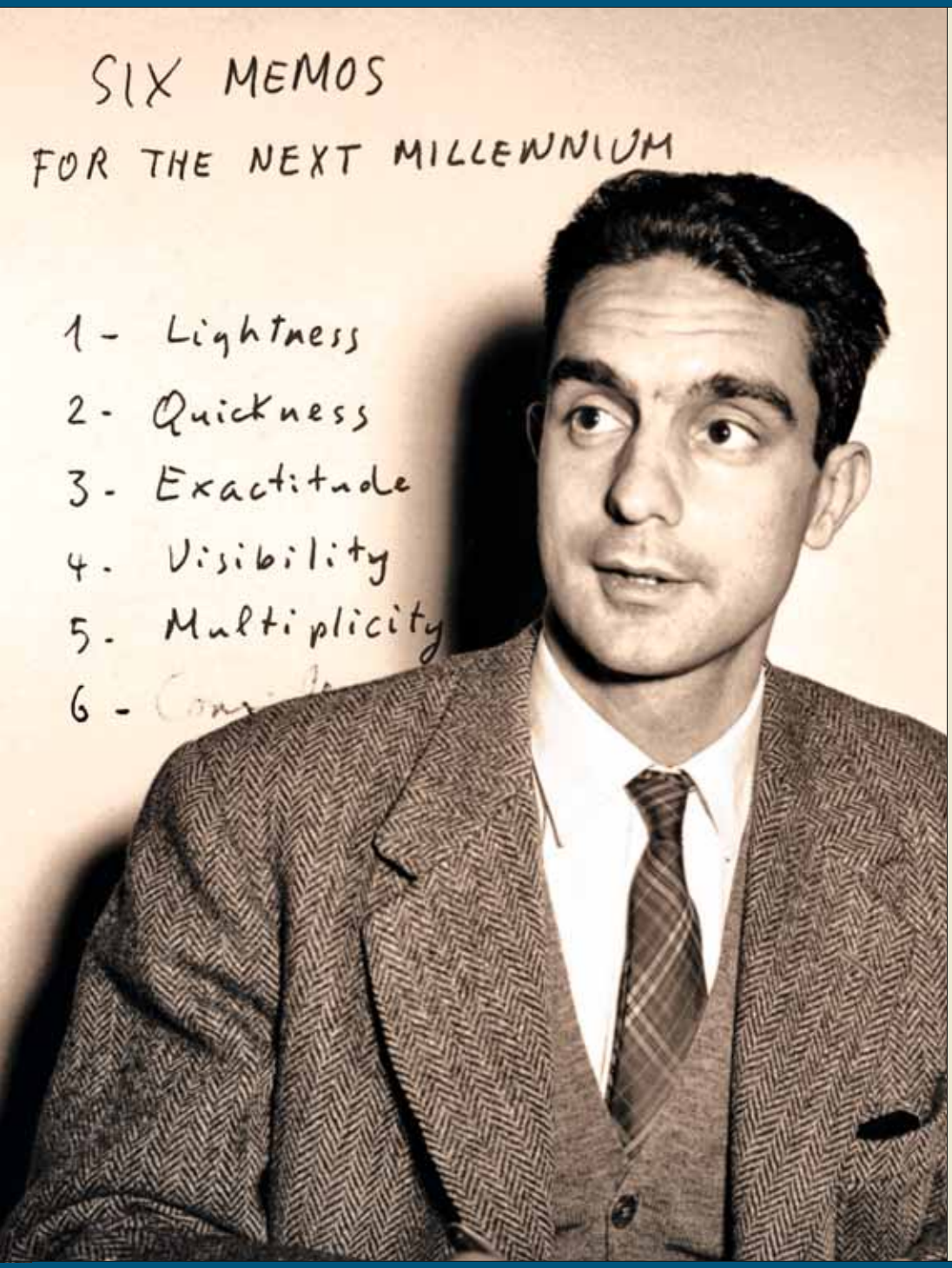
la Biblioteca di via Senato
Milano

MENSILE, ANNO XV

n. 10 – OTTOBRE 2023



BvS

Six Memos for the next Millennium
DI GIANFRANCO DIOGUARDI

L'incessante ricerca di una forma
DI MARIO BARENGHI

Le collane di un 'letterato editore'
DI VIRNA BRIGATTI

Sui primi libri di Italo Calvino
DI ANTONIO CASTRONUOVO

Calvino e i 'dieci inizi di romanzo'
DI EDOARDO ESPOSITO

Italo Calvino e l'America Latina
DI NICOLA BOTTIGLIERI

Italo Calvino: le note invisibili
DI GUIDO GIANNUZZI

Calvino, Primo Levi e Raymond Queneau
DI SANDRO MONTALTO

«Si potesse dimezzare ogni cosa intera»
DI MARIO BERNARDI GUARDI

Lo statuto del genere romanzesco
DI MARIA PANETTA

55 xilografie per *Le città invisibili*
DI SILVIA SCARAVAGGI

Italo Calvino e il «Notiziario Einaudi»
DI MASSIMO GATTA

ISSN 2036-1394

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923–1985)

DAL 1877

Barilla®

UN GESTO D'AMORE

Ringraziamo le Aziende che ci sostengono con la loro comunicazione

Biblioteca di via Senato
FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

Via Senato 14 - 20121 Milano
Tel. 02 76215318
segreteria@bibliotecadiviasenato.it
www.bibliotecadiviasenato.it

Presidente
Marcello Dell'Utri

Conservatore
Federico Oneta

Segreteria
Gaudio Saracino

Archivio Malaparte

Curatrice
Carla Maria Giacobbe

«*la* Biblioteca di via Senato»

Direttore responsabile
Gianluca Montinaro

Redazione
Antonio Castronuovo (*vicedirettore*)

Comitato scientifico
Gian Mario Anselmi, Francesco Bausi, Claudio Bonvecchio, Antonio Castronuovo, Gianfranco Dioguardi, Massimo Gatta, Piero Innocenti, Giorgio Montecchi, Gianluca Montinaro, Francesca Nepori, Giorgio Nonni, Giancarlo Petrella, Giovanni Puglisi, Ugo Rozzo (†), Fiammetta Sabba, Piero Scapecchi, Giuseppe Scaraffia

Progetto grafico
Elena Buffa

Fotolito e stampa
Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina
Italo Calvino (1923-1985) in uno scatto dell'inizio degli anni Sessanta e il celebre appunto, di sua mano, con i titoli dei *Six Memos for the next Millennium* (1985)

Stampato in Italia

© 2023 – Biblioteca di via Senato Edizioni
Tutti i diritti riservati

Reg. Trib. di Milano n. 104 del 11/03/2009

Abbonamento
Italia: 50 euro, annuale (undici numeri)
Estero: 60 euro, annuale (undici numeri)

Il pagamento può essere effettuato tramite bonifico bancario, sul conto corrente
BancoPostaImpresa
IT67G 07601 01600 00103 1448721
intestato a Fondazione Biblioteca di via Senato.
Una volta effettuato il pagamento comunicare i propri dati, comprensivi di indirizzo e codice fiscale, a: **segreteria@bibliotecadiviasenato.it**

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali diritti per immagini o testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Tutti i contributi, prima di essere pubblicati, sono rivisti in forma anonima. «*la* Biblioteca di via Senato» è un mensile che adotta i principali criteri valutativi riconosciuti dalla comunità scientifica internazionale, a partire dalla *double-blind peer review*.

iVISION eyewear

FABBRICA DI OCCHIALI MADE IN ITALY

Realizziamo il tuo modello. Dal design all'occhiale finito.

1.2 MIL
DI OCCHIALI IN ACETATO PRODOTTI ALL'ANNO

+150
OPERATORI DEL SETTORE SPECIALIZZATI

+4.000
CAPACITÀ PRODUTTIVA GIORNALIERA DI OCCHIALI IN ACETATO

www.ivisioneyewear.it

IVISION EYEWEAR a division of IVISION TECH SpA - Via Spilimbergo, 154 - Martignacco (UD) - Tel. 0432 1483803

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno XV – n.10/153 – Milano, ottobre 2023

Sommario | SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

6 *SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENNIUM*
Omaggio a Italo Calvino
di Gianfranco Dioguardi

14 L'INCESSANTE RICERCA DI UNA FORMA
La struttura 'mobile' delle raccolte di racconti
di Mario Barenghi

20 LE COLLANE DI UN 'LETTERATO EDITORE'
I libri di Italo Calvino
di Virna Brigatti

28 SUI PRIMI LIBRI DI ITALO CALVINO
Dal Ragno *agli* Antenati
di Antonio Castronuovo

36 CALVINO E I 'DIECI INIZI DI ROMANZO'
Se una notte d'inverno un viaggiatore
di Edoardo Esposito

44 ITALO CALVINO E L'AMERICA LATINA
Fra Cuba, Messico e Argentina
di Nicola Bottiglieri

52 ITALO CALVINO: LE NOTE INVISIBILI
La scrittura e la musica
di Guido Giannuzzi

60 CALVINO, PRIMO LEVI E RAYMOND QUENEAU
La canzone del polistirene
di Sandro Montalto

72 «SI POTESSE DIMEZZARE OGNI COSA INTERA»
Le 'due parti' del Visconte
di Mario Bernardi Guardi

80 LO STATUTO DEL GENERE ROMANZESCO
Un confronto tra Calvino e Morselli
di Maria Panetta

88 55 XILOGRAFIE PER LE *CITTÀ INVISIBILI*
Un'edizione di pregio del Museo della Stampa di Lodi
di Silvia Scaravaggi

94 ITALO CALVINO E IL «NOTIZIARIO EINAUDI»
Notiziario Calvino (1952-1959)
di Massimo Gatta

112 HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Editoriale

Trentotto anni sono trascorsi dalla morte di Italo Calvino (1923-1985), e quel Duemila per il quale il grande scrittore ha steso le sue «sei proposte» – le Lezioni americane, *suo testamento intellettuale e letterario – è ormai passato da tempo.*

Di Calvino ogni appassionato lettore 'conserva nel cuore' un libro, o un 'periodo', particolarmente amato: quello neorealista ed engagé, *piuttosto che quello fantastico e allegorico o, ancora, quello combinatorio e metaletterario, seppure non appaia difficile rintracciare alcune costanti che percorrono tutta l'opera calviniana. E che, nei due ultimi titoli –* Palomar *(1983) e, appunto, le* Lezioni americane *(scritte nel 1985 ma, come è ben noto, pubblicate postume e 'incomplete' nel 1988) – trovano la loro espressione più compiuta.*

«Lightness. Quickness. Exactitude. Visibility. Multiplicity. Consistency» («leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, coerenza») le «proposte» che lo scrittore avrebbe voluto portare nel «prossimo millennio», in un apparente tripudio di vitalità e ottimismo. Sarebbe infatti ora facile sottolineare come questi valori siano fondamentali in questo XXI secolo, nella nostra società occidentale, benestante e neocapitalista. All'apparenza – ora – tutto è leggero. Tutto è rapido. Tutto è esatto. Tutto è visibile. Tutto è molteplice. Tutto è coerente. Ma è davvero così? È leggero, il mondo nel quale viviamo, o è piuttosto frivolo? È rapido, o è piuttosto superficiale? È esatto, o è piuttosto pedante? È visibile (con «visibilità» Calvino intende «il potere mettere a fuoco visioni a occhi chiusi» e il «pensare per immagini»), o è piuttosto un coacervo di suggestioni visive indotte? È molteplice, o tende piuttosto a una piatta uniformità, mascherata da finta pluralità di idee e comportamenti? È coerente, o è piuttosto conforme?

C'è un dato che va considerato. Quando Calvino scrive le Lezioni americane, *il mondo era ancora 'diviso'. E la 'divisione', intesa come «differenza», l'uno differente dall'altro, era percepibile, comprensibile: se ne afferrava l'importanza. Le sue «sei proposte», difatti, traggono forza proprio dal fatto di non «escludere il valore contrario», ma anzi di rispettarne caratteristiche e 'piaceri': in virtù proprio della «funzione della letteratura», che è di mettere in «comunicazione ciò che è diverso in quanto diverso, non ottundendone bensì*

esaltandone la differenza».

Ora, giunti nel nuovo millennio, in un mondo che non è più 'diviso', e che in apparenza marcia compatto su un sentiero che dovrebbe portarlo verso un benessere sempre più diffuso, il 'pericolo' (presunto) per i valori calviniani non è nel loro dialettico opposto. Difatti nessuno, oggi, vorrebbe vivere in un mondo ove pesantezza, lentezza, inesattezza, ecc. fossero elevati a 'valori fondanti'. Il pericolo (vero) è adesso tutto 'interno' ai valori stessi: nell'insistito richiamo al rispetto e alla difesa (solo apparenti) delle differenze, dietro i quali si celano invece – proditori – l'appiattimento nella 'non-differenza', la vacua omologazione nel pensiero unico, l'inconsistente retorica dell'uno uguale all'altro.

Ebbene, di fronte all'insidia della banalizzazione e dell'indifferenza, ecco che il signor Palomar, in una sorta di presentimento del futuro, «tende a ridurre le proprie relazioni con il mondo», sfuggendo la «nevrastenia generale» per coltivare la propria capacità di osservare e riflettere su ogni più piccolo particolare che lo circonda (ma, inesorabile, lo attende la morte). Ed ecco che Calvino, nella prima delle Lezioni americane, *ricorda quelle righe del* Decamerone *di Boccaccio ove il poeta Guido Cavalcanti passeggia cogitabondo in mezzo alle tombe. Viene qui raggiunto da un gruppo di nobili giovani che, stuzzicandolo, lo invitano a «far baldoria» insieme. Cavalcanti – rispondendo loro «mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace» (ovvero il cimitero è la vostra casa: voi siete molto più morti di me) – «posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò».*

Ecco, dice Calvino, «se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite».

Come appartiene – aggiungiamo noi – al regno della morte tutto ciò che non contiene il «segreto» del suo opposto. Il «segreto» del valore della «differenza».

Gianluca Montinaro

SIX MEMOS

FOR THE NEXT MILLENNIUM

1 - Lightness
2 - Quickness
3 - Exactitude
4 - Visibility
5 - Multiplicity
6 - Consistency

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENNIUM

Omaggio a Italo Calvino

di GIANFRANCO DIOGUARDI

Nelle sue *Giornate di lettura* Marcel Proust osserva: «una delle grandi e meravigliose caratteristiche dei bei libri [...] è questa: che per l'autore essi potrebbero chiamarsi "conclusioni" e per il lettore "incitamenti"». Ed effettivamente la rilettura delle opere di Italo Calvino è un incitamento a omaggiare la grande cultura letteraria italiana. Una cultura la cui bellezza potrebbe aiutare a sollevare il mondo (Fëdor Dostoevskij) dal crollo di tanti valori essenziali per una civile esistenza. In particolare, proprio quel mondo occidentale che fu oggetto di un accurato esame critico da parte dello scrittore sovietico Aleksandr Solženicyn che, sin dal 1978, invitato a Boston, pronunciò il celebre 'discorso di Harvard', analizzando *Un mondo in frantumi*: «Il mondo è percorso da crepe più profonde, più larghe, più numerose di quanto non appaia al primo sguardo. [...] Il declino del coraggio è nell'Occidente d'oggi forse ciò che più colpisce, [...] il declino del coraggio è stato sempre considerato, sin dai tempi antichi, il segno precorritore della fine». E, fra le cause della crisi emergente, «è noto perfino in biologia: condizioni troppo favorevoli non sono vantaggiose per gli esseri viventi. E oggi è nella vita della società occidentale che il benessere ha cominciato a rivelare il suo volto funesto» e anche «le leggi restano comunque così complesse che il semplice cittadino non è in grado di raccapezzarcisi». E quindi «è giunto decisamente il momento di affermare non tanto i diritti della gente quanto i suoi doveri». E poi ancora un altro monito significativo: «Ci sono avvertimenti sintomatici che la Storia invia a una società minacciata o in procinto di perire: ad esempio il declino delle arti o l'assenza di grandi uomini di Stato». Quindi la denuncia del *politically correct*: «In Occidente [...] viene operata una puntigliosa selezione che separa le idee alla moda da quelle che non lo sono, e benché queste non vengano colpite da alcun esplicito divieto, non hanno la possibilità di esprimersi: [...] lo spirito dei vostri ricercatori è sì libero, giuridicamente, ma in realtà impedito dagli idoli del pensiero di moda». Più di recente, il politologo francese Olivier Roy conclude il suo saggio *L'aplatissement du monde* (Paris, Seuil, 2022) proprio affermando, assai amaramente: «Ce que nous vivons est bien une crise de l'humanisme».

