

Francesca Corrias

## Per le vie di Milano

La città nei ricordi editoriali e letterari di Mario Puccini:  
una rievocazione tra la flânerie e l'autobiografismo

*Milano, cara Milano!...* è un'opera che pone numerose sfide interpretative al lettore che vi si accinga con animo critico ed indagatore. Uscita negli ultimi giorni del dicembre del 1957, la prima copia dell'opera giunse sulla scrivania di Mario Puccini (Senigallia, 29 luglio 1887 – Roma, 5 dicembre 1957) quando questi era ormai scomparso. Quello che nelle intenzioni della casa editrice doveva essere il degno festeggiamento per le «nozze d'oro dello Scrittore con la letteratura»<sup>1</sup> – gli esordi pucciniani risalivano al 1907 con le *Novelle Semplici* – si tramutò in una pubblicazione commemorativa: il volume divenne il primo dei postumi di Puccini, l'unico fra questi però a venir pubblicato nella veste già corretta ed approvata dall'autore. Si tratta di un'edizione che si segnala per la ricca veste tipografica. L'editore Ceschina pubblica l'opera in grande formato, con doppia coperta e accompagnata da quaranta illustrazioni d'autore che ritraggono Milano tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Firmatario delle tavole illustrative è il celebre pittore milanese Gianni Grossi, che, formatosi all'Accademia di Brera, deve la sua fama proprio alle vedute prospettiche della città per le quali vinse nel 1922 il Premio Fumagalli.

Il volume suggella l'amicizia e il legame pluriennale tra Puccini e la Casa Editrice, che di Puccini pubblicò svariati volumi, tra i quali *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio* (1938), opera che si può considerare quasi la sorella maggiore di quella in questa sede esaminata. Il sodalizio editoriale tra Puccini e Ceschina, ricordato in *Milano, cara Milano!...*, rimonta agli anni milanesi dell'autore anche se in quel frangente i loro incontri non erano motivati da questioni editoriali. Renzo Hermes Ceschina era all'epoca un libraio e segretario generale della Associazione libraria italiana che si rivolgeva al libraio Puccini. Solo in un secondo momento, ormai conclusa l'esperienza milanese, Ceschina gli chiese di divenire un suo autore e questi accettò solo quando, come del resto ammette, «altrove qualche altra porta (una, o più di una) mi si erano chiuse o non ... mi si erano aperte». Di questo Puccini gli sarà grato dedicandogli il capitolo *Renzo Hermes Ceschina, editore gentiluomo e mettendone in risalto l'onestà intellettuale e la generosa prova di amicizia:*

Non mi chiese perché mi fossi mosso con tanto ritardo; non sofisticò; non discusse. E avrebbe avuto ragione di farlo: io bussavo da lui perché altrove qualche altra porta (una, o più di una) mi si erano chiuse o non ... mi si erano aperte. Ed ecco un'altra ragione che me lo vuole caro nel ricordo, nella memoria: uomo, editore, amico [...]. E, a quel modo, che non tento di limitare le mie pretese, così non rimandò – com'è uso degli

<sup>1</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1957, p. 3.

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 contratto»<sup>2</sup>.

Nella breve recensione di Enrico Falqui uscita nel sul «Tempo» il 23 dicembre del 1957<sup>3</sup> si parla del volume come di una «raccolta postuma» che dà brillante saggio del pluridecennale lavoro da elzevirista di Mario Puccini. Gli elzeviri riuniti sono dedicati alla «rievocazione di alcuni fra i più cari luoghi e incontri della Milano di ieri e dell'altrieri. [...] Teatri, caffè, redazioni di giornali, case editrici, librerie, studi, gallerie: questi furono i luoghi di sua preferenza. In quanto agli incontri, vanno da Verga a Marinetti, da Lucini a Linati, da Simoni a Panzini, da Hoepli a Ceschina, da Vallardi a Treves, da Bernasconi a Tosi, da Sironi a Bucci»<sup>4</sup> e – sempre nel giudizio di Falqui – l'opera è composta volutamente in uno stile dimesso, familiare e smorzato, «con una scrittura che, quantunque corsiva, gli consentisse di conservare un po' del vibrò di una nostalgica ricordanza».<sup>5</sup> Falqui fu l'unico che espresse un giudizio critico organico, seppur brevissimo, sull'opera di Puccini, che non è degnata neppure di una piccolissima menzione nel contributo critico di Salvatore Battaglia<sup>6</sup> né nell'unica monografia a lui dedicata;<sup>7</sup> dunque il giudizio di Falqui costituisce il solo biglietto da visita per la posterità di *Milano, cara Milano!*... Come è norma per le raccolte, le quali affidano il segno della loro unità a strategie paratestuali, anche quella presa in esame mostra un paratesto piuttosto evidente: oltre al normale titolo, possiede anche un sottotitolo, due prefazioni – una dell'editore e una autoriale – una divisione in capitoli, titolati anch'essi, e svariati intertitoli.<sup>8</sup> È attraverso il paratesto che il testo diventa libro, infatti «molto spesso il paratesto è esso stesso un testo: se non è ancora il testo, esso è già testo».<sup>9</sup> Oltre a dare coesione ai ricordi milanesi, il paratesto, grazie alla sua forza illocutoria, fornisce indicazioni generiche e pone in essere una zona di simbolico scambio colloquiale fra tutti i soggetti coinvolti nella fruizione letteraria:

Il paratesto è un 'termine-ombrello' con il quale si vuole indicare la zona di transizione tra il testo e l'oltre testo, ma anche di transizione, di scambio e di comunicazione tra autore ed editore da un lato e lettori dall'altro [...]. Qualunque sia l'effetto del paratesto, esso in ogni caso costituisce lo spazio di una pragmatica e di un'azione sul pubblico. Il paratesto rende esplicite un'intenzione e un'interpretazione, crea attese e aspettative, dispensa consigli e suggerimenti. Protegge e racchiude, classifica e spinge a conservare.<sup>10</sup>

*Milano, cara Milano!*... è un titolo tematico al quale segue un sottotitolo rematico che vuole, timidamente, suggerire un'indicazione generica: *Impressioni incontri e ricordi della Milano di ieri e dell'altro ieri*. Ad essere precisi si coglie qui un suggerimento

<sup>2</sup> Ivi, p. 245.

