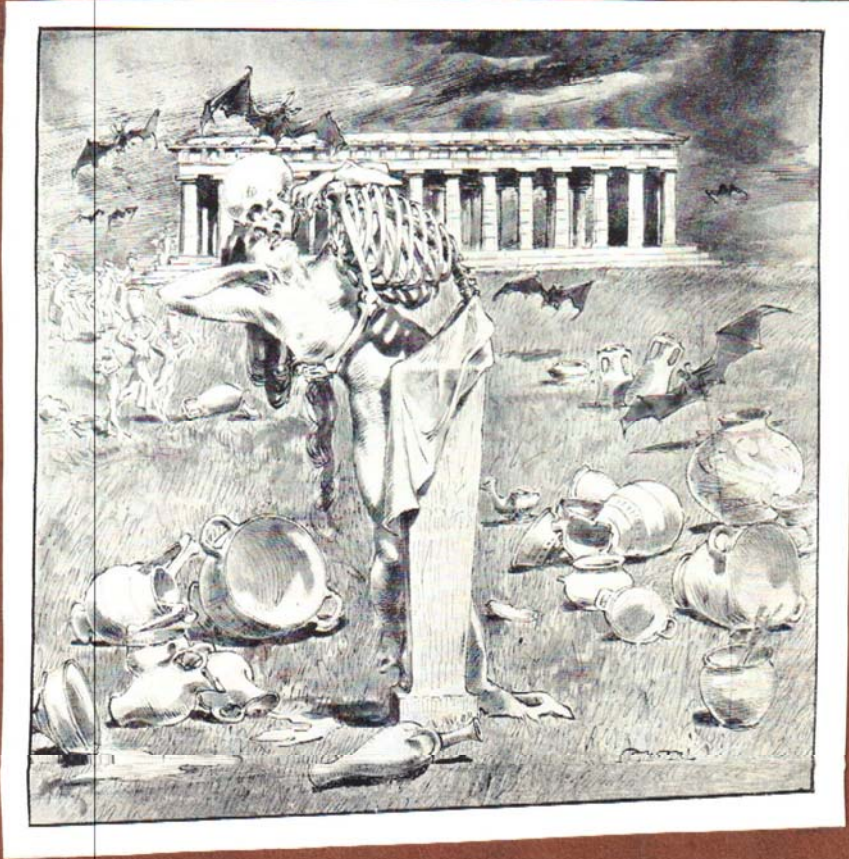
Atene 20 febbraio 1912

Sp. Gio. Puccini & C.
Mariopuccini
Avv. Gian Pietro Puccini

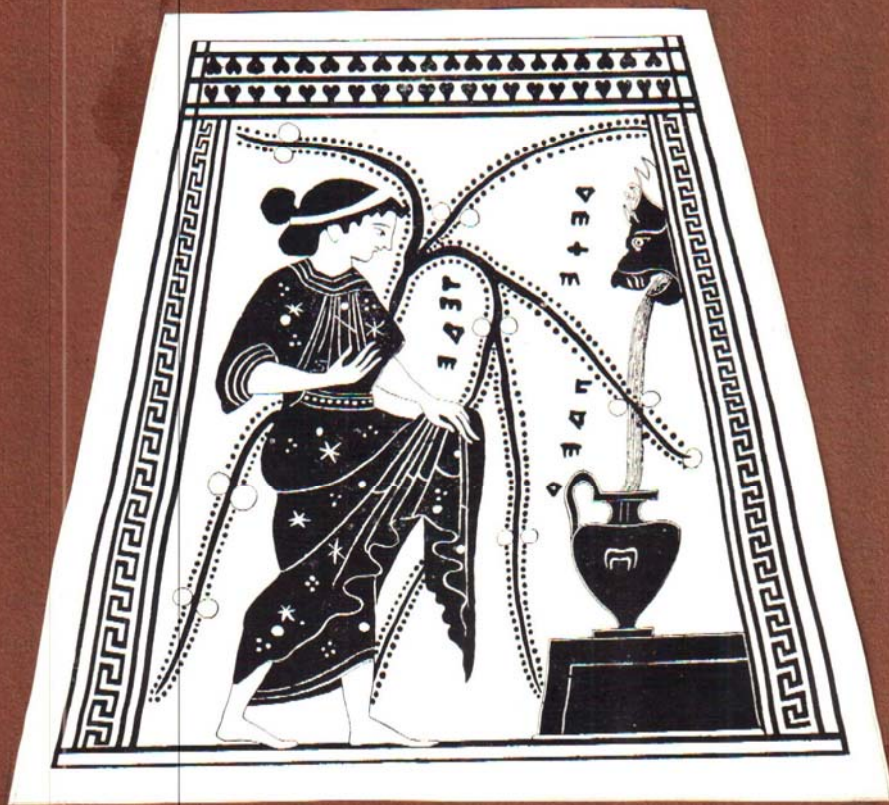
Copertina, progetto di copertina ed una illustrazione contenute in archivio de *Le Nottole ed i Vasi*