In questo scenario, per molti versi kafkiano, il grande filosofo inglese Karl Popper ci invita comunque a reagire: «Noi possiamo fare qualcosa per il futuro. Forse possiamo fare poco, ma ciò che possiamo fare dobbiamo farlo» (in *Società aperta*, *universo aperto*, 1983), e la reazione non può che far ricorso a quella grande cultura, che è poi l'essenza stessa del *made in Italy*, esaltata pro-

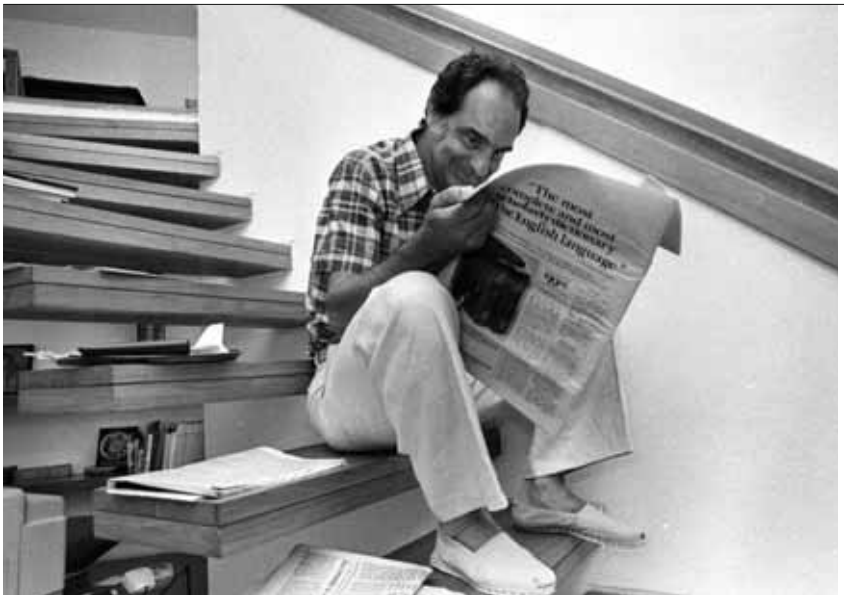
Nella pagina accanto: il celebre appunto, di mano di Italo Calvino, con i titoli dei *Six Memos for the next Millennium* (1985)

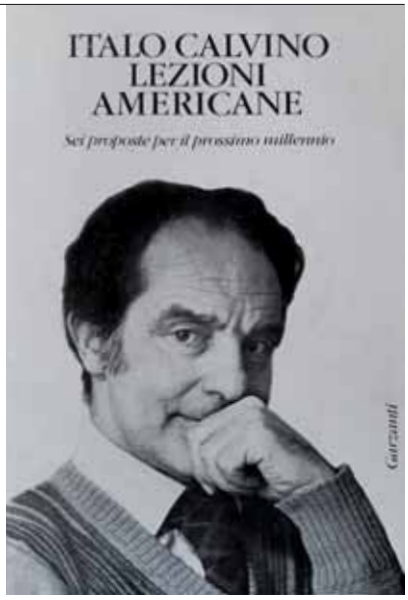
Sopra: lo scrittore russo Aleksandr Solženicyn (1918-2008), all'università di Harvard, mentre pronuncia il suo discorso *Un mondo in frantumi* (8 giugno 1978). Nella pagina accanto, in alto da sinistra: Italo Calvino (1923-1985); copertina della prima edizione delle *Lezioni americane* di Italo Calvino (Milano, Garzanti, 1988). Nella pagina accanto, in basso da sinistra: le copertine dei due tomi e il frontespizio del primo, nel quale si annuncia l'introduzione di Italo Calvino, di *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, a cura di Giovanni Fanelli, pubblicati in tremila esemplari numerati a Milano nel 1982 da Franco Maria Ricci

prio dalle opere di Italo Calvino (1923-1985), del quale, in questo 2023, ricorrono i cento anni dalla nascita.

Viviamo in un'epoca di silenzio assordante su questi argomenti. Un silenzio magistralmente interpretato da Italo Calvino in *Il silenzio e la città*, uno dei suoi scritti più singolari, 'nascosto' come introduzione a due grandi volumi di Franco Maria Ricci dal titolo *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)* a cura di Giovanni Fanelli, pubblicati in tremila esemplari numerati a Milano nel 1982. Ecco l'*incipit*:

> Il silenzio entrò nella città di primo pomeriggio. S'infilò per le porte turrite e merlate, occupò le





> logge arcate, s'addossò agli spalti, ricolmò gli scannafossi. Se il silenzio venisse dall'alto o dal basso non si sa: aderiva ai muri vestendoli come di una fodera diafana e impalpabile, una coltre che s'inspessiva via via e occupava tutto lo spazio.

Il silenzio sui problemi emersi, e sempre più emergenti, nel mondo occidentale crea un disagio che spinge verso una ricerca costante per cogliere al meglio il senso stesso della conoscenza: una ricerca che Calvino trasformerà in metodo di lavoro da trasferire come lezione alla posterità protagonista del futuro.

Calvino fu scrittore prolifico e di variegato ingegno: pubblicò racconti, romanzi, saggi, articoli e molte traduzioni, oltre ad avere un intenso lavoro editoriale. Un percorso letterario non facile da interpretare perché si aggira fra il fastidioso rumore di una realtà osservata e ascoltata con desolata nostalgia, e l'ansia di un silenzio che consente a Calvino una meditazione in grado di farlo 'sognare'.

Nascono, infatti, nel rumore cittadino e della Storia i suoi primi lavori: nel 1947 *I sentieri dei nidi di ragno*, nel 1958 *La speculazione edilizia*, nel 1963 *La giornata di uno scrutatore*. Ma subito ecco in contrasto un silenzio che genera il sogno, la necessità della metafora, dell'apologo, della favola: nel 1952, 1957, 1959 immagina la celebre trilogia degli antenati (visconte, barone, cavaliere) accompa-

Il silenzio e la città

gnata nel 1956 dalle *Fiabe italiane*; e poi ancora nel 1965 *Le cosmicomiche*, seguite nel 1967 da *Ti con zero*, nel 1983 da *Palomar* e l'anno successivo da *Collezione di sabbia*.

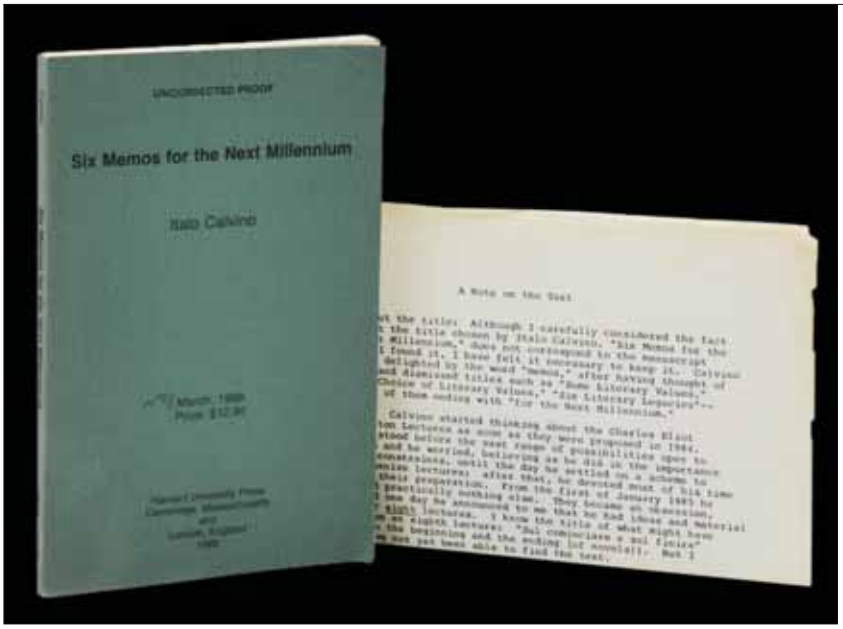
Intanto, anche le esperienze di viaggio si svolgono fra rumori, delusioni e ricerche di leggerezze: scrive *Taccuini di viaggio in URSS* nel 1952 e, nel biennio 1959-1960 *Un ottimista in America*, paese dove avverte l'assenza di una critica coscienza storica. Forse la sua vera patria avrebbe potuto essere la Francia e la sua capitale, terra ricca di storia e di rispetto per la cultura, anche se Calvino si sentirà soltanto *Eremita a Parigi* (1974), libro pubblicato postumo nel 1991 con l'occhiello: *Pagine autobiografiche*.

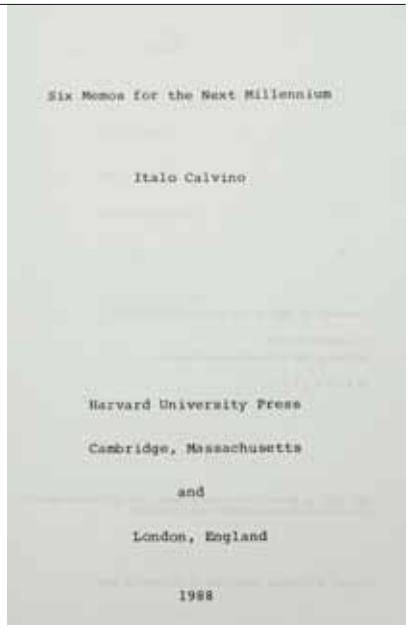
La vera, coinvolgente sperimentazione letteraria inizia con *Gli amori difficili* (1970), e poi con le intricate vicende dei misteriosi protagonisti de *Il castello dei destini incrociati* (1973) e, soprattutto, con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicato nel 1979, certamente il suo capolavoro, come ricerca letteraria e metodo espositivo. Eppoi ci sono tre fra i suoi libri che sono ormai veri 'classici': *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), *Le città invisibili* (1972) e le sue esaltanti *Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio*, vero manifesto di una 'cultura *made in Italy*'. 'Cultura' in senso letterario, ma non solo, perché il discorso è riferibile a un vero e proprio metodo di ripensare idee volte a definire sentimenti d'arte, partendo dall'ipotesi che «ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili», come lo scrittore conclude, all'insegna della 'molteplicità", i suoi *Six Memos for the next Millennium*.

Sei principi da rimeditare *festina lente* – affrettando la lettura lentamente, come suggeriva il grande editore veneziano Aldo Manuzio – pensati da Calvino per esporli ad Harvard, dove era stato invitato in quella università, il 6 giugno 1984, unico pensatore italiano, a sostenere le *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*. Aveva scritto appunto cinque (ipotizzandone sei o sette o otto) proposizioni («leggerezza», «rapidità», «esattezza», «visibilità», «molteplicità»), riservandosi di definire la sesta – *consistecy* – nella stessa Harvard.

Le *Lezioni* furono scritte, nel 1985, ovvero nel «millennio del libro, in quanto ha visto l'oggetto libro prendere la forma che ci è abituale». E ancora Calvino aggiunge: «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici». Le *Lezioni*, dunque, sembrano voler già paventare i pericoli del millennio che stiamo vivendo, un millennio connotato fra l'altro dalle innovazioni tecnologiche che vorrebbe sostituire al libro gli strumenti dell'informatica e del digitale.

Calvino, ricercando i valori essenziali da salvaguardare, a proposito della «esattezza», rileva: «mi sembra che il linguaggio venga sempre usato in modo approssimativo, casuale, sbadato, e ne provo un fastidio intollerabile. […] Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio




Six Memos for the Next Millennium

Italo Calvino

Harvard University Press

Cambridge, Massachusetts

and

London, England

1988

Sopra da sinistra: copertina, nota al testo e frontespizio della prima edizione statunitense («uncorrected proof») dei *Six Memos for the next Millennium* (Harvard University Press, 1988). Nella pagina accanto: la prima pagina dell'introduzione di Calvino, intitolata *Il silenzio e la città*, al volume *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*

soltanto: è nel mondo». E, quindi, soffermandosi sulla «molteplicità», fa «l'apologia del romanzo come grande rete», spiegando che «il modello della rete dei possibili può dunque essere concentrato nelle poche pagine d'un racconto di Borges, come può fare da struttura portante a romanzi lunghi o lunghissimi, dove la densità di concentrazione si riproduce nelle singole parti», e ricorderà il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, con i sui molteplici *incipit*. Quindi interpreta «il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione fra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo». Così, tornano in mente le *hidden connection* evocate nel 2002 dal fisico Fritjof Capra, tipiche interconnessioni di sistemi complessi che Calvino medita con queste parole: «Carlo Emilio Gadda vede il mondo come un "sistema di sistemi", in cui ogni sistema singolo condiziona gli altri e ne è condizionato». Perché «Gadda sapeva che "conoscere è inserire alcunché nel reale; è, quindi, deformare il reale"», forse con un implicito riferimento al Principio di indeterminazione enunciato dal fisico tedesco Werner Heisenberg.

Fra gli argomenti affrontati Calvino si sofferma sull'*Infinito* leopardiano: «Per quell'edonista infelice che era Leopardi, l'ignoto è sempre più attraente del noto, la speranza e l'immaginazione sono l'unica consolazione dalle delusioni e dai dolori dell'esperienza». E parlando ancora di «esattezza», traccia l'elogio del dettaglio come elemento in grado di meglio caratterizzare un insieme sistemico. Poi in «visibilità» avverte: «Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione», e ricorda la visibilità dei fumetti, anticamera della passione per l'arte pittorica. L'importanza dell'immagine è ribadita dalla sua personale esperienza: «Quando ho cominciato a scrivere

storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale». E per definire l'immaginazione fa ricorso a Dante, per poi precisare: «Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale».

Nella «leggerezza», valore a lui molto caro, Calvino ricorda Guido Cavalcanti, contrapponendolo a Dante più propenso a ricercare il peso del reale, e poi l'Ovidio delle *Metamorfosi* con i suoi riferimenti pitagorici, Lucrezio e il suo splendido, epicureo *De rerum natura* e ancora il fascino del francese Cyrano de Bergerac e dello shakespeariano Amleto con i suoi dubbi esistenziali, pieni di melanconia e di *humor*. Il ricordo calviniano si sofferma sulla *Insostenibile leggerezza dell'essere*, di Milan Kundera: «Questo romanzo ci dimostra come nella vita tutto quello che scegliamo e apprezziamo come leggero non tarda a rivelare il proprio peso insostenibile».

Affronta poi la «rapidità» riflettendo sull'efficacia della sintesi e dei testi brevi, prendendo esempio da Galileo Galilei e dal suo *Dialogo dei massimi sistemi* e ancora dal Giacomo Leopardi delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*: «La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiare l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o di immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni».

Lezioni – quelle di Calvino – immaginate per organizzare, con un metodo tipico della cultura italiana, la multiforme complessa materia della conoscenza sia nell'apprendere, valutare, condividere le testimonianze letterarie e artistiche straniere sia nell'esporre, connotandola, la variegata e vastissima produzione italiana, così come si è evoluta dal Dolce Stil Novo fino ai nostri giorni. Lezioni, dunque, come un concentrato di 'cultura *made in Italy*' da diffondere in un mondo sempre più scuro e ormai incapace di avvertire e conservare i valori fondamentali dell'esistenza: un mondo nel quale assistiamo alla «crisi del significato stesso di cultura», con le tecnologie informatiche e digitali che rendono il reale secondario rispetto a una nuova fantomatica realtà virtuale. Una realtà, purtroppo, che sta distruggendo proprio la millenaria cultura Occidentale.

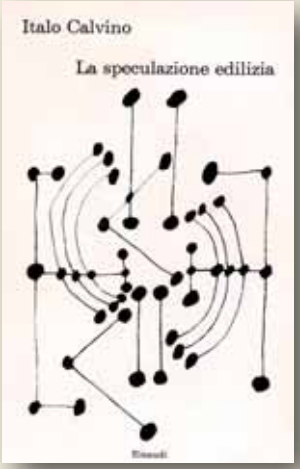
Molti si chiedono: ha senso essere digitali in un mercato analogico?

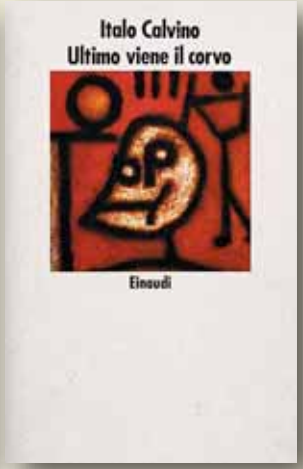
Probabilmente questa pubblicità sarà fotografata e mandata ad amici e conoscenti attraverso Whatsapp.

Sarà quindi Whatsappata anche se il lettore è un appassionato di libri antichi.

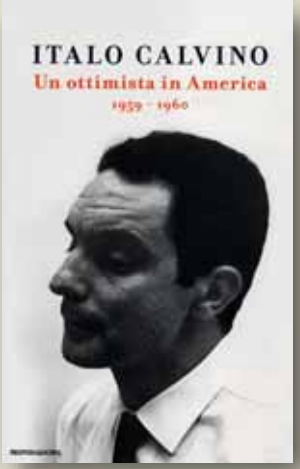
Mindshare crede che si possa essere digitali anche rimanendo innamorati della carta: se hai bisogno di un punto di vista diverso, forse noi possiamo offrirtelo.

www.mindshareworld.com


Italo Calvino
La speculazione edilizia


Italo Calvino
Ultimo viene il corvo
Einaudi

Italo Calvino
LA MEMORIA DEL MONDO


ITALO CALVINO
Un ottimista in America
1959 - 1960

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

L'INCESSANTE RICERCA DI UNA FORMA

La struttura 'mobile' delle raccolte di racconti

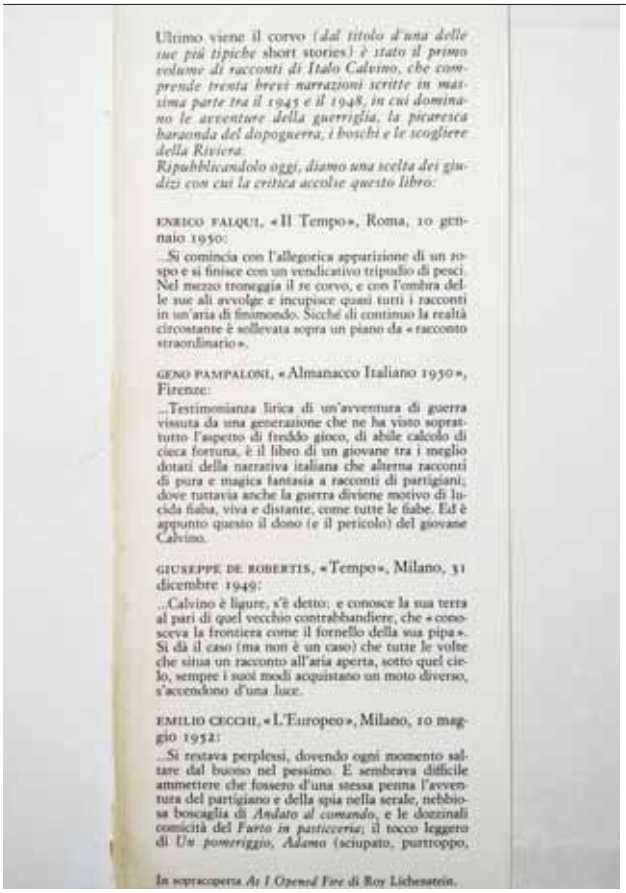
di MARIO BARENGHI

Uomo di editoria, Italo Calvino presta sempre una grande attenzione alla confezione dei suoi libri, anche perché, essendo uno scrittore di racconti piuttosto che un romanziere, problemi di selezione e di ordinamento gli si presentano spesso. A determinare la fisionomia dei volumi che pubblica contribuiscono svariati fattori, non di rado divergenti: l'esigenza di ordine e simmetria, che corrisponde alla sua predilezione per la forma; la vocazione sperimentale, che lo spinge a un'incessante ricerca di novità; la concezione artigianale della letteratura, che si traduce nella volontà di offrire al lettore un oggetto coerente e ben costruito; nonché, a seconda dei casi, condizionamenti esterni (opportunità o urgenze editoriali) o scrupoli personali (il desiderio di non stravolgere il senso delle esperienze passate).