<sup>3</sup> In un secondo tempo contenuta nel volume Enrico Falqui, *Novecento letterario. Serie terza*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 371-377.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 375-376.

<sup>5</sup> Ivi, p. 376.

<sup>6</sup> Salvatore Battaglia, *Mario Puccini*, in *Letteratura italiana 900. Gli scrittori e la cultura letteraria della società italiana*, III, Milano, Marzorati, 1979, pp. 2780-2818.

<sup>7</sup> Francesco de Nicola, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore tra le due guerre*, Foggia, Bastogi, 1980.

<sup>8</sup> Tutta la terminologia relativa all'analisi del paratesto è desunta da Gerard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>9</sup> Ivi, p. 9.

<sup>10</sup> AA. VV., *Il paratesto*, a cura di Cristina Demaria e Riccardo Federiga, Milano, Edizioni Silvestre Bonard, 2001.

autoriale di tipo paragenetico poiché la parola “ricordi” afferisce allo stesso campo semantico del genere delle memorie. Una dichiarazione di intenti affidata alla regina delle soglie del libro, la copertina, nella quale Puccini, con allusione al genere delle scritture autobiografiche, stringe un patto di veridicità con il lettore, che viene rinsaldato, qualche pagina dopo, nella prefazione. Questa costituisce uno degli strumenti più validi che l'autore possiede per controllare o quantomeno indirizzare la ricezione della sua opera. L'autore ci dà in essa indicazioni, non necessariamente esplicite, sul come vuole essere letto. A prescindere dalla veridicità e dalla coerenza delle dichiarazioni dello scrittore resta di fatto che «queste dichiarazioni di intenzione paratestuali sono presenti, e nessuno, volente o nolente, può ignorarle».<sup>11</sup> Trattandosi di una collana, ci aspetteremmo una prefazione argomentativa che giustifichi la coesione del testo,<sup>12</sup> ma in realtà ci viene offerta un'istanza prefatoria, avanzata con riserva (si intitola infatti *A guisa di prologo*), che ci mette da subito in clima di narrativa diaristica. Infatti, il primo brano di cui si compone è datato sul margine alto a destra, «Aprile del '10».

A Mario Puccini non interessava che la sua opera venisse ricevuta come una raccolta di elzeviri quanto piuttosto come un insieme di brani autobiografici a metà strada tra pagine di diario, annotazioni su taccuino e trascrizioni di memorie. Se è pur vero che il paratesto restituisce in forma di unità un insieme di testi dispersi, resta comunque indubitabile che non è l'unità il *prius* di Puccini, il quale non solo non si sarebbe prodigato tanto nella scelta di titoli e titoletti disseminati ad ogni svolta di pagina, ma non avrebbe neppure dato vita a capitoli autonomi che non presentano, eccetto rarissimi casi, una continuità narrativa fra loro.<sup>13</sup> Nonostante la sua frammentarietà, nel testo sono ravvisabili due linee narrative dominanti: quella odeporica e quella autobiografica. Questa bipartizione trova ragione anche nell'articolazione delle sezioni e quindi nel paratesto: ad un incipit autobiografico (*A guisa di prologo*) seguono due sezioni odeporiche (*Vecchie contrade* e *La gente di Milano*), che danno poi spazio ad altre tre sezioni autobiografiche (*Luoghi cari e cari incontri*, *Milano i suoi editori e i suoi librai*, *Quattro pittori*). L'opera si conclude con una sezione odeporica ambientata nella prima campagna circostante Milano (*È sempre Milano. A guisa di epilogo*). Il relato odeporico è modulato sull'andamento tranquillo della passeggiata e il narratore omodiegetico Mario Puccini percorre Milano attraversando numerose vie e piazze dichiarando sempre precise coordinate geografiche. Nelle sezioni autobiografiche, anch'esse ricche di riferimenti sulla precisa collocazione degli eventi narrati, lo spazio descritto tende a chiudersi nei salotti, in abitazioni private o in studi editoriali.

Se nelle sezioni *erranti* l'atteggiamento del narratore è del tutto assimilabile a quello del *flâneur*, in quelle più smaccatamente autobiografiche il narratore cede volentieri

<sup>11</sup> Gerard Genette, *Soglie*, cit., p. 220.

<sup>12</sup> Come osserva Genette: Costante delle prefazioni di collane è quello di insistere sulla tematica dell'unità della raccolta, ciò rischia a priori di apparire come un'accozzaglia artificiosa e contingente, determinata soprattutto da un bisogno del tutto naturale e da un desiderio del tutto legittimo di vuotare un cassetto. Ivi, p. 194.