ΑΙ·ΝΥΚΤΕΡΙΔΕΣ·ΤΕ·
ΚΑΙ·ΤΑ·ΣΚΕΥΑ·



·ΑΤΗ'ΙΒ'



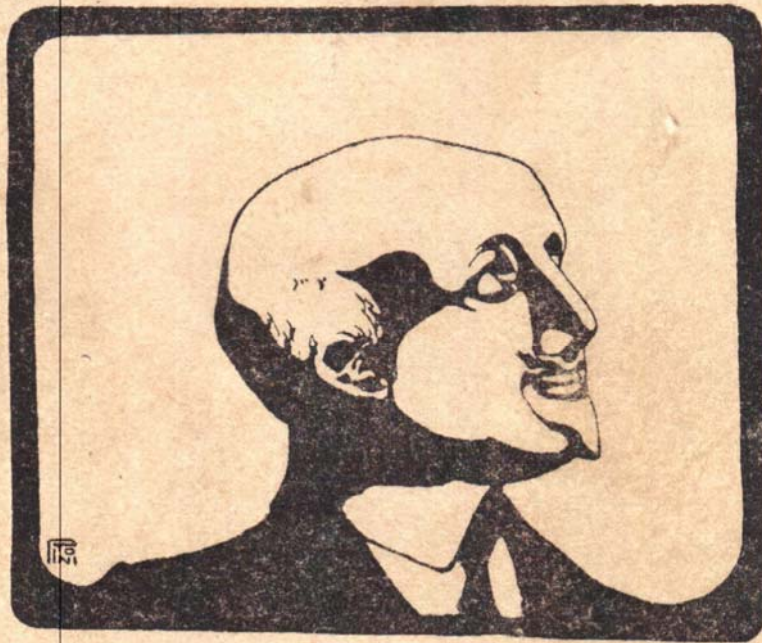
G · PUCCINI E FIGLI · EDITORI
ANCONA · 1912 ·