Il risultato è che il *corpus* delle opere calviniane, apparentemente ben organizzato – nulla di paragonabile, per intenderci, al groviglio dell'opera di Gadda – presenta alcune irregolarità, sovrapposizioni o asimmetrie. Ad esempio, *La speculazione edilizia* è stata pubblicata in due versioni diverse, cosa di cui nessuno, vivente l'autore, pare essersi accorto. All'uscita nel 1957 sul quaderno XX di «Botteghe Oscure» fa seguito una stesura abbreviata nei *Racconti* del 1958, mentre quella originaria viene ripristinata nella versione in volume autonomo (1963): le due redazioni seguiteranno tranquillamente, nelle ristampe, a condurre vite parallele. Opposto è il caso dei racconti che tengono, per dir così, il piede in due scarpe. *L'avventura di un soldato*, apparso nel 1949 nella raccolta *Ultimo viene il corvo*, figura anche nel volume del 1970 *Gli amori difficili* (che riprende e amplia l'omonima sezione dei *Racconti*); e, in maniera analoga, il racconto *L'inseguimento* di *Ti con zero* (1967) è ivi riproposto come *L'avventura di un automobilista*.

Un critico sensibile alla dimensione editoriale, Domenico Scarpa, nella brillante monografia che ha pubblicato nell'anno del centenario, conia una serie di ingegnose definizioni: «libri di semina» e «libri di raccolto», «libri-arca», «libri interminabili», «libri dormienti»...[1] Ma un'illustrazione analitica della tipologia dei libri di Calvino richiederebbe troppo spazio. Converrà perciò limitarsi ad alcuni episodi particolarmente significativi.

Nella pagina accanto, da sinistra in alto: copertina de *La speculazione edilizia*, nella versione originale del 1957, pubblicata in volume autonomo nel 1963 (Torino, Einaudi); copertina della terza edizione, strutturata in modo uguale a quella del 1949, della raccolta *Ultimo viene il corvo* (Torino, Einaudi, 1976); Italo Calvino (1923-1985) ritratto nel suo studio; copertina della raccolta *La memoria del mondo* (Milano, Club degli Editori, 1968); copertina di *Un ottimista in America 1959-1960* di Italo Calvino, uscito postumo, presso Mondadori, nel 2015



Ultimo viene il corvo *(dal titolo d'una delle sue più tipiche* short stories*) è stato il primo volume di racconti di Italo Calvino, che comprende trenta brevi narrazioni scritte in massima parte tra il 1945 e il 1948, in cui dominano le avventure della guerriglia, la picaresca baraonda del dopoguerra, i boschi e le scogliere della Riviera.*
Ripubblicandolo oggi, diamo una scelta dei giudizi con cui la critica accolse questo libro:

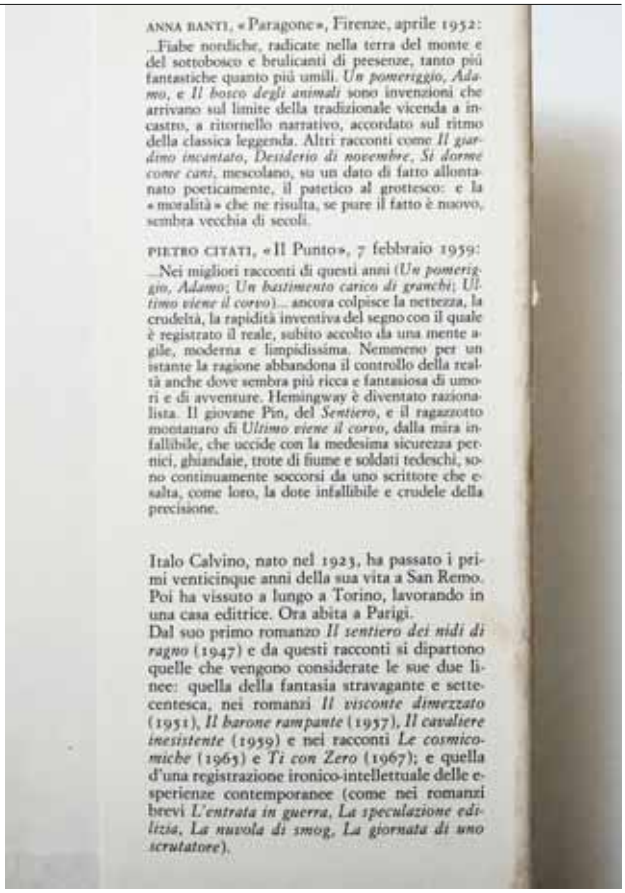
ENRICO FALQUI, «Il Tempo», Roma, 10 gennaio 1950:
...Si comincia con l'allegorica apparizione di un rospo e si finisce con un vendicativo tripudio di pesci. Nel mezzo troneggia il re corvo, e con l'ombra delle sue ali avvolge e incupisce quasi tutti i racconti in un'aria di finimondo. Sicché di continuo la realtà circostante è sollevata sopra un piano da «racconto straordinario».

GENO PAMPALONI, «Almanacco Italiano 1950», Firenze:
...Testimonianza lirica di un'avventura di guerra vissuta da una generazione che ne ha visto soprattutto l'aspetto di freddo gioco, di abile calcolo di cieca fortuna, è il libro di un giovane tra i meglio dotati della narrativa italiana che alterna racconti di pura e magica fantasia a racconti di partigiani, dove tuttavia anche la guerra diviene motivo di lucida fiaba, viva e distante, come tutte le fiabe. Ed è appunto questo il dono (e il pericolo) del giovane Calvino.

GIUSEPPE DE ROBERTIS, «Tempo», Milano, 31 dicembre 1949:
...Calvino è ligure, s'è detto: e conosce la sua terra al pari di quel vecchio contrabbandiere, che «conosceva la frontiera come il fornello della sua pipa». Si dà il caso (ma non è un caso) che tutte le volte che situa un racconto all'aria aperta, sotto quel cielo, sempre i suoi modi acquistano un moto diverso, s'accendono d'una luce.

EMILIO CECCHI, «L'Europeo», Milano, 10 maggio 1952:
...Si restava perplessi, dovendo ogni momento saltare dal buono nel pessimo. E sembrava difficile ammettere che fossero d'una stessa penna l'avventura del partigiano e della spia nella serale, nebbiosa boscaglia di *Andato al comando*, e le dozzinali comicità del *Furto in pasticceria*; il tocco leggero di *Un pomeriggio, Adamo* (sciupato, purtroppo,

In sopracoperta *As I Opened Fire* di Roy Lichtenstein.



ANNA BANTI, «Paragone», Firenze, aprile 1952:
...Fiabe nordiche, radicate nella terra del monte e del sottobosco e brulicanti di presenze, tanto più fantastiche quanto più umili. *Un pomeriggio, Adamo*, e *Il bosco degli animali* sono invenzioni che arrivano sul limite della tradizionale vicenda a incastro, a ritornello narrativo, accordato sul ritmo della classica leggenda. Altri racconti come *Il giardino incantato, Desiderio di novembre, Si dorme come cani*, mescolano, su un dato di fatto allontanato poeticamente, il patetico al grottesco: e la «moralità» che ne risulta, se pure il fatto è nuovo, sembra vecchia di secoli.

PIETRO CITATI, «Il Punto», 7 febbraio 1959:
...Nei migliori racconti di questi anni (*Un pomeriggio, Adamo; Un bastimento carico di granchi; Ultimo viene il corvo*)... ancora colpisce la nettezza, la crudeltà, la rapidità inventiva del segno con il quale è registrato il reale, subito accolto da una mente agile, moderna e limpidissima. Nemmeno per un istante la ragione abbandona il controllo della realtà anche dove sembra più ricca e fantasiosa di umori e di avventure. Hemingway è diventato razionalista. Il giovane Pin, del *Sentiero*, e il ragazzotto montanaro di *Ultimo viene il corvo*, dalla mira infallibile, che uccide con la medesima sicurezza pernici, ghiandaie, trote di fiume e soldati tedeschi, sono continuamente soccorsi da uno scrittore che esalta, come loro, la dote infallibile e crudele della precisione.

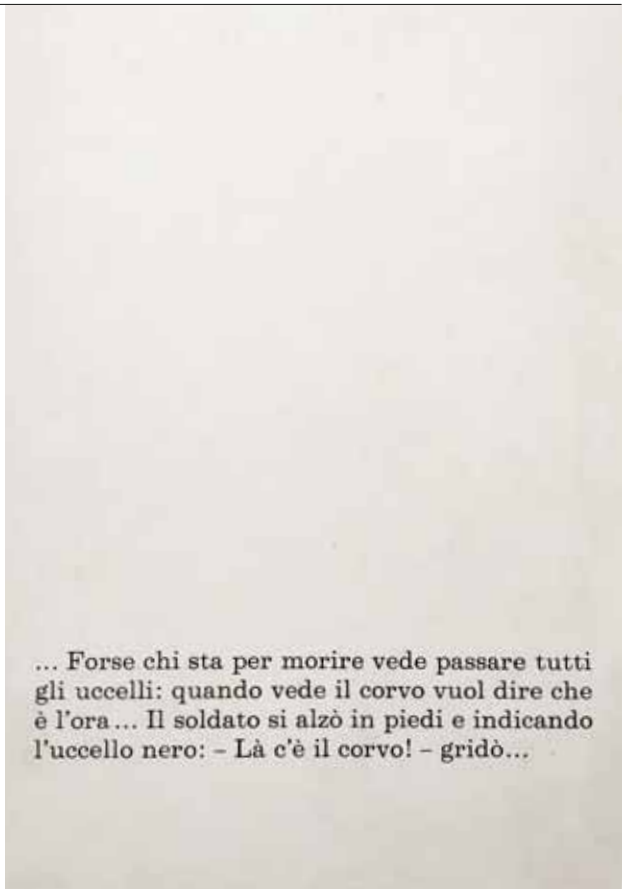
Italo Calvino, nato nel 1923, ha passato i primi venticinque anni della sua vita a San Remo. Poi ha vissuto a lungo a Torino, lavorando in una casa edittrice. Ora abita a Parigi.
Dal suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e da questi racconti si dipartono quelle che vengono considerate le sue due linee: quella della fantasia stravagante e settecentesca, nei romanzi *Il visconte dimezzato* (1951), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959) e nei racconti *Le cosmicomiche* (1965) e *Ti con Zero* (1967); e quella d'una registrazione ironico-intellettuale delle esperienze contemporanee (come nei romanzi brevi *L'entrata in guerra, La speculazione edilizia, La nuvola di smog, La giornata di uno scrutatore*).

Sopra e nella pagina accanto: i risvolti e la quarta di copertina dell'edizione del 1969 di *Ultimo viene il corvo* di Italo Calvino

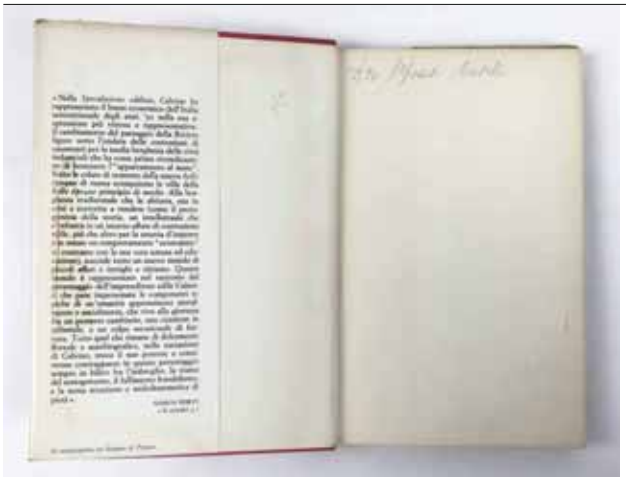
La prima raccolta di Calvino è *Ultimo viene il corvo*, una scelta di trenta racconti scritti fra il 1945 e il 1949. Nel volume dei *Racconti* – «antologia e reinterpretazione a un tempo», come ha scritto Claudio Milanini[2] – ne sono ripresi diciannove, distribuiti fra le sezioni «Gli idilli difficili» (tredici), «Le memorie difficili» (cinque) e «Gli amori difficili» (uno). Vent'anni dopo, nel 1969, esce una nuova edizione; della prima ne sono conservati venticinque, altri cinque sono espunti, sostituiti da testi già apparsi nei *Racconti*. Uno di questi, *Un letto di passaggio*, sarà incluso l'anno dopo nel volume *Gli amori difficili* con il titolo *L'avventura di un bandito*. Ma soprattutto il libro è diviso in quattro parti, che corrispondono a diversi filoni narrativi: racconti partigiani, racconti «liguri», racconti del dopoguerra, apologhi. Senonché qualche anno dopo, nel 1976, Calvino decide di ripristinare la versione del 1949. In questo caso, la fedeltà all'ispirazione originaria prevale sul desiderio di ordine: *Ultimo viene il corvo* torna a presentarsi come un libro di ricerca, rapsodico e sperimentale.

La struttura del *Corvo* 1969 assomiglia a quella di uno dei pochi libri di Calvino che escono per i tipi di un editore diverso da Einaudi, *La memoria del mondo* (Club degli Editori, 1968). Terza raccolta cosmicomica, comprende venti racconti, dei quali sei tratti dalle *Cosmicomiche* del 1965 (che ne contava dodici), sei da *Ti con zero* del 1967 (che ne contava nove), otto nuovi. Già *Ti con zero*, a differenza delle *Cosmicomiche*, presentava un'articolazione interna, poiché era diviso in tre sezioni («Al-

tri Qfwfq», «Priscilla», «Ti con zero»). Proseguendo su questa strada, *La memoria del mondo* è caratterizzata da una equilibrata suddivisione tematica: «Quattro storie sulla Luna», «Quattro storie sulla Terra», «Quattro storie sul Sole, le Stelle, le Galassie», «Quattro storie sull'evoluzione», «Quattro storie sul tempo e sullo spazio». Nel 1975 il libro appare presso Einaudi in una sede un po' defilata, la "Biblioteca giovane", senza mai approdare alle collane di punta ("Supercoralli" o "Nuovi Coralli"). Dopo il passaggio a Garzanti, nel 1984, ecco la raccolta *Cosmicomiche vecchie e nuove*. La struttura dell'indice si complica, perché prevede tre livelli di titoli: forse un'eco di *Palomar*, uscito l'anno precedente, ultima opera calviniana targata Einaudi. Ma a differenza di *Palomar*, cristallino poliedro che replica per tre volte una partizione ternaria, non si può dire che la soluzione di *Cosmicomiche vecchie e nuove* brilli per proporzioni e simmetria. Il volume è diviso in quattro parti: «La memoria dei mondi», «Inseguendo le galassie», «Le biocomiche», «Racconti deduttivi». La prima comprende quattro sezioni: «Evoluti e mutanti», «Storie sulla Terra», «Storie sulla Luna», «Storie sul Sole», per un totale di quattordici testi. La seconda ha una sezione sola, «Storie sull'universo» (otto testi). La terza e la quarta (rispettivamente, tre e quattro testi) non prevedono articolazione interna. In totale, ventinove testi, numero che corrisponde alla somma dei tre volumi precedenti (12 + 9 + 8); ma in realtà mancano all'appello *La memoria del mondo* e *Le conchiglie e il tempo*, sostituite da due nuove, entrambe del 1984, *Il niente e il poco* e *L'implosione*. Sappiamo che Calvino avrebbe desiderato arricchire la raccolta con cinque o sei racconti nuovi, ma le esigenze editoriali premevano. Qualche mese più tardi, nell'abbozzo della prima conferenza per la Harvard University intitolata *Cominciare e finire*, parla delle 'cosmicomiche' come di «un tipo di racconto che non ho abbandonato del tutto». L'assetto proposto dal volume garzantiano, insomma, era ben lungi dal costituire una sistemazione definitiva.


... Forse chi sta per morire vede passare tutti gli uccelli: quando vede il corvo vuol dire che è l'ora... Il soldato si alzò in piedi e indicando l'uccello nero: – Là c'è il corvo! – gridò...

In verità, si direbbe che proprio da questo Calvino tenda a rifuggire. L'idea di fissare una volta per tutte la fisionomia di una raccolta di *short stories* lo mette a disagio. Un sintomo eloquente è che nessuna raccolta complessiva – *I racconti*, *La memoria del mondo*, *Gli amori difficili*, *Cosmicomiche vecchie e nuove* – abbia mai carattere puramente retrospettivo: alla selezione, più o meno ampia di testi già apparsi in volume, fa sempre riscontro qualche novità. Come dire: non si dà consuntivo del lavoro svolto senza un rilancio che apra al futuro. In un'intervista rilasciata nel 1985 su una rivista francese all'amico Paul Fournel, Calvino si esprime in maniera molto chiara: «Io non considero mai terminati i miei libri fatti di testi brevi. Ognuno rappresenta un cantiere di lavoro nel quale scavo. Magari un giorno farò un *Palomar 2*. Del resto, ho da parte alcune cartellette intestate "città invisibili".



Sopra: i risvolti di copertina de *La speculazione edilizia* nell'edizione Einaudi del 1963. Nella pagina accanto: la copertina della raccolta *Ultimo viene il corvo* nell'edizione Einaudi del 1969

Quando mi viene un'idea ci lavoro sopra, e succede così che i miei testi continuino a vivere e a crescere anche dopo essere stati pubblicati».[3]

Il discorso cambia se si parla di narrazioni più distese: racconti lunghi o romanzi brevi (misura che Calvino, come Pavese, predilige). Ma anche in questo caso si registra qualche variante. Nel giustapporre tre testi già editi – *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959) – il volume del 1960 *I nostri antenati* oscilla fra successione storica del contenuto (*Cavaliere-Barone-Visconte*) e cronologia della composizione (*Visconte-Barone-Cavaliere*). L'ultima sezione dei *Racconti*, «La vita difficile», comprende *La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*; nel 1965 *Nuvola* e *Formica* sono abbinate in un volume autonomo, senza variazioni di sorta, e nel 1970 vanno a costituire, senza la *Speculazione*, la sezione «La vita difficile» degli *Amori difficili*.