<sup>13</sup> Fanno eccezione a questo principio i capitoli intitolati *L'itinerario dei «lôcch»* (pp. 121-123) con *Il ciabattino di Via Vera* (pp. 125-130) e, nella sezione autobiografica, *Lucini, iconoclasta e ribelle* (pp. 189-191) con *Ancora Lucini. O una tragica beffa* (pp. 193-196).

spazio alla breve descrizione delle persone che incontra restituendoci, insieme con le sue memorie, anche una vivacissima galleria di ritratti e piccole biografie degli intellettuali che popolarono la Milano del primo Novecento, capitale culturale del regno e, in ragione della fortissima concentrazione editoriale, significativamente appellata la Lipsia italiana. Se pur afferenti a due generi letterari distinti, l'odeporica e l'autobiografia sono generi liminari con profonde e frequenti occasioni di contatto e reciproche influenze, messe in evidenza da Maria Ermelinda De Carlo in *Autobiografia e odeporica: interrelazioni di genere. Da un percorso letterario al metodo formativo della scrittura di viaggio nell'età adulta* (Manni, Lecce, 2010). È bene segnalare inoltre che un più intenso rapporto è stato messo in evidenza tra scrittura memorialistica e cartografia:

La coïncidence miraculeuse d'une topographie ressuscitée par la mémoire et d'une autobiographie allusive. Il n'est pas besoin d'un nouveau terme pour baptiser ces quelques exemples regroupés ici, mais on pourrait risquer un barbare «auto-geographie», ou un «géographie» du moi.<sup>14</sup>

Come osservava Falqui, il testo di Puccini si inserisce in una lunga tradizione di opere dedicate alla città di Milano:

Strano che fra tanti zelantissimi campanilisti, non uno abbia provveduto a fornirci un'antologia dei più significativi scritti su Milano. [...] Anche limitando la scelta all'Ottocento e al Novecento, ci sarebbe da mettere insieme un gran bel libro. E senza nemmeno troppa fatica, ché, dallo storico all'artistico, dalle vedute all'istantanee, dai personaggi alle macchiette, dagli interni agli esterni, c'è da scegliere come si vuole, tra montagne di carta stampata, a firma d'autori di ogni secolo, nazione e specie.<sup>15</sup>

L'autore, in più passi dell'opera, fa appello a questa tradizione, addentrandosi talmente nella letteratura milanese da credere di incontrare nelle sue peregrinazioni in città i personaggi che la popolarono. Si citano a titolo esemplificativo gli estratti che rendono meglio manifesta questa attitudine:

Tutto ha camminato a Milano, ma queste botteghe non hai mai osato staccare il passo; e forse è azzardoso pensare addirittura al tempo di Renzo, di Ferrer e del Cardinale Borromeo, ma è tutt'altro che azzardoso ricordare Foscolo e Monti; e, meno ancora, Federico Confalonieri, le Cinque giornate, Pietro Maroncelli, Silvio Pellico...<sup>16</sup>

E tuttavia, qui e soltanto qui noi potevamo innocentemente e fantasticamente pensare a Parini, Foscolo, a Stendhal, cioè ai poti che a Milano avevano vissuto e Milano avevano a pieni polmoni respirato; qui e soltanto qui ai suoi pittori, a Ranzoni, a Induno, a Cremona, giù giù fino a Grubicy; qui e soltanto qui ai suoi musicisti, suoi o che qui si fecero Verdi, Donizetti, Catalani, Ponchielli, Puccini...<sup>17</sup>

Demetrio Pianelli, il caro e quieto protagonista di uno dei romanzi più umani dell'Ottocento, che poi è il più bello che abbia per isfondo la tipica Milano dell'altro ieri [...]. Ci siamo voluti oggi abbandonare al gusto di raffigurarcelo vivo e vivente nella Milano di quella volta. [...] Pianelli! Non vi pare di vederlo? Eccolo qui in una giornata normale, in una giornata come le altre; l'ufficio l'aspetta ed egli si prepara a recarvisi.<sup>18</sup>

Non passavo tutti i giorni da quelle parti [...] ma quando ci passavo, immancabilmente o fermo e come in attesa di qualcuno, o in cammino, ma di un cammino lento, soppesato, un minuto un minuto e mezzo si

<sup>14</sup> Jacques Lecarme e Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Parigi, Armand Collin, 1997, p.32.

<sup>15</sup> Enrico Falqui, op. cit., p. 371.

<sup>16</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 56.

<sup>17</sup> Ivi, p. 66.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 69-70.

distanza tra un passo e l'altro lo vedevo. [...] e qui aggiungerò per inciso che ad un momento pensai anche a qualcosa di impossibile, di assurdo: che colui non fosse un uomo vero, autentico, di carne, ma un fantasma: il fantasma di un qualche personaggio romanzesco. E non mi vennero in mente naturalmente i personaggi che erano usciti e uscivano dalla penna di scrittori moderni, del tempo mio e di tutti, ma di altri, anche se non lontanissimi, tempi: i personaggi di un qualche romanzo milanese di Cletto Arrighi o di Rovani o di Bazzoni o di De Marchi: e magari perfino di un qualche romanzo non strettamente milanese: usciti dalla penna di un Bersezio, di un Farina, e perché no? Di un De Amicis. Illazioni ridicole: l'ometto vivo ed è lì, a pochissimi passi da me: potrei avvicinarlo, e , con una scusa, farlo anche parlare. Non ne feci nulla ... forse perché mi piacque far giocare e giostrare la mia immaginazione [...].<sup>19</sup>