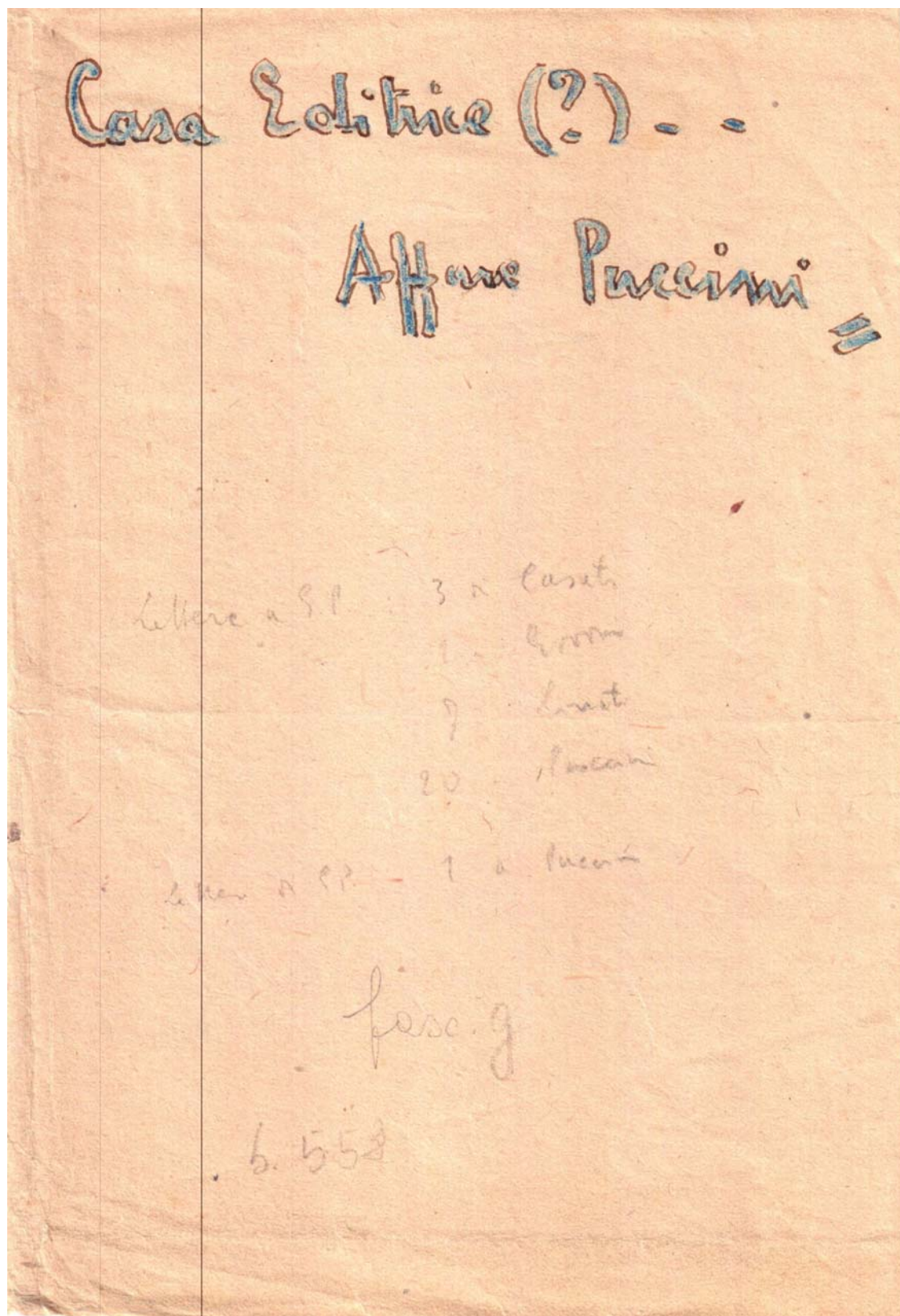
74
6
39

GIAN PIETRO LUENI

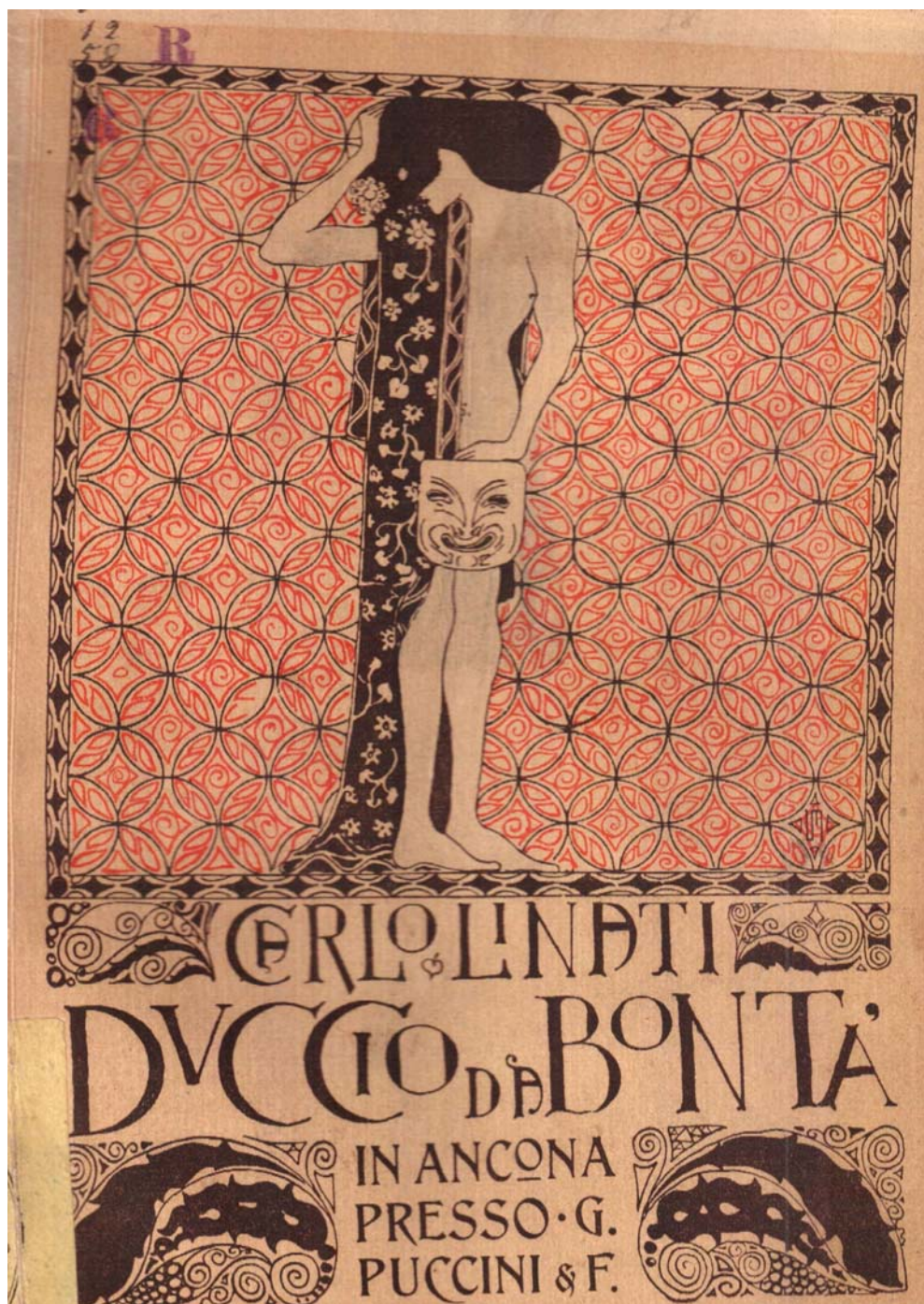
ANTIDANNUNZIANA



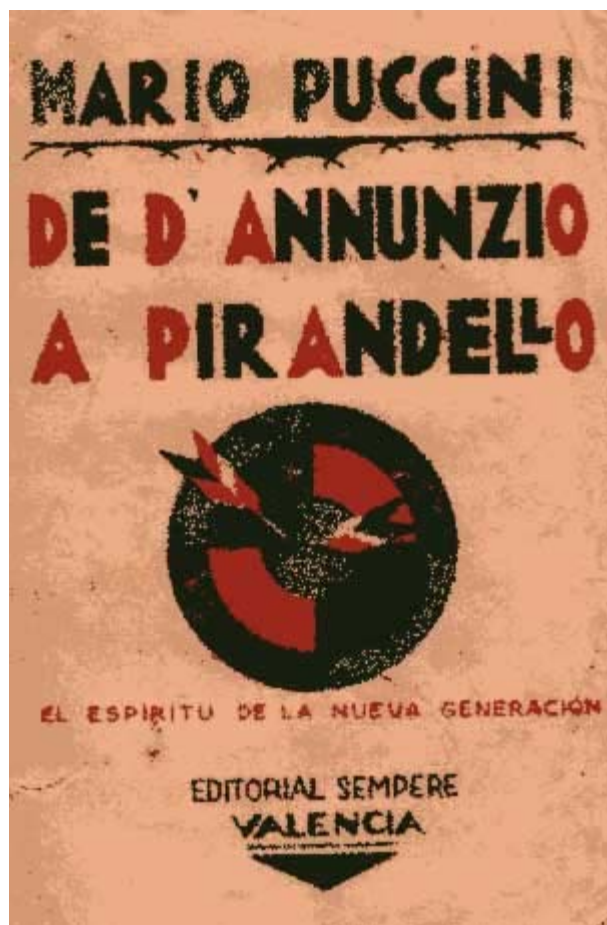
STUDIO EDITORIALE LOMBARDO
MILANO
1914



Copertina del *Duccio da Bontà* di Carlo Linati, esempio delle belle edizioni Puciniana



Copertine di *De D'Annunzio a Pirandello* e di *Amore di Spagna*. Taccuino di viaggio



Bibliografia

Letteratura, Editoria e Archivi Culturali in Italia

Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, vol. II, Einaudi, Torino, 1983.

Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana. Storia e Geografia*, vol. III: *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 1989.

Luigi Balsamo e Renzo Cremante (a cura di), *A.F. Formiggini. Un editore del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1981.

Mario Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.

Giovanni Boine, *Carteggio, I (Boine-Prezzolini)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1971.

Elisa Bolchi, Sara Carini, Carmela Pierini (a cura di), *Letterature e archivi editoriali. Nuovi spunti d'autore*, Aracne Editrice, Ariccia, 2014.

Luisa Bonolis (a cura di), *Storia dell'editoria d'Europa*, vol. I, Shakespeare & Company, Firenze, 1994.

Maurizio Borghi, *La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Franco Angeli, Milano, 2003.

N. Borsellino e L. Felici (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, Garzanti, Milano 2001.

Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2005.

Luca Brogioni e Aldo Cecconi, *Gli archivi degli editori toscani. Materiale del censimento regionale*, Pacini Editore, Firenze, 2010.