A questo quadro bisognerebbe aggiungere le raccolte alternative mai realizzate. Una, in particolare, presenta notevole interesse. In un'intervista al «Corriere della Sera» (10 marzo 1963) Calvino parla dell'idea di un ciclo che potrebbe comprendere *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* e *La giornata d'uno scrutatore*, per il quale ha anche un'ipotesi di titolo: *A metà del secolo*.[4] Una sorta di trilogia della modernità, dunque, che avrebbe costituito un *pendant* della trilogia araldica. Per quali ragioni il progetto non abbia avuto seguito non è dato sapere di preciso; e probabilmente non ha molto senso mettersi alla ricerca di motivazioni recondite. Nel 1961 Calvino era incerto se pubblicare o no *Un ottimista in America*: il libro era già in bozze quando decise di soprassedere (tant'è che uscirà, largamente postumo, solo nel 2015). Di sicuro, in ognuno dei casi presi in esame entrano in gioco anche considerazioni strettamente editoriali. *Gli amori difficili* del 1970, quinto titolo della collana "Gli struzzi", presenta sul verso del foglio di rispetto la dicitura «I racconti di Italo Calvino»: evidentemente avrebbe dovuto inaugurare una riproposta complessiva dell'opera calviniana, che non ebbe seguito (i libri di Calvino continuarono a uscire nei "Nuovi Coralli"); se realizzata, avrebbe reso vieppiù marginale, e inattuale, la silloge *I racconti*.

Se la fisionomia delle raccolte calviniane ha sempre qualcosa di contingente, di provvisorio, è anche perché Calvino è consapevole che nessun singolo ordinamento può esaurire le potenzialità di una raccolta. Non è solo questione di quali testi includere e quali scartare (che pure è fonte di dub-

bi e esitazioni): il medesimo insieme di racconti, presentato in una sequenza diversa, produce impressioni diverse, fa emergere diversi valori. Su un diverso piano, la combinatoria dei titoli negli indici delle raccolte ha qualcosa in comune con il meccanismo del *Castello dei destini incrociati*, dove ognuna delle carte dei tarocchi acquista un significato differente a seconda della serie in cui si trova inserita. Del resto, il principio vale anche per i libri interi, che – come lo stesso Calvino afferma rispondendo nel 1967 a un'inchiesta di «Rinascita»[5] – possono sprigionare valenze diverse a seconda dello scaffale in cui si collocano. Ne era consapevole anche il protagonista del *Barone rampante*, lettore curioso e inquieto, per il quale – a differenza di Gian dei Brughi, il brigante convertitosi in divoratore di romanzi sentimentali e d'avventura – è necessario che la lettura sappia sempre interagire con l'esistenza concreta. «Per tenere i libri, Cosimo costruì a più riprese delle specie di biblioteche pensili, riparate alla meglio dalla pioggia e dai roditori, ma cambiava loro continuamente di posto, secondo gli studi e i gusti del momento, perché egli considerava i libri un po' come degli uccelli e non voleva vederli fermi o ingabbiati, se no diceva che intristivano».[6]

NOTE

[1] Domenico Scarpa, *Calvino fa la conchiglia*, Milano, Hoepli, 2023.

[2] Cito dall'apparato a Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-94, vol. II (1992), p. 1439. Di Milanini si veda anche il fondamentale studio *Calvino editore di sé medesimo* (1997), in *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 242-252.

[3] *Cahiers d'exercice*, intervista di Paul Fournel, «Le Magazine Littéraire», giugno 1985; apparsa in italiano in *Italo Calvino newyorkese*, a cura di Anna Botta e Domenico Scarpa, Cava dei Tirreni, Avagliano, 2002; quindi in *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2023 (citaz. a p. 643).

[4] *Sono nato in America*, cit., p. 93.

[5] Il tema dell'inchiesta, condotta da Gian Carlo Ferretti, era *Per chi si scrive un romanzo? Per chi si scrive una poesia?* La risposta di Calvino («Rinascita», n. 46, 24 novembre 1967) è inclusa con il titolo *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)* nella raccolta di saggi *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980 (poi in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995).

[6] *Romanzi e racconti*, cit., vol. I (1991), pp. 653-654.

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

LE COLLANE DI UN 'LETTERATO EDITORE'

I libri di Italo Calvino

di VIRNA BRIGATTI

Italo Calvino è stato recentemente definito, insieme a Cesare Pavese e Elio Vittorini, una delle «"tre corone" di letterati editori», i quali, attraverso il lavoro per le maggiori case editrici del proprio tempo e non solo dunque con la loro opera letteraria, hanno contribuito alla «modellizzazione della narrativa del Novecento».[1] Il cardine concettuale di questa affermazione risiede nel sintagma 'letterati editori', coniato nel 1995 da Alberto Cadioli[2] e ormai divenuto una parola chiave per comprendere e descrivere alcune specificità prettamente novecentesche della produzione e della trasmissione dei testi letterari.

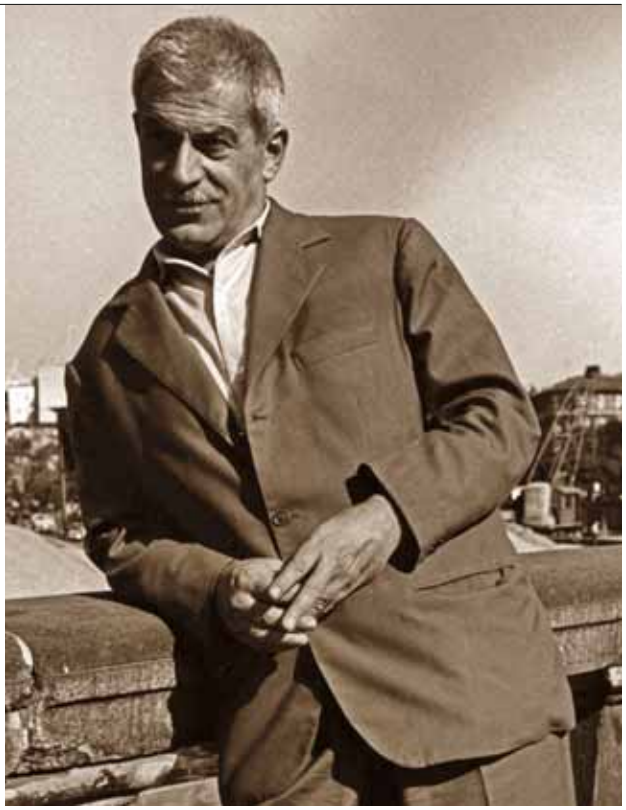
Durante il secolo scorso, infatti, l'articolazione del sistema editoriale italiano raggiunge la piena maturazione e si organizza secondo quelle dimensioni e architetture aziendali e professionali che ne hanno definito una specificità storica: è l'epoca degli 'editori protagonisti', come ha spiegato Gian Carlo Ferretti,[3] cui si affiancano appunto i 'letterati editori', scrittori e intellettuali che ricoprono funzioni professionali non occasionali all'interno delle case editrici.

Calvino in questo senso è una figura emblematica, avendo iniziato a lavorare per la casa editrice Einaudi alla fine degli anni Quaranta e essendosi allontanato solo nei primi anni Ottanta a causa della crisi finanziaria dell'editore torinese, a ridosso poi della morte avvenuta improvvisamente nel 1985. In questi quarant'anni ha svolto incarichi che hanno riguardato tutte le fasi della lavorazione dei libri, dalla scelta di testi e il rapporto con gli autori, alla correzione delle bozze e l'allestimento degli scritti editoriali, alla stesura di comunicati stampa e di materiali promozionali come il celebre «Notiziario Einaudi». È stato quindi una presenza stabile sul piano del lavoro strettamente editoriale e anche autore fedelissimo al marchio dello struzzo: tutti i suoi libri più importanti sono libri Einaudi.

Poste queste premesse, diventa particolarmente rilevante portare l'attenzione sul modo in cui Calvino pubblica Calvino, diventando, come indicato da Claudio Milanini, «editore di se medesimo».[4]

Le prime edizioni delle sue opere infatti, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta in poi, sono state tutte seguite e approvate, anche negli aspetti peritestuali e materiali, da lui stesso, compiendo scelte che hanno un valore non solo storico, ma anche critico-interpretativo. Seguire la mappa editoriale che le prime edizioni tratteggiano è quindi un esercizio cartografico utile per ottenere una rappresentazione non effimera, non impressionistica, del percorso di scrittura di un autore così editorialmente consapevole.[5]

Nella pagina accanto: Italo Calvino (1923-1985), nel 1961, a Oslo, in uno scatto di Johan Brun



Sopra da sinistra: Cesare Pavese (1908-1950); lo scrittore siciliano Elio Vittorini (1908-1966). Nella pagina accanto dall'alto: una immagine parziale della copertina di *Gli amori difficili*, uscito nella collana "Gli struzzi" nel 1970; la copertina della prima opera pubblicata da Italo Calvino: *Il sentiero dei nidi di ragno* (Torino, Einaudi, 1947), nella collana "I coralli"

Una prima traccia è data dalla distribuzione in collane dei suoi titoli: in un primo tempo Calvino è stato accolto nell'importante collana di narrativa contemporanea Einaudi fondata nel 1941 da Cesare Pavese e rivolta al largo pubblico, ossia "I coralli",[6] ma la sua affermazione («Io non riesco a sentirmi "corallo"») presente nella lettera all'amico Silvio Micheli del 27 luglio 1947, lascia intendere una scarsa convinzione iniziale.[7] A ogni modo in quel catalogo esce nell'ottobre 1947 il romanzo d'esordio, *Il sentiero dei nidi di ragno*, e poi anche la raccolta di racconti *Ultimo viene il corvo*, nel 1949. Su questi libri il grado di libertà decisionale dell'autore in merito agli aspetti strettamente editoriali è ancora limitato, ma poi, a partire dall'edizione del *Visconte dimezzato* nel 1952, nei "Gettoni" diretti da Elio Vittorini, la questione dell'identità letteraria di un testo colta in rapporto alla collana in cui si inserisce inizia a rendersi non solo evidente, ma anche determinante data la forza specifica[8] di questo progetto editoriale vittoriniano, emanazione della personalità intellettuale del direttore.

Posto che Calvino nasce come scrittore di guerra e soprattutto scrittore di racconti, il suo esordio all'insegna del romanzo (seppur breve) e la sequenza delle sue prime pubblicazioni pongono già in evidenza alcune linee di base della sua ricerca letteraria e delle tensioni poeitiche della sua fase formativa. Si considerino i primi titoli: *Il sentiero di nidi ragno*, romanzo breve, 1947, "I coralli"; *Ultimo viene il corvo*, raccolta di racconti, 1949, "I coralli"; *Il visconte dimezzato*, romanzo breve, 1952, "I gettoni"; *L'entrata in guerra*, raccolta di

racconti, 1954, "I gettoni". In queste pubblicazioni si riconosce un autore che sta cercando di trovare una propria dimensione di scrittura, intendendo la parola 'dimensione' sia in senso più empirico, legato cioè alla lunghezza dei propri testi, quante pagine, quante parole (e quindi racconto? romanzo? racconto lungo? romanzo breve?), sia in senso più astratto, intendendo una posizionamento quasi esistenziale, che coinvolge i patti di lettura preliminari che si instaurano tra autore e lettore, nel momento in cui il primo propone un testo a vocazione realistica o fantastica. Quest'ultima condizione è particolarmente delicata, soprattutto in un momento storico in cui a dominare sono i dettami del neorealismo, fatti propri e in parte anche rigidamente accentuati dalla politica culturale del Partito Comunista Italiano che non trova una propria sicura indipendenza dalle indicazioni che provengono dai sostenitori del realismo socialista di impronta sovietica. E tutto ciò permea anche la discussione ideologica interna all'Einaudi stessa, in rapporto alle scelte di catalogo di molte collane.

Non casualmente è proprio Vittorini che, essendosi già esposto da tempo – a partire dal 1947, con l'aperta polemica con Togliatti avvenuta tra le pagine del «Politecnico» – come il sostenitore di una politica culturale del tutto indipendente, riesce a trasformare questo posizionamento politico in progetto letterario, incarnato appunto dai "Gettoni". È Vittorini dunque a insistere affinché *Il visconte dimezzato* di Calvino non sia pubblicato in una rivista letteraria, come un esercizio stilistico secondario e a cui dare poca visibilità, quanto piuttosto a presentarlo con forza critica nel proprio catalogo. Nel tentativo, cioè, di cercare nuove proposte stilistiche che inizino un percorso di superamento di un neorealismo diventato ormai maniera, Vittorini coglie l'originalità e la freschezza della proposta del giovane Calvino soste-

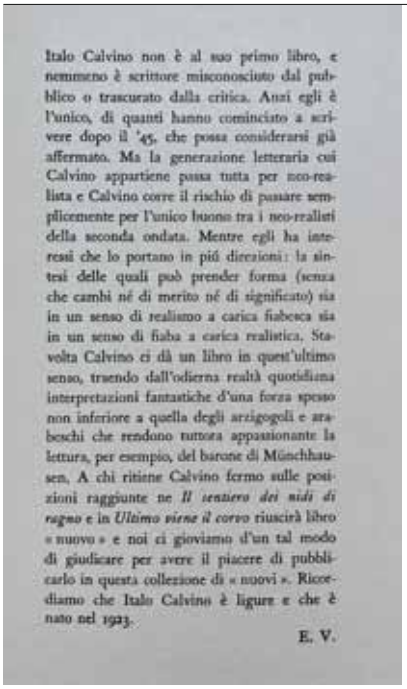
nendola con il celebre scritto di copertina, in cui si dichiara una componente di «realismo a carica fiabesca» o di «fiaba a carica realistica».[9] La prima di queste direzioni viene ribadita poi nel risvolto dell'edizione 1954 dell'*Entrata in guerra*, come conferma di una efficace sintesi creativa, grazie alla quale «egli ha saputo risolvere interamente in realtà i bagliori e il fumo della sua memoria». E ancora, sempre Vittorini in questo risvolto di copertina, pone un interrogativo sostanziale a Calvino: «Avrà acquistato insieme la capacità di risolvere interamente in bagliori e fumo i dati reali da cui muove quando scrive le fiabe?».[10] Per quanto dunque, nelle prime edizioni di questi due testi, sia la voce di Vittorini a prevalere, è però anche da riconoscere che Calvino in quegli stessi anni, si era ormai stabilmente e autorevolmente insediato nel 'laboratorio dei Gettoni', come interlocutore alla pari, sia internamente nel lavoro redazionale, sia nel rapporto con gli autori. Dunque queste osservazioni presenti sulla confezione dei libri restituiscono scambi e interrogativi tra i due scrittori che immettono dentro il loro cantiere letterario degli anni Cinquanta.

In basso: la prima edizione dei *Racconti* di Italo Calvino, apparsa nel 1958 nella collana "Supercoralli".
Nella pagina accanto da sinistra: il risvolto editoriale, con la presentazione di Elio Vittorini, nella prima edizione del *Visconte dimezzato* (1952), apparsa nei "Gettoni" Einaudi; la copertina e il risvolto editoriale, firmato da Elio Vittorini, della prima edizione 1954 dell'*Entrata in guerra* (1954), uscito nella collana "I gettoni"

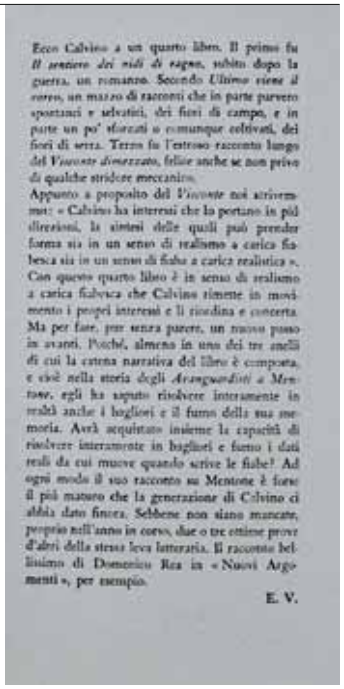
Data spartiacque in questo percorso di ricerca di una propria 'dimensione' letteraria è poi la curatela delle *Fiabe italiane* nel 1956, per "I Millenni", la collana in cui compaiono accanto ai contemporanei grandi classici in veste rinnovata. Nell'introduzione a questa raccolta Calvino sembra trovare una risposta alla domanda posta da Vittorini due anni prima, sostenendo che «le fiabe sono vere» e risolvendo così, con un gioco di prestigio retorico e concettuale, l'ormai sterile antinomia tra adesione ai dati di realtà ed espressione della fantasia.

L'anno successivo, nel 1957, con *Il barone rampante*, Calvino torna nei "Coralli", confermando ora il proprio posizionamento nel catalogo Einaudi e soprattutto la propria scelta elettiva in direzione del favolistico-fantastico.[11] Nel 1959 sarà poi edita l'ultima arcata della trilogia araldica, *Il cavaliere inesistente*, altro "Corallo". Le tre storie sono quindi accostate nel libro *I nostri antenati*, edito nel 1960 nei "Supercoralli" con una importante *Nota* d'autore che funge da commento all'operazione letteraria lì affermata.

Ma per potere approdare a questa edizione e


Italo Calvino non è al suo primo libro, e nemmeno è scrittore misconosciuto dal pubblico o trascurato dalla critica. Anzi egli è l'unico, di quanti hanno cominciato a scrivere dopo il '45, che possa considerarsi già affermato. Ma la generazione letteraria cui Calvino appartiene passa tutta per neo-realista e Calvino corre il rischio di passare semplicemente per l'unico buono tra i neo-realisti della seconda ondata. Mentre egli ha interessi che lo portano in più direzioni: la sintesi delle quali può prender forma (senza che cambi né di merito né di significato) sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia in un senso di fiaba a carica realistica. Stavolta Calvino ci dà un libro in quest'ultimo senso, traendo dall'odierna realtà quotidiana interpretazioni fantastiche d'una forza spesso non inferiore a quella degli arzigogoli e araboschi che rendono tuttora appassionante la lettura, per esempio, del barone di Münchhausen. A chi ritiene Calvino fermo sulle posizioni raggiunte ne *Il sentiero dei nidi di ragno* e in *Ultimo viene il corvo* riuscirà libro « nuovo » e noi ci gioviamo d'un tal modo di giudicare per avere il piacere di pubblicarlo in questa collezione di « nuovi ». Ricordiamo che Italo Calvino è ligure e che è nato nel 1923.