Quasi dieci anni prima in un articolo uscito su «Il Resto del Carlino» Puccini si esprimeva in toni del tutto analoghi; ulteriore dimostrazione del fatto che l'opera non rispondeva solo all'esigenza di non disperdere gli scritti elzeviristi disseminati nei periodici, ma a un'autentica volontà di rendere leggibile la sua «Milanin», per dirla con De Marchi, fissarla nella memoria letteraria e iscrivere la in quella lunga tradizione a cui accennava Falqui e che in tempi relativamente recenti ha trovato sede in diversi repertori bibliografici.<sup>20</sup>

Ci sono degli scrittori i quali, pur interessando con la loro opera tutto il mondo, ché creano personaggi e drammi di largo respiro e con attributi universali, ali radici han poi nel proprio clima, così profondamente rispondono all'indole dei luoghi dove muovono, che la loro opera resta inconfondibilmente legata ad essi, ed a un certo momento, chissà per quale forza segreta, viene quasi ad imporsi (e con caratteri perfino più vivi e presenti) sulla realtà fisica, materiale [...]. Le trasformazioni volute dal tempo possono essere radicali, magari profondissime; ma quel mondo creato dal poeta non sparisce mai e appena si vela un poco [...]. Milano non ci parve, quando tanti anni fa vi entrammo per la prima volta, né nuova né di difficile esplorazione [...]. Egli è che, prima, Manzoni, poi De Marchi ci avevano fatto vedere la città e i suoi uomini; [...] tanto intensamente egli ci avevano penetrato che dappertutto credevamo di scorgere segni e aspetti a noi già noti. [...] Certo ci volle tempo, pazienza e anche fede; perché la Milano di l'altr'ieri come la chiamò Gian Pietro Lucini, va ogni giorni più desaparendo.<sup>21</sup>

Nell'articolo, la menzione di De Marchi si accompagna ad un altro celebre nome, Ugo Ojetti, notissimo all'epoca oltre che per la sua attività nel «Corriere della Sera», anche per un libro-intervista pubblicato sul finire del secolo XIX, *Alla scoperta dei letterati*, nel quale però manca l'intervista a De Marchi che - l'opinione è di Mario Puccini - era secondo all'epoca solo a Manzoni nella scrittura di romanzi.

Considerando l'articolo come antecedente della stesura dell'opera in esame appare chiaro che questa, in un certo qual senso, cerca di ridare visibilità ad un autore che ingiustamente era stato escluso dagli intervistati, avvicinandosi così alla tradizione italiana delle interviste letterarie di cui Ojetti fu l'iniziatore e di cui tutti i ritratti dei personaggi della seconda sezione dell'opera costituiranno una valida variazione sul tema.

Sebbene ritenesse che la città avesse avuto dei degni ritrattisti del suo spirito, questi non lo erano stati abbastanza, in comparazione con i coevi autori europei, in quanto non si occuparono di personaggi umili e caratteristici della città:

<sup>19</sup> Ivi, pp. 141-142.

<sup>20</sup> Si vedano ad esempio: Mauro Raimondi, *CentoMilano. La città raccontata dai suoi libri*, Genova, Fratelli Frilli Editori, 2006; Franco Fava, *Milano d'autore*, Pavia, Selecta, 2002; Colombo e Pensotti, *Milano la città raccontata da 15 grandi scrittori*, Lecco, Periplo, 1992.

<sup>21</sup> Mario Puccini, *Paragrafi su De Marchi*, «Il Resto del Carlino», 13 marzo 1928.

E c'è da aggiungere che se la Milano di quei tempi avesse avuto un Balzac come l'ha avuto la Parigi del secondo Ottocento (Manzoni era troppo signore per accorgersi delle «portinare» della sua Milano; e forse se ne sarebbe un giorno accorto De Marchi, che certo non era un Balzac, benchè ne avesse la fibra, ma il caro scrittore ebbe una grande disgrazia, morì troppo presto) queste «madames Cibot» della nostra vecchia Milano, della Milano di ieri e dell'altro ieri, noi le ritroveremmo oggi nella sua opera.<sup>22</sup>

Avendo registrato una carenza nella tradizione dei cantori di Milano, fra gli intenti di Puccini vi è anche quello di fornire una galleria dei personaggi tipici di ciascun quartiere. Quasi in ogni paragrafo uno sconosciuto assurge a simbolo di quella via: il macellaio e il calzolaio in quella via «di raccordo tra San Celso e il Corso Romana»;<sup>23</sup> le «cibot» in via Passerella,<sup>24</sup> la cartolaia a Manforte,<sup>25</sup> il signor Ambrogino proprietario del «trani» in via Cavallotti<sup>26</sup> e insieme a loro tanti altri. Una vera costellazione di personaggi minori messi in scena nella via dove erano stati visti dall'autore che, per tutte le sezioni odeporiche del libro si mostra nel tipico atteggiamento del *flâneur*.