Dimitri Brunetti (a cura di), *Gli archivi storici delle case editrici*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2011.

Patrizia Caccia (a cura di), *Editoria a Milano (1900-1945)*, Franco Angeli, Milano, 2013.

Alberto Cadioli, *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Net, Milano, 2003.

Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola (a cura di), *La mediazione editoriale*, Mondadori, Milano, 2005.

Alberto Cadioli, Giuliano Vigini, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, Editrice Bibliografica, Milano, 2012.

Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Il Saggiatore, Milano, 2012.

P. Carriglio e G. Strehler (a cura di), *Teatro italiano*, vol. I, Laterza, Roma-Bari, 1993.

Roger Chartier, *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, Milano, 1994.

Cosimo Cherubini, *L'azienda editrice*, Unione Tipografica-Editrice Torinese, Torino, 1922.

Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971.

Cristina Demaria e Riccardo Fedriga (a cura di), *Il Paratesto*, Edizioni Silvestre Bonnard, Milano, 2001.

Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1979.

Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1988.

Laura Desideri e Giuliana Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: Gli archivi culturali*, Ferrara, 27 marzo 2009. *Atti del convegno AIB*, Roma, 2010.

Fabrizio Dolci (a cura di), *L'industria editoriale e tipografica in Italia nel «Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni». Repertorio Storico (1883-1936)*, Franco Angeli, Milano, 2003.