E. V.


Ecco Calvino a un quarto libro. Il primo fu *Il sentiero dei nidi di ragno*, subito dopo la guerra, un romanzo. Secondo *Ultimo viene il corvo*, un mazzo di racconti che in parte parvero spontanei e selvatici, dei fiori di campo, e in parte un po' sfiorati o comunque coltivati, dei fiori di serra. Terzo fu l'estroso racconto lungo del *Visconte dimezzato*, felice anche se non privo di qualche stridore meccanico.

Appunto a proposito del *Visconte* noi sfiorammo: « Calvino ha interessi che lo portano in più direzioni, la sintesi delle quali può prender forma sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia in un senso di fiaba a carica realistica ». Con questo quarto libro è in senso di realismo a carica fiabesca che Calvino rimette in movimento i propri interessi e li riordina e concerta. Ma per fare, pur senza parere, un nuovo passo in avanti. Poiché, almeno in uno dei tre anelli di cui la catena narrativa del libro è composta, e cioè nella storia degli *Avanguardisti a Mentone*, egli ha saputo risolvere interamente in realtà anche i bagliori e il fumo della sua memoria. Avrà acquistato insieme la capacità di risolvere interamente in bagliori e fumo i dati reali da cui muove quando scrive le fiabe? Ad ogni modo il suo racconto su Mentone è forse il più maturo che la generazione di Calvino ci abbia dato finora. Sebbene non siano mancate, proprio nell'anno in corso, due o tre ottime prove d'altri della stessa leva letteraria. Il racconto bellissimo di Domenico Rea in « Nuovi Argomenti », per esempio.

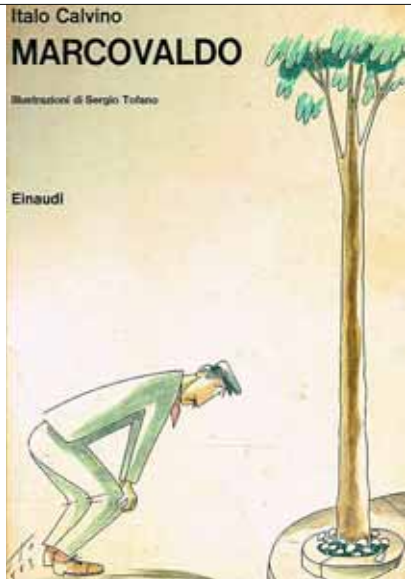
E. V.

alla sua *Nota*, Calvino è prima passato dal faticoso bilancio letterario proposto nel volume *I racconti* del 1958, che è stato commissionato dall'editore Einaudi come celebrazione di una carriera di scrittore ormai affermata, sia dal punto di vista critico, sia dal punto di vista delle vendite, delle tirature e della presenza dei suoi testi tra le letture condivise da un pubblico molto ampio, anche scolastico. Questo momento di bilancio e consacrazione è certificato dalla promozione dell'autore, per la prima volta, al catalogo della collana degli autori contemporanei affermati e riconosciuti, i "Supercoralli" appunto, più prestigiosa e importante a partire dalla sua materialità: formato più grande, copertina rigida,[12] sovraccoperta preziosa, bianca, con riproduzioni di quadri di artisti (significativamente) classici o in via di canonizzazione. Qui l'impronta dell'autore è identificabile non solo, ovviamente, nell'operazione di riordino e indicizzazione dei racconti, ma anche nello scritto presente nel risvolto sinistro della sovraccoperta, in cui Calvino definisce quest'opera – tale infatti va considerata e non un semplice affiancamento di testi – «un *Novellino* dell'Italia contemporanea animato da un piglio bal-

BIBLIOGRAFIA

- *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso, con la collaborazione di Augusta Tosone, introduzione e note di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2007, tomo I, p. 279.
- Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995; ora *Letterati editori: attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, edizione rivista e ampliata, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- Paola Italia, *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 303-320.
- Claudio Milanini, *Calvino et l'édition de ses oeuvers*, in «Europe», LXXV, 815, mars 1997, pp. 151-160, poi con il titolo *Calvino editore di se medesimo*, in *Da Porta a Calvino, Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, Milano, LED, 2014, pp. 241-252.
- Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editore, 2006, pp. 358-366 (capitolo «Tirature»).

danzoso e pungente». Un paragone che vale un intero saggio critico e che afferma e avvalora ulteriormente la predilezione per le forme narrative brevi.



Da qui in avanti l'appropriazione dello spazio peritestuale dei libri di Calvino da parte di Calvino sarà sempre più significativa (a riprova della progressiva maturazione del suo essere «editore di se medesimo») e, contestualmente, la sua produzione letteraria si muoverà su due direttrici editoriali: le prove più innovative, che rappresenteranno il Calvino maggiore e più sperimentale saranno pubblicate sempre nella collana più prestigiosa dei "Supercoralli" (*Le cosmicomiche* 1965; *Ti con zero* 1967; *Le città invisibili* 1972; *Il castello dei destini incrociati* 1973; *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979; *Palomar* 1983), mentre, come una specie di controcanto di tono minore, tra "I coralli" e poi – a partire dal 1970 – nella collana tascabile "Gli struzzi", appariranno anche alcuni testi inediti su cui però Calvino non punta per affermare la propria distanza dal contemporaneo panorama letterario. Tra questi, nei "Coralli" compare nel 1963 *La giornata di uno scrutatore*, determinante ultima prova che affronta temi di attualità politico-sociale, e non casualmente nel 1964 l'edizione *ne varietur* del *Sentiero dei nidi di ragno* con la celeberrima *Prefazione* che ha il valore di consuntivo della propria parabola di scrittura e di vent'anni di storia della letteratura italiana. Negli "Struzzi" seguiranno altre ristampe e nuove risistemazioni di testi già apparsi precedentemente, per lo più i racconti lunghi e brevi, variamente riordinati, della linea realista: un titolo su tutti, *Gli amori difficili* del 1970, an-

Sopra: prima edizione di *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* di Italo Calvino, con le illustrazioni di Sergio Tofano, uscita nel 1963 nella collana "Libri per ragazzi".
Nella pagina accanto: copertina della prima edizione di *Collezione di sabbia*, apparsa da Garzanti nel 1984

NOTE

[1] Paola Italia, *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 303-320: 309.

[2] Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995; ora *Letterati editori: attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, edizione rivista e ampliata, Milano, il Saggiatore, 2017.

[3] Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

[4] Cfr. Claudio Milanini, *Calvino et l'édition de ses oeuvers*, in «Europe», LXXV, 815, mars 1997, pp. 151-160, poi con il titolo *Calvino editore di se medesimo*, in *Da Porta a Calvino, Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, Milano, LED, 2014, pp. 241-252: 241. Si veda anche Claudio Milanini, *Introduzione*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 3 voll., 1991-1994; la citazione da vol. I, pp. XXXVII-LIX: XXXIX.

[5] «Esperto di editoria, Calvino aveva una consapevolezza molto forte dello statuto del testo» (Mario Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 8).

[6] In un primo tempo si chiamava "Narratori contemporanei" e dichiarava

ch'esso come altri accompagnato da un autoriflessivo scritto d'autore. Accanto a queste operazioni, di nuovo nel 1963, esce nella collana "Libri per ragazzi" *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, con illustrazioni di Sergio Tofano, che sarà «il fenomeno commercialmente più clamoroso della carriera calviniana»,[13] e che consoliderà insieme a successive pubblicazioni in collane analoghe o scolastiche, la sua capacità di intercettare i lettori più giovani già intuita con i testi della trilogia degli *Antenati*.

La cartografia delle opere di Calvino dunque trova una sua *ratio* letterario-editoriale proprio seguendo le linee e le curve dei cataloghi delle collane e sarebbe stato sicuramente non privo di significato il suo sviluppo all'interno del catalogo Garzanti, a cui approda nei primi anni Ottanta a seguito di quella crisi finanziaria dell'Einaudi cui si è fatto cenno. Gli unici due volumi editi sotto la nuova insegna con Calvino ancora in vita sono infatti *Cosmicomiche vecchie e nuove* e *Collezione di sabbia*, entrambi del 1984, e mostrano da una parte un importante ripensamento e inquadramento ermeneutico di tutta la propria produzione cosmicomica (recuperando anche tutti i racconti che erano stati continuativamente scritti ben oltre la data dei due volumi della metà degli anni Sessanta) e dall'altra un esercizio di «pedagogia dell'immaginazione»,[14] come appunto può essere inteso *Collezione di sabbia*, che è una raccolta di prose non finzionali già pubblicate su quotidiani, riconsiderate e rielaborate accanto alla stesura delle *Lezioni americane* (edite postume per la prima volta da Garzanti nel 1988). Su queste operazioni garzantiane di riordinamento e ripensamento della propria scrittura purtroppo la proposta letteraria di Calvino si interrompe troppo prematuramente, lasciandoci però in eredità molti interrogativi grazie ai quali guardare in modo più consapevole il nuovo millennio.

l'intenzione di «raccogliere, senza alcun pregiudizio di scuola, narrazioni autentiche e impegnative» (cfr. *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1983, p. 567); cambia nome in "I coralli" nel 1947 e nel 1971 sarà rinominata "Nuovi coralli" con un progressivo aumento quantitativo di tirature e vendite.

[7] In Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano Mondadori, 2000, p. 197.

[8] Ciò a fronte di una sostanziale marginalità dal punto di vista del mercato.

[9] *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso, con la collaborazione di Augusta Tosone, introduzione e note di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2007, tomo I, p. 279.

[10] Ivi, p. 281.

[11] Dal punto di vista commerciale *Il barone* è il «libro della svolta» che «apre un'altra stagione nella storia editoriale di Calvino» (cfr. Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editore, 2006, p. 361).

[12] "I coralli" sono invece in brossura, fino almeno a tutti gli anni Cinquanta; poi anche "I coralli" avranno la copertina rigida e la sovraccoperta bianca, ma rimarranno in formato più piccolo.

[13] Serra, *Calvino*, cit., p. 361.

[14] Italo Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 80-98: 92.

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

SUI PRIMI LIBRI DI ITALO CALVINO

Dal Ragno *agli* Antenati

di ANTONIO CASTRONUOVO

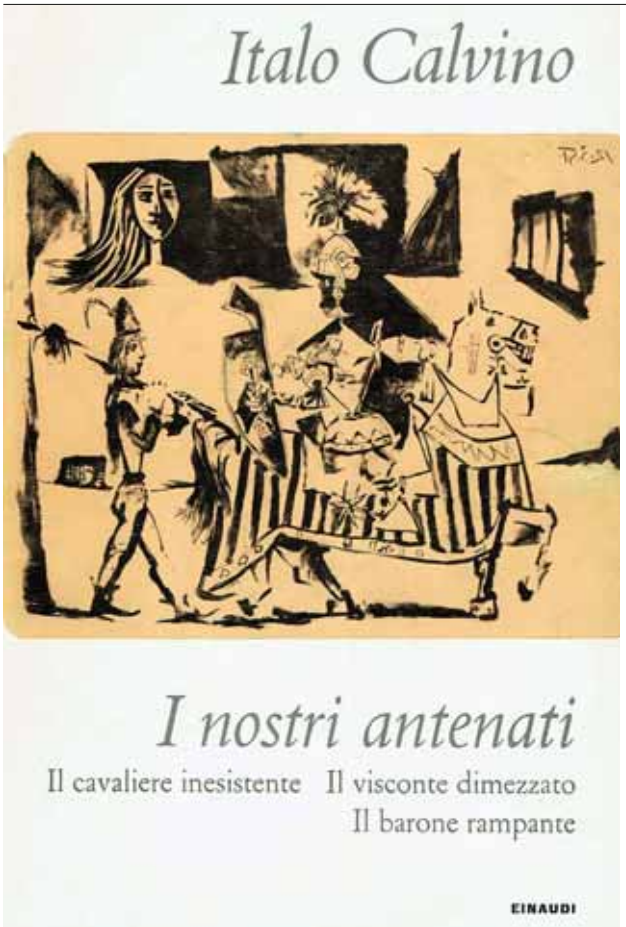
Raccogliendo in volume le famose narrazioni che hanno come protagonisti un visconte dimezzato, un barone rampante e un cavaliere inesistente, Calvino stabilì una sorta di linea di confine, come per dire: ho scritto cose serie, ma ho anche prodotto una solida trilogia di romanzi umoristico-fiabeschi e al contempo allegorici, che ora consegno al pubblico col titolo unitario *I nostri antenati*. La duplicità inventiva di Italo era stata largamente colta da lettori e critici; Elio Vittorini, nel risvolto alla prima edizione de *L'entrata in guerra*, annotò ad esempio con nitida visione: «Calvino ha interessi che lo portano in più direzioni, la sintesi delle quali può prendere forma sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia in un senso di fiaba a carica realistica». Ecco, la sintesi delle fiabe a carica realistica fu appunto la raccolta dei *Nostri antenati*, uscita nel 1960 da Einaudi, in un bel volume di più di quattrocento pagine che oggi si trova agevolmente a quotazioni accessibili.

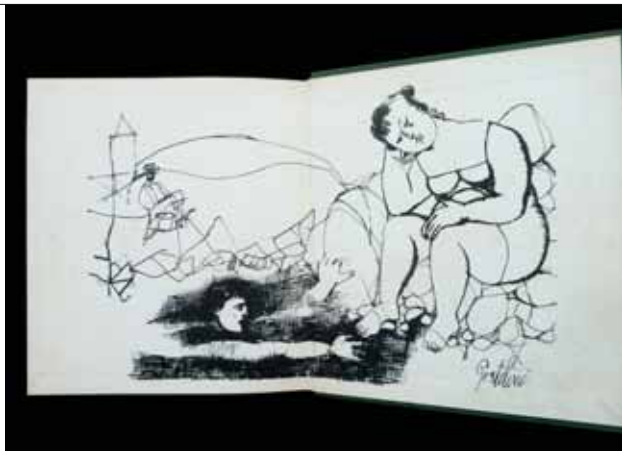
Invero, la periodizzazione dell'opera calviniana va diversamente calibrata, come la critica ha da tempo precisato: la sua prima epoca creativa prende forma alla fine della guerra, nel 1945 (Calvino aveva ventidue anni e scriveva racconti e testi teatrali che saranno pubblicati postumi), e si prolunga fino al 1956, anno di pubblicazione delle *Fiabe italiane* ma anche anno in cui i carri armati sovietici entrarono a Budapest. Sofferta fu la sua decisione sul da farsi, ma infine ben stagliata: aveva partecipato giovanissimo al conflitto mondiale come partigiano, ma ora, nel 1957, lasciava il partito comunista. Era questione di carri armati, certo, ma anche di quella 'leggerezza' di stile che lo caratterizzò fin dai primi passi e che non poteva convivere con una dura ideologia, qualunque fosse.

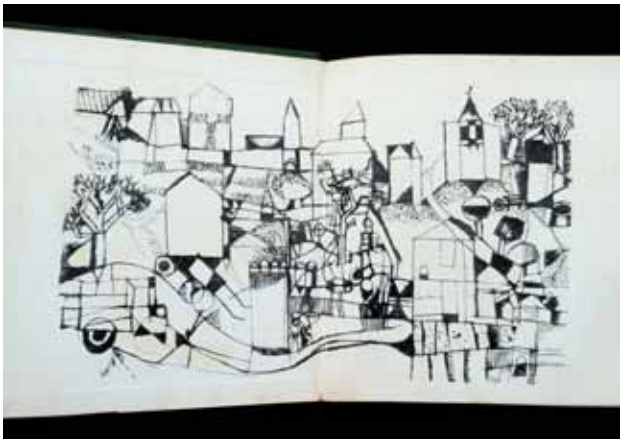
Pur accogliendo questa periodizzazione, torna spontaneo collocare qualche anno più avanti una rilevante linea di transizione, all'altezza del volume che in certo modo raccoglie e riassume la sua produzione di scrittore fiabesco, gli *Antenati* appunto. Una linea che meglio prospetta la differenza – ancorché non risoluta – con gli inizi. L'esordio editoriale di Calvino avvenne infatti nel 1947 con *Il sentiero dei nidi di ragno*, suo primo romanzo, ambientato all'epoca della resistenza partigiana in Liguria. La vicenda è quella di Pin, adolescente vivace ma timido attraverso i cui occhi scorre l'aspra storia di quei mesi: pur trattandosi di un esempio di neorealismo letterario, di come la guerra incida sulla vita delle persone comuni, il romanzo esplora, attraverso l'immaginazione di un ragazzino, una dimensione fantastica.

La nascita del *Sentiero* merita un cenno: furono Pavese e Giansiro Ferrata a spingere Calvino a

Nella pagina accanto: Italo Calvino (1923-1985), in uno scatto dell'inizio degli anni Sessanta







Sopra da sinistra: prima edizione de *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960; i disegni di Franco Gentilini (1909-1981), al piatto anteriore e posteriore, della raccolta di Italo Calvino *La formica argentina*, nell'edizione fuori commercio per il *Sodalizio del libro* (1958). Nella pagina accanto dall'alto: prima edizione de *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959; prima edizione de *La formica argentina*, Venezia, Sodalizio del libro, 1958

tentare il romanzo, e poiché alla fine del 1946 scadevano i termini del premio letterario Mondadori, la scrittura fu portata a termine in tre settimane. L'opera non fu selezionata per il premio, e non basta: Pavese avanzò riserve sul romanzo, che non piacque né a Ferrata né a Elio Vittorini. Fu Giulio Einaudi a restare colpito dalla sua levità fiabesca, qualcosa di originale rispetto allo spirito del tempo, e a volerlo pubblicare: il libro uscì da Einaudi come numero 11 della collana "I coralli" il 10 ottobre 1947. Stampato dalla Tipografia Francesco Toso di Torino in 1.500 esemplari, era una semplice brossura con un dipinto a colori del pittore lombardo Ennio Morlotti. Rapido il successo di critica e pubblico, tanto che alla prima edizione seguì una ristampa identica dopo un mese esatto, il 10 novembre 1947. È difficoltoso trovare l'edizione del 10 ottobre in buone condizioni, e proprio la variabilità qualitativa dei residui esemplari ne stabilisce la differenza di valore, oscillante da 300 a 600 euro. Di minor valore le numerose edizioni succedutesi da quel momento.