Non è necessario che nel testo sia presente la descrizione di un viaggio perché esso sia considerato appartenente al genere odeporico.<sup>27</sup> Di fatto la Milano di Puccini più che essere meta di un viaggio risulta essere una fondamentale tappa del suo cammino esistenziale: «in quello spicchio di via 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 e di esserlo stato) mi assestai io».<sup>28</sup>

L'autore ci presenta la città della sua giovinezza e rievoca, attraverso qualche celebre personaggio, quella della generazione che l'aveva preceduto: la Milano di l'altrieri – formula cara al Lucini e in omaggio alla memoria del Dossi – viste entrambe in prospettiva contrastiva con la Milano degli anni '50. Protagonista è la città del secondo decennio del '900, «da non confondere, in ogni modo, con quella di oggi», come avverte Puccini in uno dei primissimi capitoli. Qua, come in altre opere letterarie della postmodernità, la città cessa di essere lo sfondo delle peripezie dei personaggi, e diviene personaggio essa stessa.<sup>29</sup> Essa è colta nel suo mutare, in qualità di enorme crocevia di popolazioni. Il tipo umano che fa della città il soggetto principale delle sue riflessioni e annotazioni è il *flâneur*, figura sorta nell'Ottocento per indicare l'intellettuale che si aggira tra la folla dei cittadini e ne osserva criticamente i comportamenti.<sup>30</sup> Egli si fa indagatore dei significati urbani, talvolta

<sup>22</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 91.

<sup>23</sup> Ivi, p. 59.

<sup>24</sup> Ivi, p. 89.

<sup>25</sup> Ivi, p. 93.

<sup>26</sup> Ivi, p. 113.

<sup>27</sup> Domenico Nucera, *I viaggi e la letteratura*, in *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Milano, Mondadori, 1999, p.138.

<sup>28</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 15.

<sup>29</sup> Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 57.

<sup>30</sup> Ivi, p. 7.

con atteggiamento voyeuristico:<sup>31</sup> la sua attività è analoga a quella dello scrivere, che del viaggio costituisce talvolta il suo prolungamento.<sup>32</sup>

Il *flâneur*, animato dal desiderio di sprovincializzazione, predilige le grandi capitali, ma torna con insistenza ai luoghi familiari. Perciò nel corso dei suoi vagabondaggi si assiste alla sintesi tra i due mondi entro i quali si articola il suo essere-nel-mondo: quello globale e quello domestico. Egli ha particolare attenzione nei confronti della geografia del luogo che attraversa e fornisce indicazioni precise sulle vie e le direzioni da prendere dando vita ad una mappa che potrebbe consentire al lettore di tracciare i luoghi della vicenda.<sup>33</sup> Nelle sue narrazioni fiction e realtà si confondono; i due poli del continuum narrativo si intrecciano e in ciò trova una spiegazione anche l'ossessione spazializzante in quanto la sintesi tra realtà ed immaginazione trova senso in un ancoraggio ai luoghi.<sup>34</sup> Analogamente Mario Puccini, all'epoca scrittore esordiente ed editore giovanissimo, lascia Ancona per recarsi a Milano, dove crede di poter avviare un'impresa editoriale più salda. Le sue impressioni sul capoluogo meneghino rientrano perfettamente nel canone della *flânerie*:

La prima volta che ero venuto a Milano la città mi aveva interessato per la sua vastità e per il suo traffico, mi ero quasi smarrito, allora, nel gorgo delle sue grandi vie e delle sue immense piazze; uno smarrimento fisico, ma anche psicologico. Ma la seconda, due anni dopo, altra sensazione: non è più la vastità della città che mi impressiona, è il frastuono: il frastuono prodotto da tutta quella folla anonima, da tutti quei mezzi meccanici che tentavo di sormontare ma senza riuscirci [...]. Questa terza visita, invece, che non è poi soltanto una visita, io mi debbo fermare (resterò a Milano, diventerò quasi un cittadino di Milano) mi vuole tutto spostato verso il di fuori: quando salgo sul tram e siedo [...] vedo [...] ancora esseri umani che sollecitano il mio interesse, che chiamano che quasi succhiano la mia attenzione.<sup>35</sup>

La città attrae giovani in cerca di successo e affermazione da ogni provincia della penisola. È soprattutto la Galleria ad offrire al *flâneur* Puccini un'adeguata vetrina d'osservazione, dalla quale descrive la Milano meta di sprovincializzazione, come del resto lo era stata per lui:

Il nostro giovanotto provinciale fissa da tempo sbadigliando le lancette lassù dell'orologio: e quando ad un momento vede finalmente che quelle lancette si stanno per congiungere sulle dodici [...]: è ora di mangiare. [...] Benché senza allontanarsi troppo dalla Galleria: ma di tutto perché solo qui è sicuro di non perdersi, e poi perché soltanto qui, sotto queste vetrate, gli pare di sentirsi veramente a Milano [...]. Il nostro giovanotto non è qua a divertirsi; lui è venuto a Milano o «per diventare un cantante» o «per trovarsi un posto»: e non gli importa mangiare bene o meno bene: «gli importa di non tornare laggiù a mani vuote».<sup>36</sup>

Egli abbandonò le Marche per inseguire il progetto di un'affermata casa editrice, ma anche a Milano, come tutti i provinciali, cerca angoli più familiari che gli possano riportare alla memoria la tranquillità della vita spesa ai margini della penisola;

<sup>31</sup>Ottimo esempio è il capitolo *La vera felicità* (pp. 59-63), nel quale Puccini osserva da una finestra la partita a carte tra il macellaio e il calzolaio.

<sup>32</sup> Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, cit., p. 17.

<sup>33</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla connessione fra letteratura e mappe si veda: *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Marina Guglielmi e Guido Iacoli, Macerata, Quolibet Studio, 2012.

<sup>34</sup> Giampaolo Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, cit., p. 92.