Gian Arturo Ferrari, *Libro*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004.

Gian Carlo Ferretti e Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri: L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Minimum Fax, Roma, 2014.

Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2004.

David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Il Mulino, Bologna, 2000.

Eugenio Garin, *Editori italiani tra Otto e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

Piero Gobetti, *L'editore ideale. Frammenti autobiografici con iconografia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1966.

Corrado Govoni, *Lettere a F.T. Marinetti (1909-1915)*, a cura di Matilde Dillon Wanke, Libri Scheiwiller, Milano, 1990.

Gianni Grana (diretto da), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Marzorati, Milano, 1982.

Massimo Grillandi, *Treves*, UTET, Torino, 1977.

Umberto Izzo, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, Carocci, Roma, 2010.

Gianfranca Lavezzi e Anna Modena (a cura di), *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte, Atti del Convegno, Treviso 27-28 settembre 1991*, Edizioni Premio Comisso, Treviso, 1992.

Alberto Longatti (a cura di), *Carlo Linati. A cinquanta'anni dalla morte. Atti del convegno, Como, 1999/2001*, CEPU, Como, 2001.

Giorgio Luti (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, tomo I: *Dall'inizio del secolo al primo conflitto mondiale*, Piccin Nuova Libreria, Padova, 1989.

Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della Letteratura Italiana*, vol. III: *Dal rinascimento a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2012.

Giorgio Mangani (a cura di), *Editori e librai nell'Ancona del Novecento*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 1998.

Claudio Marazzini (a cura di), *L'editoria italiana nell'era digitale. Tradizione e attualità*, Accademia della Crusca, Firenze, 2014.

Anna Modena, *Prime indagini nell'archivio dell'editore Facchi*, «Archivi del Nuovo, Notizie di Casa Moretti», n. 1, ottobre 1997, pp. 17-35.

Anna Modena, *Gaetano Facchi: un editore di cultura alle origini del tascabile popolare. Catalogo della mostra iconografica documentaria*, Milano, Biblioteca Trivulziana aprile-maggio 1999, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, Milano, 1999.

Arnoldo Mondadori, *Il libro e le sue finalità politiche, culturali ed economiche*, Mondadori, Milano, 1927.

Mimi Mosso, *I tempi del cuore: vita e lettere di Edmondo de Amicis ed Emilio Treves*, Mondadori, Milano 1924.

Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Le Monnier, Firenze, 1946.

Maria Iolanda Palazzolo, *I tre occhi dell'editore*, Archivio Guido Izzi, Roma, 1990.

Maria Iolanda Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Viella, Roma, 2013.

G. Pomba, G.P. Vieusseux, C. Tenca, *Scritti sul commercio librario in Italia*, a cura di Maria Paladino, *Carta al vento. Come cambia l'industria editoriale*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 1997.

Maria Iolanda Palazzolo, Archivio Guido Izzi, Roma 1986.

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, 1986.

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2011.

Ilaria Porciani (a cura di), *Editoria a Firenze nel secondo Ottocento*, Atti del Convegno, Firenze, 13-15 novembre 1981, Olshki, Firenze, 1983.

Giuseppe Prezzolini, *La Voce, 1908-1913. Cronaca, Antologia e forma di una rivista*, Rusconi Editore, Milano, 1974.

Dario Puccini, *Due lettere inedite di Pirandello*, «Strumenti Critici», VII (1992).

Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino, 1999.

Marco Santoro, *Storia del libro italiano. Libro e società dal Quattrocento al nuovo millennio*, Editrice Bibliografica, Milano, 2008.

Renato Serra, *Le lettere*, La Voce, 1920.

Edoardo Sanguineti (a cura di), *Poesia del Novecento*, vol. I, Einaudi, Torino, 1969.

Angelo Sommaruga, *Cronaca Bizantina (1881-1885)*, Mondadori, Milano, 1941.

Ulrich Schulz Buschhaus (a cura di), *Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palumbo, Palermo, 1980.

Vittorio Spinazzola, *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma, 1992.

Vittorio Spinazzola, *Le modernità letteraria. Forme di scrittura ed interessi di lettura*, Net, Milano, 2005.

Carlo Tenca, *Dell'industria libraria in Italia*, a cura di Maria Iolanda Palazzolo, Archivio Guido Izzi, Roma, 1989.

Gianfranco Tortorelli (a cura di), *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, Edizioni Analisi Bologna, 1986.

Gianfranco Tortorelli (a cura di), *Fonti e Studi di Storia dell'Editoria*, Edizioni Baiesi, Bologna, 1992.

Gianfranco Tortorelli, *Parole di carta. Studi di Storia dell'Editoria*, Longo Editore, Ravenna, 1992.

Gianfranco Tortorelli, «*L'Italia che Scrive*» 1918-1938. *L'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini*, Franco Angeli Editore, Milano, 1996.