I segni di una produzione precedente al 1947 sono esplicitati nella successiva edizione di Calvi-

no, *Ultimo viene il corvo*, raccolta di trenta racconti che assume il titolo da uno di essi, pubblicato ne «l'Unità» il 5 gennaio 1947. L'opera uscì da Einaudi il 30 luglio 1949 come numero 42 dei "Coralli" (vide la luce nella Tipografia Stella Alpina di Novara) ed ebbe poi un destino complesso: nel 1958 diciannove dei trenta racconti confluirono ne *I Racconti* usciti nei "Supercoralli" Einaudi; nel 1969 una nuova edizione conservò il titolo originale e presentò sempre trenta composizioni, ma con sensibili differenze interne: alcuni racconti della prima edizione erano stati eliminati, altri presenti nel 1958 furono accolti; una ripresa integrale della struttura del 1949 fu pubblicata nei "Nuovi Coralli" nel 1976, edizione che è servita come versione-base per successive riprese presso Einaudi, Garzanti e Mondadori. La prima edizione ha una legatura in tela e cartone nero e al piatto anteriore appare come illustrazione un particolare di Hieronymus Bosch. È un pezzo abbastanza raro che solo sporadicamente appare nel mercato antiquario, e con valutazioni variabili da 200 (un esemplare apparso su eBay nel 2021) a 500 euro.

È in questo punto della vicenda editoriale che affiorano alcune curiosità calviniane: nella scheda bibliografica Einaudi n. 69 dell'agosto 1949, di poco successiva all'uscita di *Ultimo viene il corvo*, Pavese annuncia l'apparizione «a breve» di un secondo romanzo di Calvino intitolato *Il Bianco veliero*, considerato tuttavia fallito da Vittorini, Pavese e dallo stesso autore. Rimase inedito, a differenza de *I giovani del Po*, altro progetto di romanzo neorealista che Calvino aveva scritto tra gennaio 1950 e luglio 1951, non giunto a edizione in volume ma pubblicato a puntate, tra 1957 e 1958, nella rivista «Officina». La trama è quella di un giovane ligure che va a lavorare come operaio a Torino, si forma una coscienza di classe ma incappa in una capricciosa ragazza di estrazione borghese. Calvino fece leggere il dattiloscritto e, ricevuto un giu-

dizio negativo, ebbe l'accortezza di non farlo uscire dal cassetto. Era anche un momento difficile per la casa editrice: a fine agosto del 1950 Pavese – autorevole figura della compagine editoriale – aveva scelto la via più tormentata e violenta per uscire di scena.

Conveniva tornare alla materia leggera e fiabesca, cosa che Calvino fece lungo il 1951 scrivendo *Il visconte dimezzato*. Nelle sue intenzioni il lavoro doveva uscire in «Botteghe oscure» o altro periodico, ma Vittorini lo volle nella sperimentale (e via via prestigiosa) collana "I gettoni", da lui ideata e diretta: vi fu accolto come numero 9 e uscì nel febbraio 1952. Era un breve romanzo ma – guardato col senno di poi – inaugurava la trilogia dei *Nostri antenati*: l'edizione è parecchio ricercata e circola – quando appare nel mercato – sui 400-500 euro. Di minor valore la seconda edizione giunta a febbraio del 1954.

Ancora Vittorini accolse nei "Gettoni", come numero 27, il successivo lavoro di Calvino, *L'entrata in guerra*, collezione di tre racconti ricchi di spunti autobiografici finita di stampare dalla Tipografia Garbolino di Torino il 25 maggio 1954 in forma di brossura con alette e copertina di grafica assai sobria di Albe Steiner. A parte il racconto *Le notti dell'UNPA*, inedito, i restanti due erano già apparsi: *Gli avanguardisti a Mentone* nel numero di maggio-giugno 1953 del bimestrale di Moravia e Carocci «Nuovi Argomenti»; *L'entrata in guerra* nel numero di agosto-settembre 1953 del «Ponte» di Piero Calamandrei. Dopo il *Visconte*, questa raccolta riportava Calvino al polo contrapposto del realismo di sommesso tenore fiabesco (la notte e i misteri degli adulti ne *Le notti dell'UNPA*).

Sotto: prima edizione delle *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi 1956. Nella pagina accanto dall'alto: prima edizione di *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi 1949; prima edizione de *Il barone rampante*, Torino, Einaudi 1957

L'inclinazione si mantenne viva in quegli anni, lungo i quali l'interesse verso il fiabesco si manifestò anche in senso filologico mediante la raccolta critica di entità narrative appartenenti a quello spazio. L'edizione successiva di Calvino fu infatti la collezione delle *Fiabe italiane*, uscite nei "Millenni" Einaudi nel 1956. Era una raccolta realizzata dall'autore, come ben svela il titolo completo: *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. In quanto uno dei 'Millenni', il volume è rilegato, dotato di cofanetto illustrato e di numerose tavole di miniature trecentesche a colori: edizione limpida, francamente nobile che oggi – se in buone condizioni di con-

servazione – si attesta sui 180-200 euro di valore antiquariale (ma si rintracciano copie imperfette a quotazioni inferiori).

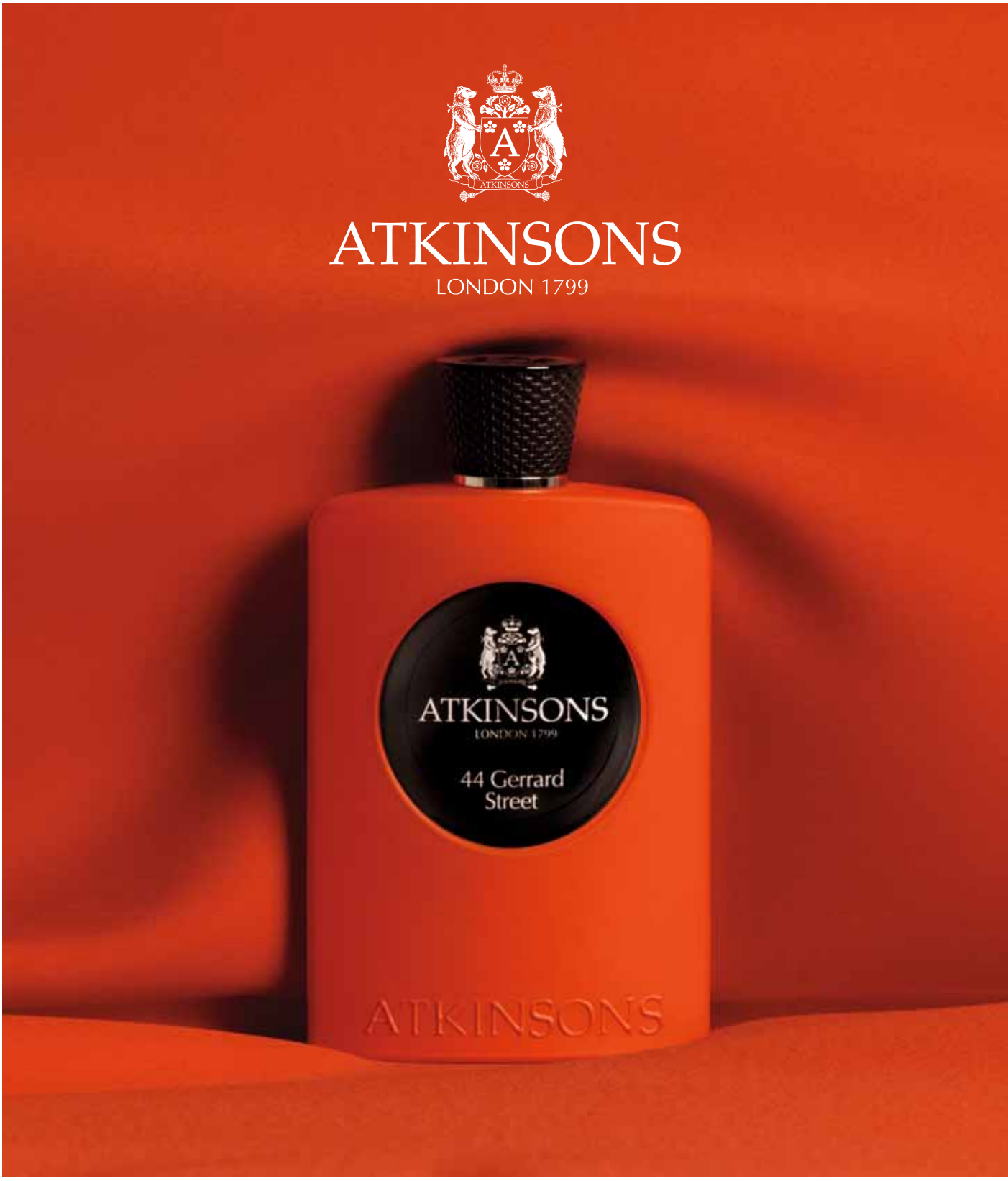
E mentre raccoglieva e trascriveva le fiabe, prendeva forma nella fucina dello scrittore uno dei suoi libri più famosi: *Il barone rampante*, uscito il 4 giugno 1957 come numero 79 dei "Coralli" Einaudi, volumetto legato con tela al dorso e ruvido cartoncino ai piatti, di cui l'anteriore illustrato con un particolare di un dipinto di Pieter Bruegel. Il romanzo era destinato a un largo successo, sostenuto negli anni anche da numerose adozioni scolastiche (io stesso ne feci lettura alle medie inferiori, consigliata da un progredito professore a metà anni Sessanta). L'edizione è ricercata e si attesta su valori assai variabili in base allo stato di conservazione: 100-200 euro.

Una parentesi di distacco da Einaudi fu il libro successivo di Calvino: *La formica argentina*, coppia di racconti – quello del titolo, già uscito in «Botteghe Oscure» nel 1952, e *Pesci grossi, pesci piccoli* – pubblicata a Venezia nel 1958 (per alcuni 1959) come edizione fuori commercio per gli associati del "Sodalizio del libro", con illustrazioni del pittore faentino Franco Gentilini. Essendo quello del titolo uno dei migliori racconti di Calvino, ed essendo appunto fuori commercio, l'edizione è ricercata e viene ceduta a 400-500 euro.

Accennando a *Ultimo viene il corvo* abbiamo già segnalato l'ampia raccolta de *I Racconti* usciti nei "Supercoralli" Einaudi nel 1958. Il volume ebbe largo successo di pubblico e godette lungo il 1959 di ben cinque ristampe. Si rintraccia con valori assai oscillanti, ma copie semmai non ottimamente conservate si trovano anche a pochi euro.

Nei "Coralli" Einaudi, col numero 108, fu infine accolto *Il cavaliere inesistente*, nuovo romanzo fiabesco di Calvino stampato il 30 novembre 1959 con piatti cartonati ruvidi (all'anteriore, particolare a colori di una tela di Paolo Uccello) e dorso in tela: è ben rintracciabile con valori oscillanti tra 70 e 180 euro. È stata l'ultima puntata 'fiabesca' di Calvino, raccolta doverosamente l'anno successivo tra gli *Antenati*.

La vicenda editoriale di Calvino ebbe dopo il 1960 un ampio sviluppo, a partire proprio dai primi anni Sessanta di crisi e di passaggio verso forme differenziate: il realismo de *La speculazione edilizia* (1963, ma già nel 1957 in «Botteghe Oscure»); la scrittura 'semiologica' delle *Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967); la prosa poetica delle *Città invisibili* (1972); gli esercizi combinatori e 'oulipiani' *Il castello dei destini incrociati* (1973) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); e poi *Palomar* (1983), la *Collezione di sabbia* (1984) e le postume *Lezioni americane* del 1988. Calvino era scomparso nel 1985, e ancor oggi quelle 'lezioni' restano traccia assai dibattuta della sua poetica di leggerezza e nitidezza.


ATKINSONS
LONDON 1799
ATKINSONS
LONDON 1799
44 Gerrard
Street
ATKINSONS

PERFUMER IN LONDON SINCE 1799

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

CALVINO E I 'DIECI INIZI DI ROMANZO'

Se una notte d'inverno un viaggiatore

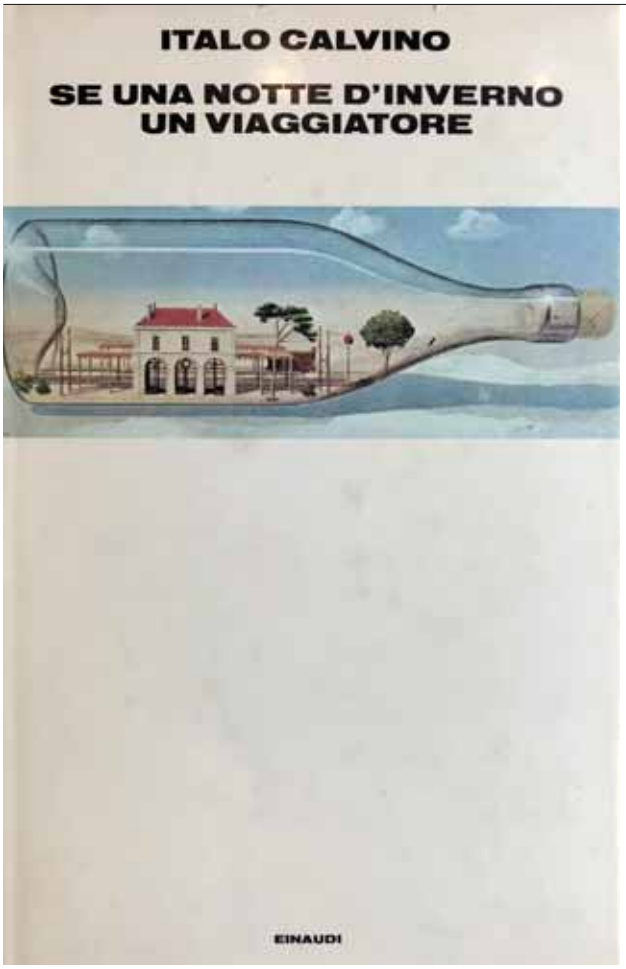
di EDOARDO ESPOSITO

Nel secondo Novecento, e per molti aspetti ancora oggi, Italo Calvino è stato in Italia uno degli scrittori più letti e apprezzati, e uno degli italiani più tradotti all'estero. Una delle ragioni che gli hanno assicurato i favori del pubblico, oltre naturalmente all'eleganza della sua scrittura e a quei caratteri di leggerezza, rapidità, esattezza, ecc. che sono stati fatti oggetto di riflessione da parte dell'autore stesso nelle sue *Lezioni americane*,[1] credo sia da individuare nel 'senso del tempo' che fin dagli esordi lo ha reso intelligente interprete di ciò che si muoveva intorno a lui e quindi dei bisogni e desideri dei suoi lettori.

Non si è trattato solo di cogliere lo spirare del vento e il gusto dell'epoca, ma propriamente di partecipare e di vivere il proprio tempo con le sue accelerazioni e le sue fratture, gli abbandoni e gli slanci, le sue convinzioni e le sue illusioni: di esserne stato, insomma, non solo testimone ma propriamente attore, e sia pure dalla specola particolare e magari appartata di chi è con la penna che essenzialmente lavora. Non è il caso di ripercorrere qui le tappe che lo hanno visto qualificarsi anzitutto nell'ambito resistenziale del dopoguerra, con la collaborazione alla vicenda del «Politecnico» e con il romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*:[2] con la partecipazione, cioè, al senso e alla dimensione ideale della ricostruzione (senza che ciò lo inducesse ad appiattirsi su quella dimensione documentaria che ha portato spesso agli esiti più scontati del neorealismo). Lo si è visto in seguito ridare fiato e spessore all'elemento fiabesco e ai suoi connotati estetici (con la cosiddetta 'trilogia degli antenati')[3] e partecipare poi dell'interesse per la scienza e lo sviluppo tecnologico che ha accompagnato la rinascita industriale, parallelamente agli sviluppi della cosiddetta 'scienza della letteratura' e ai meccanismi che si andavano esplorando sulle modalità e la logica della scrittura e del racconto: un'attenzione che è apparsa evidente non solo nelle sue opere creative ma anche nell'attività di recensore e propriamente di critico, particolarmente importante fra le altre sue.[4]

Di questo flusso di esperienze e di ricerche che ogni volta hanno visto Calvino fra i protagonisti della scena letteraria, ci fermiamo qui su un unico titolo, che ha rappresentato d'altra parte un punto d'arrivo per il suo lavoro e per il consolidamento del suo nome. Se è vero infatti che ogni libro di un autore che si qualifichi per coerenza ideale e stilistica potrebbe essere letto come epitome dell'intera sua opera e rappresentarne, pur in misura ogni volta diversa, le istanze che concorrono a definirne il carattere, ciò sembra vero in particolare per Calvino e per il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,[5] che pure sembrò, al suo apparire, quanto di più nuovo e lontano dagli esordi resi-