<sup>35</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., pp. 84-85.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 34-35.

talvolta è sufficiente anche un suono noto per rievocare l'«età favolosa dell'infanzia»:

Perché, per quelle milanesi vere, Milan finiva sui bastioni; oltre i bastioni, o c'era la campagna oscura e deserta, o c'erano le luci fioche e rade delle vie suburbane [...]. Invece chi veniva dalla provincia e non sapeva accettare *sic et simpliciter* la vita chiassosa della Milan centrale [...] questi erano i paesaggi subito cercati e subito amati. [...] *Hic manebimus optime*. In questo silenzio quasi campestre, dove le automobili passavano bensì, ma, o se ne perdeva subito così la vista come il rumore (quando non le assorbivano gli alberi dell'acqua bella)<sup>37</sup>.

Mentre percorrevo una via che abbandona piuttosto faticosamente [...] il Corso di Porta Romana, e finisce [...] nei pressi di Piazza Umanitaria, uscito appena da una barbieria, ho avvertito uno strano ma insistito rumore. [...] Ma, dopo qualche minuto sto in ascolto, afferro finalmente e comprendo: sono macchine tipografiche. [...] Quel rumore ha avuto il potere di ricondurre di colpo il mio sentimento all'età favolosa dell'infanzia; io sono nato con una tipografia sotto casa, la tipografia di mio padre; [...] fu questo rumore a scandire le mie prime e confuse sensazioni [...]. Codesto rumore mi riconduce d'incanto in quel mondo, in quel clima; questa via non assomiglia neanche da lontano alle vie della mia città; benché abbia anch'essa un certo sapore antico e logoro. [...] Ed ora, ora mi ritrovo con la stessa sospensione di allora. Come se abbia ancora sette o otto anni.<sup>38</sup>

Per le vie di Milano, nel dispiegarsi dei capitoli e fra i molteplici bozzetti narrativi Puccini si racconta: la storia narrata è soprattutto memoria retrospettiva di uno scrittore che ripercorre un capitolo importante della sua formazione, chiuso bruscamente dall'avvento della prima guerra mondiale. Nel capoluogo lombardo, oltre a dare vita ad una nuova casa editrice, in società con Facchi e Linati, conosciuta con il nome di Studio Editoriale Lombardo, di cui, come si apprende dalle corrispondenze pucciniane, egli era il direttore tecnico, aprì anche una libreria che «non era propriamente una libreria, era, insieme, libreria, casa d'arte, cenacolo, casa editrice».<sup>39</sup> Lo Studio Editoriale Lombardo era il successore della casa editrice paterna, Giovanni Puccini e figli di Ancona. Per Puccini rappresentava un grande investimento: chiudere l'azienda di famiglia, a garanzia della quale vi era l'onorato nome paterno, e tentare una via propria nell'intricato scenario dell'editoria primonovecentesca. Un'impresa che abbracciò con fiducia e nella quale si buttò con l'incoscienza dei vent'anni, incurante della guerra imminente che già si preannunciava nell'atmosfera e, per stessa ammissione dell'autore, «segni di una possibile guerra, chi avesse saputo vederli, [...] non ce n'erano davvero pochi»:

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, [...] vedo subito grosso: e non solo fornisco il mio negozio dell'intera collezione 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 trovavo nei cataloghi ... Con la nascosta speranza di creare un ambiente: in tanta strada e così nutrito dovevo ben meritarmi una clientela.<sup>40</sup>

La libreria era situata nella centralissima via Monte Napoleone al numero 18 e finché rimase aperta fu un punto di riferimento per molti artisti che gravitavano intorno alla

<sup>37</sup> Ivi, p. 42.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>39</sup> Ivi, p. 244.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 15-16.



città. Vi esposero Carrà e Boccioni – quest’ultimo la celeberrima *Muscoli in movimento* – e vi si recavano frequentemente scrittori, pittori, musicisti non solo ad acquistare, ma anche semplicemente a chiacchierare e ad animare quella sorta di cenacolo artistico che la guerra spazzò via insieme all’attività editoriale. La bottega era il centro dal quale si dipanavano le avventure milanesi, come in *Viva l’Anarchia*,<sup>41</sup> anche qui Puccini si rappresenta chiuso nella sua bottega, topos pucciniano per eccellenza, anche una domenica pomeriggio in cui è Boccioni a stanarlo e, in un altro episodio, lo stesso farà Medardo Rosso:

Povero Boccioni! Era capitato da me un pomeriggio di domenica che la saracinesca del negozio era parecchio abbassata ma non del tutto [...]. E Boccioni così, dal di fuori, aveva strillato: «ci sei o no?». C’ero; c’ero davvero: benché non per badare al negozio: vi ero venuto per lavorare con calma e in pieno silenzio (in Monte Napoleone non passava un tram) al mio nuovo romanzo che avrebbe dovuto seguire Foville<sup>42</sup>.

Ed ecco Medardo Rosso un giorno. [...] «Tu qui? Che ci fai qui?». Spiego che, uscito da un’esperienza editoriale non fortunata, avevo pensato ad un tipo di negozio che potesse essere insieme libreria e luogo di ritrovo, galleria di esposizione e terreno d’incontro tra artisti, letterati, persone colte ... [...]. «Ma su, su chiudi un momento questo bugigattolo e vieni con me; [...] adesso mettiti il cappello – ingiunge – e chiudi questo stambugio».<sup>43</sup>