Gianfranco Tortorelli (a cura di), *Gli archivi degli editori. Studi e prospettive di ricerca*, Pàtron Editore, Bologna, 1998.

Gianfranco Tortorelli, *Educare alla lettura nel Novecento: una riflessione storiografica sulla storia dell'editoria*, «History of Education & Children's Literature», VIII, 2 (2013).

Gabriele Turi (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, vol. I, Il Mulino, Bologna, 1993.

Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze, 1997.

Gabriele Turi, *Alla scoperta degli archivi editoriali*, «La Fabbrica del Libro», a. XVI, 1/2010, pp. 2-8.

Giovanni Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di Gino Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.

Glauco Viazzi, *Un editore degli anni Venti*, «Il Ponte», XXIX (1973), n. 6, pp. 826-839.

Giulia Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: le memorie del libro. Convegno Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 31 marzo 2006*, AIB, Roma, 2007.

Isabella Zanni Rosiello, *Gli archivi di Stato: luoghi-istituti di organizzazione culturale*, «Passato e presente», a. I, 1982, pp. 153-168.

Sarah Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, vol. II, C.U.E.C.M., Catania, 1996.

Bibliografia di Mario Puccini

Mario Puccini, *L'ultima crisi*, Puccini, Ancona, 1912.

Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, Tipografia Puccini & Massa, Senigallia, 1916.

Mario Puccini, *Emilio Treves*, «I Libri del Giorno», III, marzo 1920, pp. 117-118.

Mario Puccini, *Laterza*, «I Libri del Giorno», V, maggio 1920, pp. 240-241.

Mario Puccini, *Carabba*, «I Libri del Giorno», VI, giugno 1920, pp. 296-297.

Mario Puccini, *Sandron*, «I Libri del Giorno», VIII, agosto 1920, pp. 405-406.

Mario Puccini, *Barbera*, «I Libri del Giorno», X, ottobre 1920, pp. 522-524.

Mario Puccini, «*La Voce*», «I Libri del Giorno», I, gennaio 1921, pp. 11-12.

Mario Puccini, *Zanichelli*, «I Libri del Giorno», III, marzo 1921, pp. 121-122.

Mario Puccini, *I Giusti*, «I Libri del Giorno», IV, aprile 1921, pp. 176-177.

Mario Puccini, *Lemonnier*, «I Libri del Giorno», VIII, agosto, 1921, pp. 406-407.

- Mario Puccini, *Bocca*, «I Libri del Giorno», XI, novembre 1921, pp. 574-575.
- Mario Puccini, *Paravia*, «I Libri del Giorno», XII, dicembre 1921, pp. 629-630.
- Mario Puccini, *Essere o non essere. Racconti*, Mondadori, Roma, 1921.
- Mario Puccini, *Viva l'anarchia. Romanzo di un viaggiatore in poesia*, Bemporad, Firenze, 1921.
- Mario Puccini, *Ricciardi*, «I Libri del Giorno», II, febbraio 1922, pp. 76-77.
- Mario Puccini, *Una conferenza sulla professione dell'editore*, «I Libri del Giorno», XII, dicembre 1922, pp. 621-622.
- Mario Puccini, *¡Viva l'anarquía!*, trad. di Sánchez Rojas, Editorial América, Madrid, 1924.
- Mario Puccini, *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio*, Ceschina, Milano, 1938.
- Mario Puccini, *Gli Ultimi Sensuali*, Garzanti, Milano, 1948.
- Mario Puccini, *Milano, cara Milano...! Impressioni, incontri e ricordi della Milano di ieri e dell'altro ieri*, Ceschina, Milano, 1957.
- Mario Puccini, *Scoperta del tempo, 13 romanzi brevi*, Ceschina, Milano, 1959.
- Mario Puccini, *Racconti cupi*, Claudio Lombardi Editore, Milano, 1992.
- Mario Puccini, *Dov'è il peccato è Dio*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 1999.
- Mario Puccini, *La Prigione*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2004.
- Mario Puccini, *Le novantanove avventure di Saverio Acca*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2005.
- Mario Puccini, *La terra è di tutti*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2006.
- Mario Puccini, *Da D'Annunzio a Pirandello*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2007.
- Mario Puccini, *Saggi letterari. Da D'Annunzio a Pirandello*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2007.
- Mario Puccini, *Avventura marinara*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2010.

Bibliografia su Mario Puccini

- Sergio Anselmi (a cura di) *Omaggio a Mario Puccini*, Argalia Editore, Urbino, 1967.
- Ada Antonietti (a cura di), *Mario Puccini. Due giornate di studio e di testimonianze, Atti di un convegno. Senigallia, 28-29 aprile 1985*, Comune di Senigallia, Senigallia, 1987.

Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore fra le due guerre*, Bastogi, Foggia, 1980.

Sandro Genovali, *Romanzo di Senigallia. Saggio su Mario Puccini*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2002.