Nella pagina accanto: Italo Calvino (1923-1985) in una foto del 1982

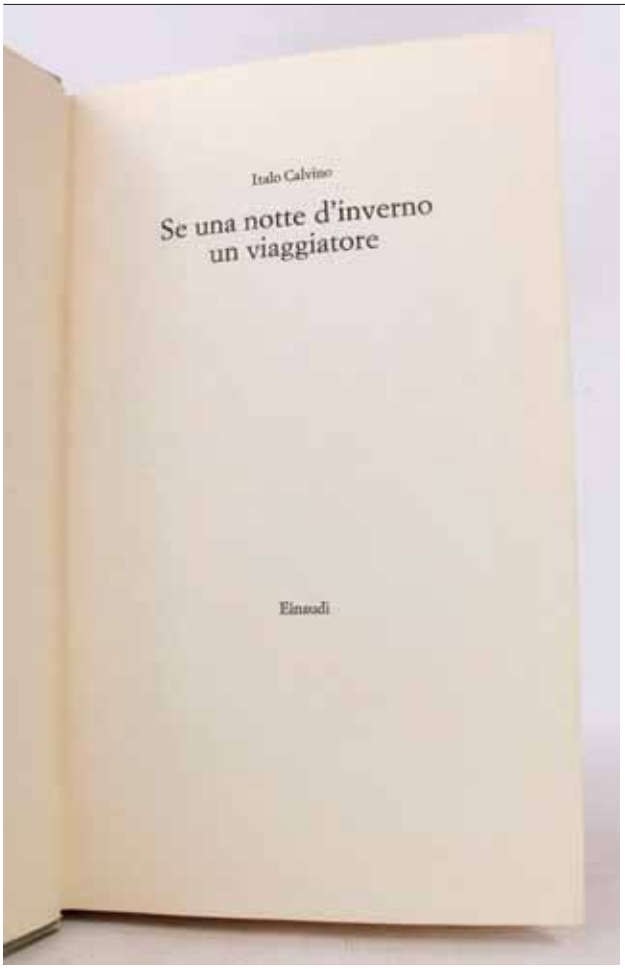


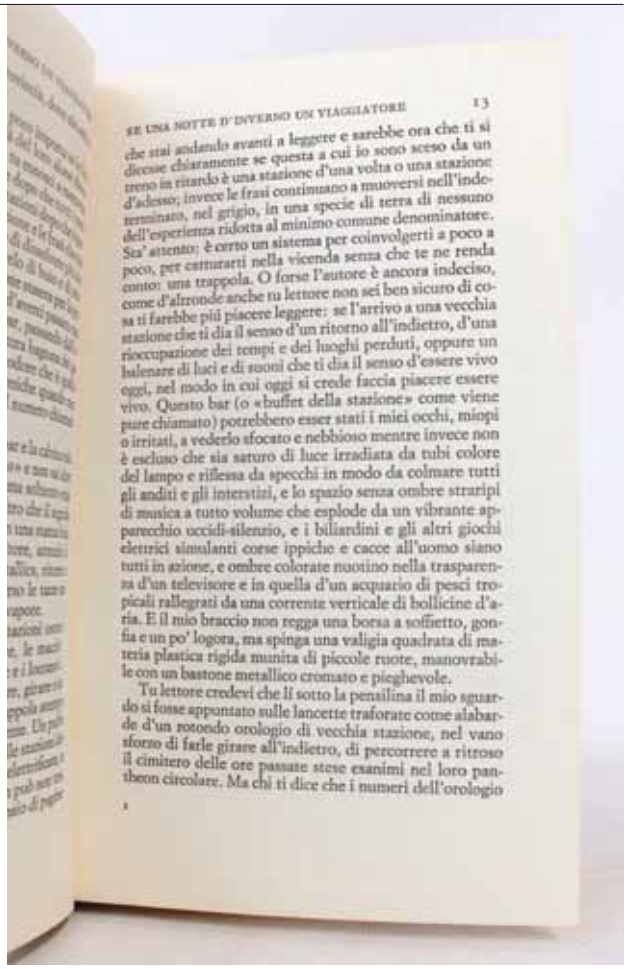
stenziali dello scrittore, e anche dagli scritti che nel corso degli anni Cinquanta ne avevano confermato l'originalità sulla scena letteraria.

Erano infatti, quei primi suoi libri, dei romanzi in qualche modo classici, delle 'storie' da leggere con gusto e da seguire con interesse (diceva Bontempelli che quello che interessa in una storia è come va a finire), e anche se *Le città invisibili* e *Il castello dei destini incrociati*[6] ci avevano già mostrato la capacità di Calvino di muoversi a suo agio sia con la frammentarietà delle immagini, sia con la tortuosità degli eventi (di immaginari eventi), pure il *Viaggiatore* ci metteva di fronte uno scrittore del tutto nuovo e un libro che non era uno, ma piuttosto un insieme di libri: una storia, se storia c'era, che comprendeva in sé, di ogni storia, il nascere e il dissolversi insieme.

Nelle sue *Lezioni americane*, Calvino ha detto di aver voluto «dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata»;[7] e il libro, lungi dall'assicurare al lettore quell'abbandono fiducioso che quasi sempre si concede a ciò che definiamo romanzo si presenta quasi immediatamente, infatti, come qualcosa di sorprendente e di insidioso, che ci avvince per certi aspetti con i classici e persino scontati elementi della storia d'avventure (una misteriosa valigia e un omicidio; una faida familiare; un'evasione da un carcere...), ma che della presunta storia non offre in realtà che abbozzi e frammenti e che già al tradizionale secondo capitolo, da cui attendiamo il prosieguo delle vicende, lascia subito disorientati, intenti a sfogliare le pagine successive per capire quale fine abbia fatto ciò cui avevamo cominciato a interessarci.

Ci rendiamo presto conto che non ci viene affatto proposto un preciso sviluppo di fatti o di considerazioni; ci sono tante vicende iniziate e tutte inconcluse, e l'attenzione è puntata, più che su queste singole storie (o pretesti), su ciò che si stabilisce al di là e intorno a esse, sul rapporto che 'il lettore' (o 'la lettrice', veri e propri personaggi fra gli altri dell'opera) stabiliscono fra di loro e rispetto al problema 'lettura'. Diciamo brevemente, per riassumere la sostanza dell'opera, che il romanzo che il lettore ha cominciato avidamente a gustare si rivela privo della desiderata continuazione: un errore nella composizione editoriale sembra avervi moltiplicato un unico 'sedicesimo', e ha così inizio la caccia a un testo che pare in realtà indefinito e introvabile e che tale continuerà a essere, ogni nuovo inizio sempre lasciato sospeso e sostituito da un altro inizio, ogni vicenda sempre insoluta e insolubile: sì che la vera 'storia' è piuttosto la 'cornice' che lega il tutto.





Sopra: frontespizio e una delle pagine iniziali della prima edizione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino (1979). Nella pagina accanto: copertina della prima edizione del romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicato a Torino, da Einaudi, nel 1979

L'avvio è intrigante, anche se attrae più per la curiosità del labirinto delle sue ipotesi che per lo svolgersi di fatti concreti; non è nemmeno chiaro se i personaggi che fanno la loro comparsa debbano intendersi in senso proprio, come figure di preciso riferimento, o siano essi stessi ipotesi che non hanno ancora preso corpo. Del resto non è chiaro nemmeno chi sia l''io' che prende la parola e che rifiuta di identificarsi *tout-court* con l'autore, anche se, alla stazione in cui si situa la scena d'apertura, proprio lui è «l'uomo che entra nel bar» e che alla fine del capitolo riparte con un treno che effettua – diciamo – una fermata straordinaria.

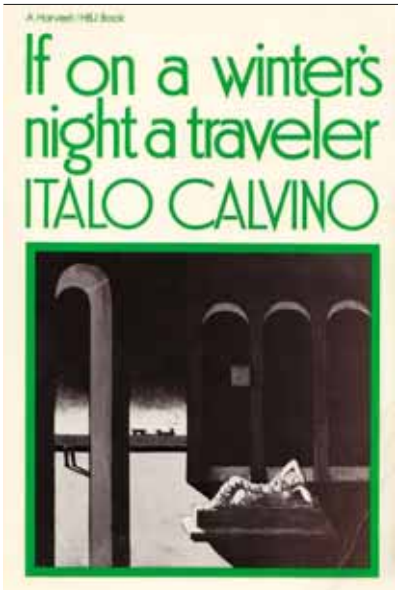
Ho detto «alla fine del capitolo», ma anche qui lo schema tradizionale è sovvertito: il capitolo primo non dà affatto inizio alle avventure – quali che siano – che verranno raccontate, ma è una sorta di preambolo sulla lettura, sull'operazione e sul rito del leggere, e i 'dieci inizi di romanzo' che seguiranno poi finiscono per rivelarsi poco più che uno stratagemma che irretisce e inganna ogni volta l'ingenuo lettore. Alla 'storia' che si va inseguendo si premette infatti, a ogni nuovo capitolo, una serie di considerazioni che potremmo dire extratestuali, in cui finisce per prevalere un'interrogazione continua sul come e il perché dell'insegui-

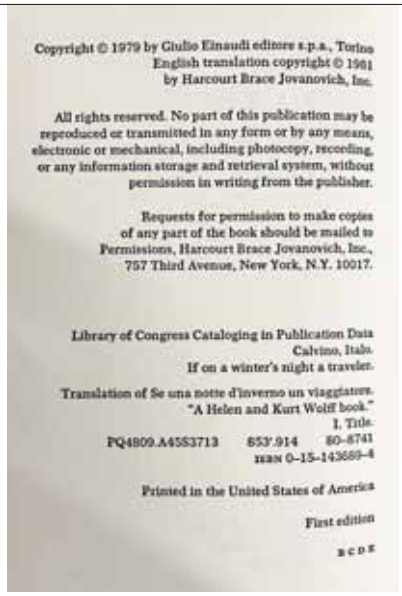
mento, insieme al gusto tassonomico o enciclopedico della valutazione delle diverse possibilità («forse... forse...»; «oppure... oppure...»; «avremmo... saremmo...»), condito di considerazioni sul cosa proponga e sia, di fatto, un libro: un insieme di frasi che «continuano a muoversi nell'indeterminato, nel grigio, in una specie di terra di nessuno dell'esperienza», o un «abisso egocentrico che finisce per sprofondare dentro se stesso», se non un «oggetto solido materiale che non si può cambiare e attraverso [cui] ci si confronta con qualcos'altro...»[8].

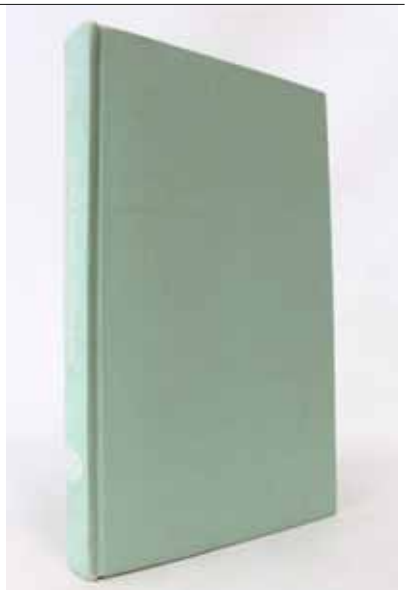
Emerge, pian piano, l'idea che il tradizionale romanzo non si possa più dare in un'epoca che ha ormai smarrito la fiducia nella continuità e nella compiutezza di ogni storia, di ogni lettura («il poter considerare ciò che è scritto come qualcosa di finito e di definitivo, a cui non c'è nulla da aggiungere o da togliere»),[9] o quanto meno che Calvino abbia voluto intenzionalmente distruggere proprio la lettura ingenua e l'ingenua sovrapposizione che ogni libro sembra permettere anzitutto con il suo autore. Non si tratta di riflessioni o di un atteggiamento inedito: Barthes, Eco, Blanchot e molti altri hanno più volte toccato o sviluppato la questione critica del rapporto fra lo scrittore e lo scritto, fra la lettura e il lettore, e molti autori, da Borges in poi, si sono dati da fare per incrinare il cosiddetto 'patto narrativo' o per mostrarne almeno le aporie e le contraddizioni; e se è vero che «Calvino ha voluto darci il romanzo della lettura»[10] non è meno vero che già *Tristram Shandy* faceva parte dei «testi che raccontano storie intorno al modo in cui le storie si fanno»,[11] e che su questo terreno sono cresciute non poche delle pagine del cosiddetto postmoderno.

Calvino pensava comunque da tempo, dopo le variegate ma sintetiche avventure 'cosmicomiche'[12] e le pagine combinatorie del *Castello dei destini incrociati* e delle *Città invisibili*, a un libro composito e articolato come questo, e ben prima che nel 1977 si mettesse sistematicamente all'opera. È stato infatti mostrato come già nel 1975 alcune pagine, confluite poi in parte nello scritto *La squadratura*, contenessero precisi elementi di quanto poi utilizzato al cap. VIII per il «diario di Silas Flannery», e addirittura «Un progetto articolato del libro futuro che non si discosta di molto dall'opera effettivamente compiuta: "Scriverà un romanzo fatto solo di inizi di romanzo apocrifi d'autori immaginari, scritto in prima persona: non la prima persona dell'autore, ma quella del lettore; un romanzo che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura"».[13]

Bruno Falcetto, dalle cui note stese per l'edizione mondadoriana dei *Romanzi e racconti* di Calvino ho tratto la citazione precedente, ha dato un dettagliato conto di come il 'progetto' sia giunto



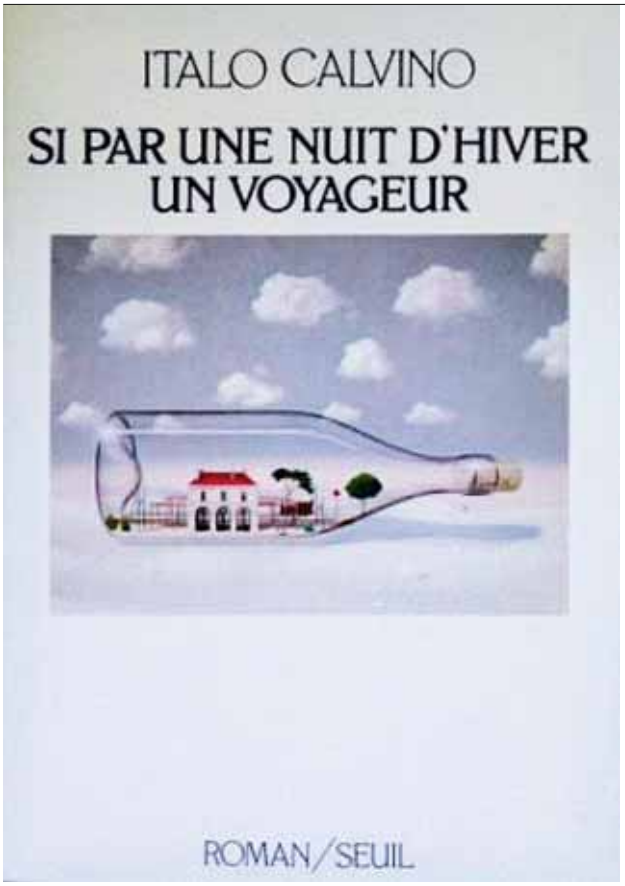




Sopra da sinistra: copertina e controfrontespizio della prima edizione in inglese di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*If on a winter night a traveler*), tradotto da William Weaver (New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1981); la prima edizione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, senza sovraccoperta (1979). Nella pagina accanto: lo scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986)

pian piano a maturazione, e ha addirittura osservato che «il rapporto di Calvino con *Se una notte d'inverno viaggiatore* non si interrompe con il completamento dell'opera: al travaglio della scrittura subentra un lavorio autoanalitico dettato da un inquieto bisogno di chiarimento, agli schemi-progetto seguono gli schemi-glossa».[14] Schemi e glosse autorizzati, del resto, e quasi richiesti, dai numerosi interventi critici che il romanzo ha suscitato fin dall'inizio e dallo sforzo di inquadrarne le molteplici caratteristiche, rispondenti del resto a un calcolo preciso dell'autore: «Basti ricordare – ha scritto Claudio Milanini, uno dei suoi più autorevoli interpreti – come nel penultimo capitolo (destinato, durante una certa fase della stesura, a occupare il centro del libro) vengano addirittura elencati otto differenti modi di leggere; e in maniera analoga, nell'ottavo capitolo, il personaggio dell'Autore cerca faticosamente di reinterpretarsi rispetto al proprio compito».[15]

Aggiungeremo qui che la tendenza al catalogo, cui inclina il dettato e cui abbiamo già accennato, è in questo senso emblematica: sia nell'indugio descrittivo che dovunque si constata, sia nella precisione con cui l'autore si sofferma non su azioni o fatti, ma su mere possibilità, ipotesi che vengono enumerate e passate in rassegna persino ad accentuare la tensione erotica di certi passi: «la Lettrice *ora passa in rassegna* il tuo corpo come scorrendo l'indice dei capitoli, *ora lo consulta* come presa da curiosità rapide e precise, *ora indugia interrogandolo* e lasciando che le arrivi una muta risposta. [...] *Ora si fissa su dettagli* trascurabili, magari piccoli difetti stilistici [...] *ora invece* il particolare scoperto incidentalmente viene valorizzato oltremisura, [...] e da questo suo avvio lei prende slancio [...]».[16] E se questa attenzione al dettaglio, all'invenzione del possibile, lascia a volte ammirati per l'estro immaginativo e l'abilità con cui la parola costruisce propriamente la scena/le scene del reale, non si può negare che il gioco venga sviluppato, complicato, e qua e là qua e là portato a un eccesso che genera una certa saturazione, la stanchezza di chi, in un ristorante, non possa far altro che scorrere, continuamente e semplicemente, il menu.



Sopra: copertina e frontespizio della prima edizione in lingua francese di *Se una notte d'inverno un viaggiatore (Si par une nuit d'hiver un voyager)*, Parigi, Éditions du Seuil, 1981. Nella pagina accanto: quarta di copertina della prima edizione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino, Einaudi, 1979)

Ha scritto però Milanini che in questo 'romanzo-trappola' non si può mettere in dubbio la consapevolezza dell'autore e la sua «attitudine autocritica, rafforzata dalla consapevolezza che fra testo e fuori-testo esiste un'interdipendenza nient'affatto pacifica».[17] È infatti importante sottolineare, da una parte, la denuncia che se ne trae dello «stato d'alienazione dell'umanità contempora-

NOTE

[1] Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

[2] Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947.

[3] Id., *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952; Id., *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957; Id., *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959.

[4] Basti il riferimento al suo volume *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, che raccoglie buona parte di questa attività critica.

[5] Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

[6] Id., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972; *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

[7] Id., *Lezioni americane*, cit., p. 117.

[8] Cfr. Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 13, 70,71.