I due testi non condividono solo questo claustrofobico avvio – stambugio e bugigattolo sono termini sinonimici che evocano il senso della strettezza e della buia chiusura – ma si potrebbe quasi sostenere che *Viva l’anarchia* comincia là dove termina *Milano, cara Milano!...*, con l’intervallo della guerra. Se l’opera su Milano racconta, non osservando alcun ordine cronologico, avvenimenti collocati tra il 1910 il 1914, l’altra opera invece è il racconto del viaggio in Italia fatto dal libraio Puccini subito dopo la fine del conflitto mondiale, ad esperienza editoriale conclusa e quando ormai dell’esperienza in questione non salva alcuna memoria. Nella prima stagione della produzione pucciniana le vicissitudini editoriali erano tenute in gran conto, tanto da motivare la scrittura del *Piccolo Mastro Spirituale*,<sup>44</sup> un’opera che ad una raccolta di novelle fa seguire una sezione significativamente intitolata *Incontri* all’interno della quale troviamo *Incontri d’editore* e *Incontri di poeta*. Bastano i soli titoli ad avvicinare le due opere; tant’è che il terzo capitolo del testo in esame ha per titolo: *Luoghi cari e cari incontri*. Ma la guerra e la fine della stagione da editore indussero Puccini a dimenticare quella fase dalla sua storia che, come si legge in una lettera a Papini del 29 luglio del 1918,<sup>45</sup> gli causò solo dispiacere, perdita di quattrini e di amici e lo indusse a pentirsi di aver seguito dei sogni a scapito della laurea in legge alla facoltà d’Urbino.

<sup>41</sup> Alfredo Panzini e Mario Puccini, *Viaggi in Italia 1913-1920*, Senigallia, Fondazione Rossellini, 2001. Il testo di *Viva l’Anarchia* è qui contenuto preceduto dall’opera di Panzini e da una *Noterella bibliografica editoriale (con movenze di giallo)* nella quale si dà ragione della storia delle sue ristampe: «Il mio negozio di libraio era in una vecchia via di Milano. [...] Volle che chiudessi bottega e lo seguissi» (p.135).

<sup>42</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., p. 16.

<sup>43</sup> Ivi, p. 22.

<sup>44</sup> Mario Puccini, *Piccolo Mastro Spirituale*, Ancona, Puccini, 1916.

<sup>45</sup> Fondo Papini, conservato presso la Fondazione Primo Conti, Fiesole.

*Milano, cara Milano!*... rompe un silenzio quarantennale. Puccini, poco prima di morire, torna a parlare della sua stagione di editore, rendendo omaggio ai due maestri che ebbe modo di conoscere e frequentare, Lucini e Verga: due eccezioni nel complesso dei profili proposti: a Lucini dedicherà due capitoli, rinunciando per qualche pagina all'andamento frammentario dell'opera, e Verga sarà l'unico intellettuale ricordato a Roma negli anni '20 e non a Milano, incrinando un'altra peculiarità dell'opera, la coerenza spazio-temporale. Ricostruendo inoltre il quadro dell'ambiente editoriale milanese entro cui si inserisce la sua parabola personale, lo scrittore risponde ad una vocazione antichissima. Era infatti il lontano giugno del 1920 quando Puccini annunciava in una lettera ad Orvieto l'uscita dei suoi articoli sugli editori italiani per «I libri del giorno» di Treves, dichiarando che avrebbero fatto parte di un libro sull'editoria del primo ventennio che riteneva necessario e non sarebbe invece stato mai pubblicato.<sup>46</sup> La sezione *Milano, i suoi editori e i suoi librai* ridimensiona ora, e di molto, la portata nazionale degli interventi nella rivista di Treves, i quali si protrassero dal marzo del 1920 al dicembre del 1922 e compresero tra l'altro articoli su Treves, Laterza, Carabba, Lemonnier, Zanichelli e Paravia. Puccini, storico dell'editoria *ante litteram*, traccia il profilo dei maggiori editori – tra i quali è ricordato anche Ceschina, editore dell'opera in esame –, e non manca di fornire indicazioni precise sulla distribuzione geografica delle case editrici e delle librerie: «Più o meno ad ogni libreria corrispondeva allora una casa editrice, libreria Treves, Editore Treves, libreria Vallardi, Editore Vallardi, libreria Hoepli, Editore Hoepli, libreria Paravia, Editore Paravia ecc. [...] Ma tutti o quasi si raccoglievano nelle due Gallerie e negli immediati dintorni».<sup>47</sup> Fra tutti gli editori ricordati si distingue Emilio Treves, oltre che per essere appellato «il papà dell'editoria milanese», anche per singolarità degli atteggiamenti e le novità introdotte nella gestione della casa editrice, che, precorrendo i tempi dei pareri di lettura e dei lettori di professione<sup>48</sup> che sarà la caratteristica della fase editoriale che va dagli anni '30-'60 e che vedrà sulla scena una particolare figura d'editore protagonista,<sup>49</sup> si avvaleva di un lettore e consigliere letterario, Onorato Dall'Oro, a cui è dedicato il capitolo successivo. L'atteggiamento di Treves nei confronti dei letterati emergenti rivela molto sul panorama editoriale del primo Novecento nel quale il «sciôr Emilio» faceva da padrone, specialmente per quanto riguarda la narrativa, avvantaggiandosi del lavoro delle altre case editrici per poi assicurarsi gli autori ormai di fama riconosciuta e sicura vendita:

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.[...] non tutti gli scrittori rifiutati facevano i cattivi vita natural durante con lui, come Fogazzaro, Treves era sempre Treves, e nella narrativa soprattutto, chi, essendo narratore, non vantasse quella sigla sui propri libri, doveva riconoscersi o

<sup>46</sup> Lettera di Mario Puccini ad Angiolo Orvieto del 05/06/1920 conservata presso in Fondo Orvieto, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze.

<sup>47</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!*..., cit., p. 283.