María Mercedes González de Sande, *La cultura española en Papini, Prezzolini, Puccini y Boine*, Bulzoni, Roma 2001.

Alfredo Panzini e Mario Puccini, *Viaggi in Italia 1913-1920*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2001.

Marco Pioli, *Mario Puccini: dalle Marche alla Spagna*, Nuovi Orizzonti, San Benedetto del Tronto, 2011.

Roberto Pirani, *Bibliografia di Mario Puccini*, Fondazione Rosellini, Senigallia, 2002.

Giuseppe Traina, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, «Annali della Fondazione Verga», n. 9, 1992.

Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, a cura di Francesco de Nicola, Archinto, Milano, 2015.

Lucini e il Futurismo

AA.VV., *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cent'anni dopo*, volume monografico di «Resine. Quaderni liguri di cultura», a. XXXII-XXXIII, n. 137-140, III–IV trimestre 2013 – I-II trimestre 2014.

AA.VV., *Lucini e il Futurismo*, «Il Verri», n. 33-34, ottobre 1970.

Pier Luigi Ferro, *Il Verso Libero*, a cura di Pier Luigi Ferro, Interlinea Edizioni, Novara, 2008.

Pier Luigi Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio. Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Mimesis, Milano-Udine, 2014.

François Livi (a cura di), *Poesia (1905-1909)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1992.

Gian Pietro Lucini, *Le Nottole ed i Vasi*, Puccini, Ancona, 1912.

Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al viglio della critica*, Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1914.

Gian Pietro Lucini, *Scritti scelti*, a cura di Mario Puccini, Carabba, Lanciano 1917.

Gian Pietro Lucini, *Le antitesi e le perversità*, Guanda, Parma, 1970.

Gian Pietro Lucini, *Marinetti futurismo futuristi. Saggi e interventi*, a cura di Mario Artioli, Massimiliano Boni Editore, Bologna, 1975.

Gian Pietro Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino, 1975.

Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, a cura di Edoardo Sanguineti, Costa & Nolan, Genova, 1979.

Gian Pietro Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di Manuela Manfredini, Salerno Editrice, Roma, 2005.

Claudia Salaris (a cura di), *Storia del futurismo: libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

Caludia Salaris, *Marinetti Editore*, Il Mulino, Bologna, 1990.

Gian Eugenio Viola, *L'utopia futurista. Contributo alla storia delle avanguardie*, Longo Editore, Ravenna, 1994.

Relazioni culturali ed editoriali tra Italia e Spagna

Rufino Blanco Fombona, *Italia y España. Su acercamiento literario*, «El Sol», 9 aprile 1924.

Francesco Bruni (a cura di), *L'Italia e la formazione delle civiltà europee. Letteratura e vita intellettuale*, UTET, Torino, 1994.

Carmen de Burgos (Colombine), *Giacomo Leopardi: su vida y su obras*, Sempere, Velenzia, 1911.

Rafael Casinos Assens, *La novela de un literato*, vol. III, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Alberto Cucchia, *Dos cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, «Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno», vol. 47, Salamanca, 1-2009.

Mariano José de Larra, *Obras*, Edición de Carlos Seco Serrano, vol. II, Atlas, Madrid, 1960.

María del Carmen Delgado Sosa, *La literatura en el periódico: el artículo de opinión*, Bubok, Badajoz, 2009.

María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Il Canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, «Quaderns d'Italiá», 4/5, 1999/2000.

Guillermo de Torre, *Del '98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969.

- Enrique Díez-Canedo, *La Literatura Contemporánea. Italia*, «Revista General», febrero 1918, n. 5, pp. 1-5.
- Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones Litararia. Segunda Serie 1920-1924*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1964.
- La Pluma. Revista Literaria*, (1920-1923), Topos Verlag AG, Vaduz/Liechtenstein, 1980.
- Aurora Egido (coordinado por), *Entre Italia y España*, «Ínsula», n. 757-758, enero-febrero 2010.
- José Esteban, *El Madrid de la Repubblica*, Silex, Madrid, 2000.
- Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Fratelli Bocca, Torino, 1929.
- Arturo Farinelli (a cura di), *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, (Le Monnier, Firenze, 1941.
- María Mercedes González de Sande, *El grupo «La Voce» y España*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.
- Miguel Ángel Lama, *Enrique Díez Canedo y la poesía extranjera*, «CAUCE. Revista de Filología y su didáctica», n. 22-23, 1999/2000, pp. 191-228.
- Enrico Malato (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana. La Letteratura Italiana fuori d'Italia*, vol. XII, Salerno Editrice, Roma, 2002.
- Paulino Matas Gil, *La cultura italiana en el semanario «España»*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.
- Franco Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze, 1974.
- Julián Moreiro Prieto, *Sánchez Rojas. Crónica de un cronista*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1984.
- Giovanni Papini, *Miguel de Unamuno*, «Leonardo», octubre-novembre, 1906.
- Gionanni Papini, *Un uomo finito*, Libreria della Voce, Firenze, 1912.
- Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1993.
- Dario Puccini (a cura di), *Gli spagnoli e l'Italia*, Scheiwiller, Milano, 1997.
- Francisco Rico (a cura di), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo*, volumen VI/1, Editorial Crítica, Barcelona, 1994.