<sup>48</sup> Si segnala come unico contributo critico sull'argomento *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, a cura di Annalisa Gimmi, Milano, Il Saggiatore, 2002.

<sup>49</sup> L'etichetta è desunta da Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2004.

sentirsi come su un piano inferiore rispetto a quelli altri: anche se li valeva o li superava. [...] A quel modo che gli antichi tiranni avevano un assaggiatore di cibi che i cuochi allestivano per loro [...], così il scior Emilio il primo, il secondo e spesso volte anche il terso libro di un autore giovane aspettava sempre che un altro editore meno furbo di lui li pubblicasse e li lanciasse. [...] Case Editrici atte a questa bisogna, case editrici assaggiatrici in Italia allora non ne mancavano.<sup>50</sup>

Oltre che sul sistema delle case editrici satelliti, l'attività di Treves poggiava sul parere di lettura di Dell'Oro, che Puccini descrive come estraneo dal mondo delle lettere, gettando quasi un'ombra di sospetto sulla legittimità della sua attività di consigliere: «Un nome che quasi più nessuno oggi ricorda: Onorato Dell'Oro, non aveva mai pubblicato né un romanzo, né una novella, né una poesia, né un saggio critico; era stato appena e soltanto ai nostri tempi, il lettore e il consigliere letterario di casa Treves».<sup>51</sup> Descritto come un uomo in grandissima confidenza con gli autori di Treves per eccellenza, D'Annunzio e Verga, timido, ma in grado di pronunciare verdetti con una grande sicumera, perché cosciente del peso del suo parere su Emilio Treves:

Poiché il vecchio Treves credeva in lui, lo credeva ed obbediva pressoché ad occhi chiusi. [...] Dell'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 stato anche la Divina Commedia, lo avrebbe rifiutato senza pietà.<sup>52</sup>

Anche il quadro editoriale della penisola ci rimanda un'immagine storica di Milano, Lipsia italiana – con riferimento alla città tedesca, allora il maggior centro del Libro in Europa –<sup>53</sup> e capitale dell'editoria, quasi «passaggio d'obbligo per scrittori, poeti, gazzettieri, librettisti e poligrafi».<sup>54</sup>

L'opera di Puccini si inserisce perfettamente nel quadro delle scritture di tipo autobiografico del Novecento italiano descritto da Andrea Battistini.<sup>55</sup> L'apparente protagonista del testo, la città è uno spazio intrinsecamente autobiografico del quale si restituisce un'immagine filtrata dalla memoria personale e rivestita dal sentimento del tempo. Esso funziona come criterio d'ordine e rappresentazione del tempo così come sostiene Bachelard:

Si crede talvolta di conoscersi nel tempo e non si conosce che una *suite* di fissazioni negli spazi della stabilità dell'essere, di un essere che non vuole passare, che, nello stesso passato, quando va alla ricerca del tempo perduto, vuole sospendere il volo del tempo. Lo spazio, nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo [...]. Attraverso lo spazio, nello spazio rinveniamo i bei fossili della durata, concretizzati da lunghi soggiorni. La rêverie dell'uomo che cammina, del cammino: copriamo in tal modo l'universo con i nostri disegni vissuti.<sup>56</sup>

<sup>50</sup> Mario Puccini, *Milano, cara Milano!...*, cit., pp. 261-262.

<sup>51</sup> Ivi, p. 265.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Ada Gigli Marchetti, *Introduzione. Milano, Lipsia italiana in Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013.

<sup>54</sup> Sergio Luzzato, *L'età di Torino*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, vol. III: *Dal Romanticismo ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 2.

<sup>55</sup> Andrea Battistini *Il riflesso nello «Specchio d'un'acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografie novecentesche in Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 57-75.

<sup>56</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, pp. 37-38.

Tutto il narrato soggiace alla memoria di Mario e la *dispositio* non è vincolata da alcuna consecuzione unilaterale della cronologia. Nel Novecento «autobiografia non significa più una storia unitaria e sistematica dell'io, ma esercizio folgorante del frammento»,<sup>57</sup> che si apre ad accogliere vari generi, fra i quali non si distingue il diario dal taccuino, si dà spazio alla memorialistica e si indulge volentieri nel relato odeporico. Soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, l'autobiografia divenne un genere frequentatissimo fino a entrare nel novero dei generi di consumo e a conoscere, tra il 1945 e il '55, a un vero e proprio boom. Una via per scampare al decadimento popolareggiante fu il reportage odeporico,<sup>58</sup> ma spesso si ricorse alla confusione dei piani intrecciando reale e fantastico per il desiderio di infrangere luoghi comuni.<sup>59</sup> Se, come sostiene Battistini, «l'autobiografia è un cenotafio»,<sup>60</sup> nessuna espressione pare più calzante per quello che, ad un'analisi puntuale, rappresentò *Milano, cara Milano!*... per Puccini: un testo che riesuma a beneficio dei posteri il tempo perduto della sua stagione di editore, libraio e scrittore esordiente, e, con esso, una galleria di personaggi più o meno illustri nei luoghi, negli atteggiamenti e nelle parole che un tempo appartennero loro.

---

<sup>57</sup> Andrea Battistini, *Il riflesso nello «Specchio d'un acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografie novecentesche*, cit., p. 59.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 69-72.

<sup>59</sup> Ivi, p. 74.

<sup>60</sup> Andrea Battistini, *Il riflesso nello «Specchio d'un acqua in tempesta». Forme e modi dell'autobiografie novecentesche*, cit., p. 68.