Cipriano Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña (seguida por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano Rivas de Cherif de 1921 a 1937)*, Grijalbo, Barcellona, 1981.

José Sánchez Rojas, *Los libros españoles en Italia*, «España», n. 321, 20 maggio 1922, pp. 14-15.

José Sánchez Rojas, *El interés por España*, «España», n. 123, 31 maggio 1917, pp.13-14.

Società Filologica Romana (a cura di), *Un cinquantennio di studi sulla letteratura Italiana (1886-1936)*, saggi dedicati a Vittorio Rossi, vol. II, Sansoni Editore, Firenze, 1937.

Dolores Thion Soriano Mollá e Jorge Urrutia, *De élites y masas: textualizaciones*, Devenir el Otro, Madrid, 2013.

Juan Domingo Vera Méndez, *Del Modernismo al Novecentismo a través de la revistas literarias*, J.D. Vera, Murcia, 2005.

Juan Villegas (a cura di), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, 1992.

Giorgio Zama (a cura di), *Il mondo visto dall'Italia (contemporanea)*, Guerini, Milano, 2005.

Storia dell'editoria spagnola

Hipolito Escolar, *Editores madrileños a principios de siglo*, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1984.

Víctor Infantes de Miguel (a cura di), *Historia de la edición y de la lectura en España (1475-1914)*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2003.

Alberto Insúa, *Mamorias*, Fundación Santander, Madrid, 2003.

Jesús A. Martínez Martín (a cura di), *Historia de la edición en España*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2001.

Jesús A. Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2009.

Pedro Pascual, *Escritores y editores en la Restauración Canovista (1875-1923)*, vol. I, Ediciones de la Torre, Madrid, 1994.

José Ruiz-Castillo Basala, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1986.

Raquel Sánchez García, *José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de la Plata*, «Castilla 27», 2002, pp. 123-140.

Yolanda Segnini, *La editorial América de Rufino Blanco-Fombona. Madrid 1915-1933*, Libris, Madrid, 2000.

Traduzione e ricezione della letteratura italiana in Spagna

Mónica García Aguilar, *Traducción y recepción literaria de la obra de Edmondo de Amicis en España (1877-1908). Estudio crítico y repertorio bibliográfico*, «Sendebarr», n.17, 2006.

Associazione Ispanisti Italiani, *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Atti del congresso: Nel Ricordo di Carmelo Samonà*, Napoli, 30 e 31 gennaio, 1 febbraio, 1992, Istituto Cervantes, Madrid, 1993.

Assumpta Camps, *La recepción literaria*, PPU, Barcellona, 2002.

Assumpta Camps (a cura di), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, Universitat de Barcelona, Barcellona, 2012.

Assumpta Camps, *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, UBe, Barcellona, 2014.

Juan Chabas, *Resumen literario*, «La Libertad», 5 novembre 1927, p. 6.

Juan Chabas, *Resumen Literario. Noticias literarias - Libros nuevos - Revistas*, «La Libertad», 4 agosto 1928.

María de las Nieves Muñiz Muñiz, *La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna. (alcune riflessioni critiche)*, «Anuario de Estudios Filológicos», vol. 13, 1990.

María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Il Canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, «Quaderns d'Italiá», 4/5, 1999/2000.

Benjamín Jarnés, *Vidas paralelas de Matías Pascal*, «La Gaceta Literaria», 15 aprile 1929.

Francisco Lafarga e Roberto Dengler Gassin, *Traducción y Teatro*, Universitat Pompeu Fabra, Barcellona, 1995.

Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (a cura di), *Historia de la traducción en España*, Editorial Ambos Mundos, Salamanca, 2004.

Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (editado por), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Editorial Gredos, Madrid, 2009.

Franco Meregalli, *D'Annunzio en España*, «Filología Moderna», n° 15-16, Abril-Agosto 1964.

Giovanni Papini, *Hombre acabado*, traducción de Cipriano Rivas Cherif, Biblioteca Nueva, 1923.

Luis Pegenaute (a cura di), *La traducción en la Edad de la Plata*, PPU, Barcellona, 2001.

Luigi Pirandello, *Tercetos*, Sempere, Valencia, 1923.

Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1924.

Cipriano Rivas Cherif, *Hombre Acabado*, «España», n. 384, 28 agosto 1923, p. 12.

Cipriano Rivas Cherif, *Libros. El difunto Matías Pascal*, «España», n. 414, 22 marzo 1924.

Alberto de Segovia, *Libros y autores. El difunto Matías Pascal*, «La Acción», 13 marzo 1924, p. 5.