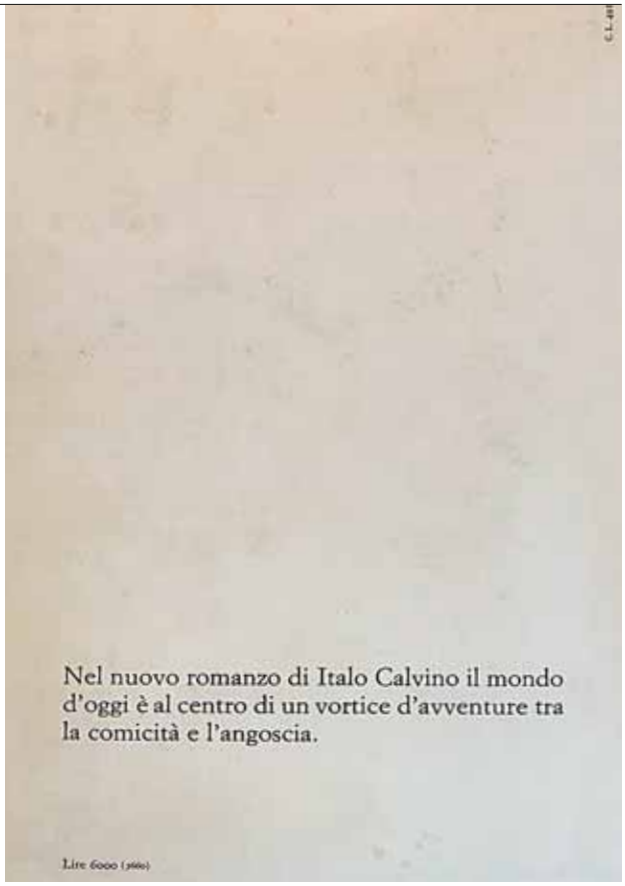
[9] Ivi, p. 115.

[10] Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, Metafisica, Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, p. 245.

[11] Umberto Eco, *Lector in fabula. La*

nea, le cui sorti reali appaiono a Calvino più che mai pregiudicate e precarie», e riconoscere che il quadro d'insieme, nello 'spirito satirico' che lo caratterizza, «non lascia adito a dubbi: delle vicende politico-sociali vengono messi in evidenza soprattutto gli aspetti negativi, irrazionali, angosciosi», e dalla «visione tragica sottesa a *Se una notte* scaturisce piuttosto il monito ad affrontare con dignità la caduta dei falsi ideali, a rifiutare ogni determinismo totalizzante: i fatti, sia quelli della Storia sia quelli della Natura, non devono decidere per noi, non devono fissare i fini che ci proporremo di perseguire. Sta a noi interpretare e distinguere, circoscrivere i problemi di cui vogliamo tentare la soluzione nel nostro tempo».[18]

Non verrebbe dunque meno, nella complessità del gioco e nella raffinatezza con cui viene condotto, quell'intento etico che faceva dire al primo Calvino di essere «tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile»,[19] anche se non si può negare che nella sua produzione abbia finito per prevalere quella tendenza (confermata dall'adesione dello scrittore all'Oulipo) che ha visto affermarsi, nelle arti contemporanee, quell'intellettualismo che, insoddisfatto del semplice 'proporsi' di un'opera all'attenzione del pubblico, vuole convincere della sua ricchezza e pregnanza accompagnandola con



una serie di spiegazioni e integrazioni critiche che tengono poi il campo in funzione sempre e comunque 'pubblicitaria'. Che ciò faccia parte del 'senso del tempo' di cui scrivevamo sarebbe ingeneroso concludere per Calvino, ma se continuiamo a restare ammirati del suo estro e della sua capacità di attrarci e di stupirci dobbiamo anche dirci un poco nostalgici, a volte, della sua prima maniera.

cooperazione interpretativa nei testi narrativi, Milano, Bompiani, 1979, p. 216.

[12] Italo Calvino, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965; Id., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967; Id., *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1975.

[13] Cfr. in proposito: Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991-1994, vol. II, p. 1383.

[14] Ivi, p. 1388.

[15] Ivi, p. XXXIII.

[16] Ivi, pp. 155-156 (miei i corsivi).

[17] Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 150.

[18] Cfr. Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 161, 163, 164.

[19] Italo Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 13.

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

ITALO CALVINO E L'AMERICA LATINA

Fra Cuba, Messico e Argentina

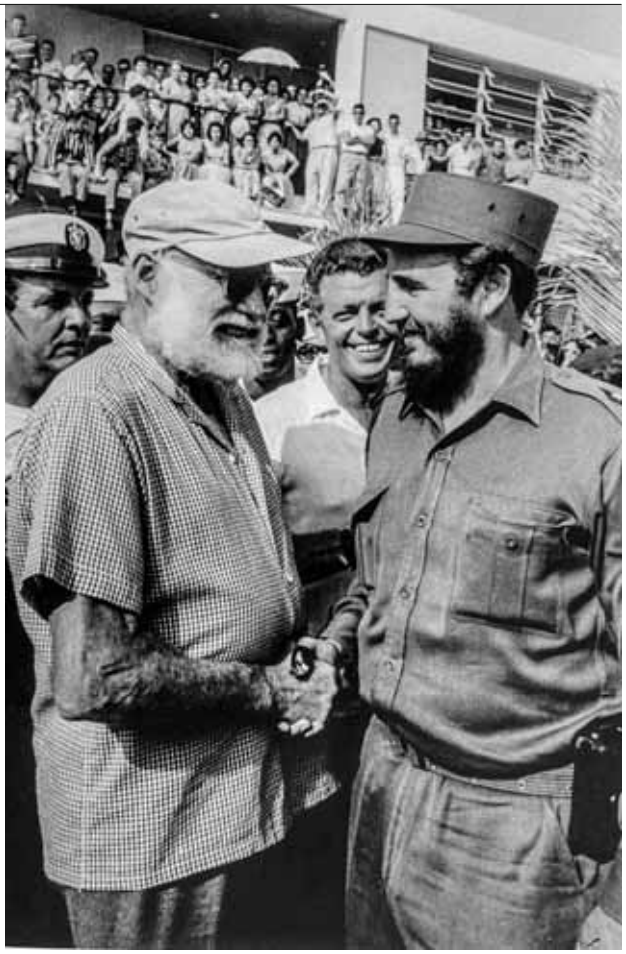
di NICOLA BOTTIGLIERI

Italo Calvino visse il rapporto con l'America Latina a livello umano, politico e intellettuale, sia viaggiando in alcuni paesi del continente latino, sia facendo tradurre dalla casa editrice Einaudi i suoi scrittori. Conobbe di persona Cuba e il Messico perché erano i Paesi dove aveva lavorato suo padre, esperto di agricoltura tropicale, il quale era stato in Messico dal 1909 al 1917, proprio durante gli anni della rivoluzione di Emiliano Zapata e Pancho Villa, mentre dal 1918 al 1925 si era trasferito a Cuba. Al suo ritorno a Sanremo, in Liguria, portò con se molti alberi tropicali, fra cui *aguacates* (avocado) e *toronjas* (pompelmi), piante quasi sconosciute in Italia, che cercherà di adattare al clima mediterraneo della riviera.

Conobbe anche l'Argentina, Paese d'origine di sua moglie, Ester Singer, Chichita, la quale gli presentò Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, insomma l'intera pattuglia di scrittori animatori di quel vero e proprio *boom* della letteratura fantastica del Rio de la Plata. Nel settembre del 1984, un anno prima della morte, Calvino incontrò due volte lo scrittore che ritenne suo maestro, Jorge Luis Borges: a settembre a Siviglia, a un convegno sulla letteratura fantastica. E poi, un mese dopo, a Roma, il 15 ottobre, quando Borges ricevette una onorificenza, al ministero della Pubblica Istruzione. In questa occasione Calvino tenne il discorso di presentazione, intitolato *I gomitoli di Jorge Luis Borges*.

A Torino, nel 1951, incontrò il poeta cileno Pablo Neruda venuto a leggere le sue poesie agli operai della FIAT («uno dei più grandi poeti viventi», scriverà poi su «L'Unità», il 12 giugno 1949). A Roma frequentò lo straordinario scrittore argentino Rudolph Wilcock, e lavorò insieme al pittore cileno Roberto Sebastián Matta, presentando il catalogo di una mostra fatta il 10 novembre del 1962 nella galleria L'Attico, *Un trittico ed altri dipinti*. A Firenze collaborò all'edizione del poema epico di Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), *La Araucana*, patrocinata dallo stesso Comune in 125 copie di lusso nel 1979, illustrato con litografie di Matta e prefazione di Calvino. Ammiratore di Ludovico Ariosto, Calvino era incuriosito da questo poema che ambientava l'epica cristiana sulle montagne dell'Araucanía, in Cile. Come apprezzava anche la cronaca del soldato di Hernán Cortés, Bernald Díaz del Castillo, che proiettò nella realtà dell'impero azteco l'immaginario cavalleresco del Medioevo.

Nella pagina accanto: una rarissima immagine della premiazione di Jorge Luis Borges, tenutasi a Roma, presso il ministero della Pubblica Istruzione, il 15 ottobre 1984: da sinistra Borges, Franca Falcucci (ministro della Pubblica Istruzione) e Italo Calvino, durante la prolusione intitolata *I gomitoli di Jorge Luis Borges*



Da sinistra in alto: lo scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986); lo scrittore cileno Pablo Neruda (1904-1973), al suo arrivo a Torino, nel 1951, alla stazione di Porta Nuova: con lui Italo Calvino e il dirigente del Pci Mario Montagnana; uno scatto fotografico, opera di Alberto Korda (1928-2001), che ritrae insieme Fidel Castro ed Ernest Hemingway a L'Avana, nel 1960. Nella pagina accanto: il millenario albero del Tule, di quarantadue metri di perimetro, nei pressi di Oaxaca (Messico)

Viaggiatore egli stesso, Calvino ebbe passione per i grandi viaggiatori, come Cristoforo Colombo e Marco Polo, per il mistero delle civiltà indiane e per quel 'carnevale della natura' che è la vegetazione tropicale, senza dimenticare l'interesse per i romanzi inglesi ambientati nelle isole dei Caraibi: *L'isola del tesoro* di Stevenson, che come sappiamo è ambientata nella *Isla de los pinos* di Cuba, o *Robinson Crusoe* di Defoe, ambientato nei Caraibi, anche se l'episodio reale del marinaio Selkirk, da cui lo scrittore inglese trasse spunto, era l'isola Diego Fernandez al largo del Cile.

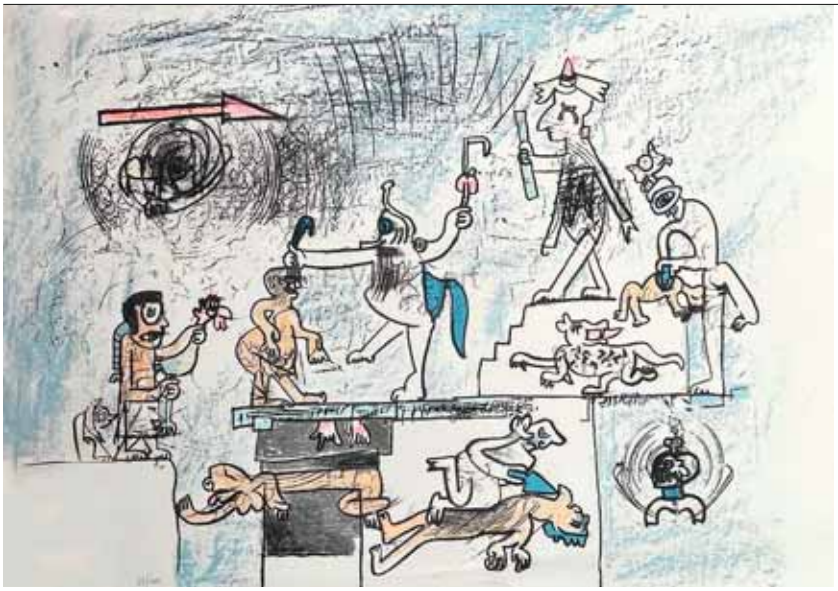
Cuba

Il 10 febbraio 1964, nella sede della Casa de las Americas, a La Habana, Calvino lesse un racconto pubblicato due anni prima, *La strada di San Giovanni*, dal nome della tenuta di campagna dove aveva abitato con la famiglia, in Liguria. Si tratta di uno struggente elogio della figura paterna, un uomo moderno e antico insieme, che 'vive fra gli alberi', nella parte alta del paese.

> Lui del mondo vedeva solo le piante e ciò che aveva attinenza con le piante, e di ogni pianta diceva

> ad alta voce il nome, nel latino assurdo dei botanici, e il luogo di provenienza – la sua passione era stata tutta la vita quella di conoscere e acclimatare piante esotiche – e il nome volgare, se ce n'era uno, in spagnolo o in inglese o nel nostro dialetto, e in questo nominare le piante metteva la passione di dar fondo a un universo senza fine, di spingersi ogni volta alle frontiere estreme di una genealogia vegetale, e da ogni ramo o foglia o nervatura aprirsi una via come fluviale, nella linfa, nella rete che copre la verde terra.

La figura del padre che battezza le piante è molto familiare al lettore cubano perché la storia dell'America Latina è tempestata di figure che hanno 'nominato' la natura americana: Colombo, Cortes, Humboldt, tutti i grandi viaggiatori del continente hanno cercato di dare dei nomi alla natura che incontravano, tanto che lo scrittore cubano Alejo Carpentier in *El barroco y el real maravilloso* mette in evidenza come nella letteratura del continente appaia di continuo la figura di Adamo, il primo uomo che dà un nome alla natura vergine. Qualche anno dopo questa figura patriarcale riappare in *Cent'anni di solitudine*, di Gabriel García Márquez (1967), il romanzo che aprì la strada al *boom* della letteratura latino-americana in Europa. Tuttavia, Mario Calvino non è un 'Adamo tropicale': egli nomina le cose seguendo i precetti della tassonomia scientifica, e sembra piuttosto un Adamo/Robinson Crusoe desideroso di coltivare un 'Paradiso terrestre familiare', dove è possibile potare l'albero del bene e del male, migliorare la qualità delle mele insieme a Eva Mameli (questo il no-



Sopra da sinistra: una delle tavole, opera di Roberto Sebastián Matta (1911-2002), che adornano l'edizione del 1979 de *La Araucana* di Alonso de Ercilla y Zúñiga, con prefazione di Italo Calvino; copertina della prima edizione del celeberrimo romanzo *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez (Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1967)

me della moglie dello scienziato), piantare frutta tropicale.

Sempre nel racconto *La strada di San Giovanni*, Calvino afferma che per trovare la sua strada maestra nella selvaggia vegetazione ha dovuto lasciare quel domestico paradiso e abbandonare il padre, il fratello, i luoghi coltivati e fuggire lontano: «I segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma *la* città, uno spiraglio di tutte le città possibili». Città che avrà i contorni, di volta in volta, di New York, Buenos Aires, Parigi, il Giappone...

L'adesione entusiasta alla rivoluzione cubana si trasformò in amaro disinteresse, dopo il processo politico fatto al poeta Padilla nel 1971. Questa vicenda colpì profondamente Calvino che, come molti scrittori italiani, aveva memoria delle purghe staliniste dell'Unione Sovietica e, pertanto, aveva visto nella rivoluzione cubana un diverso e festoso connubio fra politica e letteratura, che si può vedere simbolicamente rappresentato nella famosa foto scattata da Salas nel 1961 dove due uomini barbuti, il giovane rivoluzionario Fidel Castro e l'anziano scrittore Ernest Hemingway, sono ripresi insieme dopo una battuta di pesca.

Messico

Quando Calvino va in Messico nei mesi di giugno e luglio del 1976 visita la città di Oaxaca e nello stesso giorno vede, in un giro turistico insieme a un gruppo di giapponesi, due alberi: il millenario albero del Tule di quarantadue metri di perimetro e l'albero genealogico dipinto nella volta della chiesa di San Domenico che inizia da Jesse, il padre del re Davide, e arriva fino a Gesù. A ciascuno dei due alberi dedica un articolo.

I due alberi visti nella città di Oaxaca sono diversi ma entrambi meravigliosi. L'ordine che regna nell'albero genealogico gli appare razionale ma artificioso, mentre più affascinante si presenta l'albero del Tule, dove non si distinguono le radici, dal fusto e dai rami, il tutto è una intricata esplosione di vita tropicale. Di fronte a questo super-albero naturale afferma: «Vuol dire che il se-

Sopra da sinistra: una immagine parziale dell'albero di Jesse presente nella chiesa di Santo Domingo, a Oaxaca (Messico); Italo Calvino, insieme a sua moglie, la traduttrice argentina Ester Judith Singer (1925-2018), detta Chichita, e alla loro figlia Giovanna (1965)

greto del durare è la ridondanza? Certo è ripetendo innumerevoli volte i propri messaggi che l'albero si garantisce contro il continuo incombere d'accidenti mortali sulle singole sue parti, e così riesce a imporre e a perpetuare la sua struttura essenziale, l'interdipendenza di radici e tronco e chioma. [...] Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine. Ora l'albero del Tule mi smentisce, vuol convincermi del contrario».

Questa riflessione sull'albero vero, contrapposto all'albero dipinto, è una vera e propria enunciazione della poetica di Calvino. L'albero tropicale ha escogitato una soluzione che gli ha permesso di sopravvivere per molti secoli: ripetere la propria struttura fondamentale senza una finalità precisa, se non quella di ripetere sé stesso all'infinito.

L'idea di una narrazione che in ogni capitolo ripete lo stesso schema originario sarà sviluppata tre anni dopo nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), un iper-romanzo composto da dieci *incipit*, più una cornice che ingloba il tutto. Non possiamo dire che siano state le riflessioni sull'albero di Tule a suggerire una tale audace forma narrativa ma quella forma-romanzo ricorda l'articolo sull'albero tropicale, l'iper-albero che non ha nulla in comune con gli alberi della macchia mediterranea. In ogni caso se il romanzo dovesse somigliare a uno dei due alberi, a quello naturale oppure a quello dipinto dall'artista, ebbene somiglierebbe a quello naturale non allo sterile, 'razionale' albero genealogico di Jesse.

> Piu che all'albero di Jesse, un albero genealogico che volesse rendere veramente quel processo di procreazioni e di morti che è la sopravvivenza umana dovrebbe somigliare a un albero vero con le sue ramificazioni contorte e disarmoniche, i suoi moncherini, il suo secco e il suo verde, le potature del caso e della storia, il suo spreco di materia vivente. Anzi dovrebbe somigliare proprio all'albero del Tule, dove non è chiaro cos'è radice e cos'è tronco e cos'è ramo. Ma gli alberi genealogici sono sempre semplificazioni a posteriori.

L'idea di una struttura modulare che sottende all'opera d'arte, Calvino la ripropone nella lettura del saggio, *Le odissee*, *nell'Odissea* (1981) nel quale pone la domanda: quante odissee contiene l'*Odissea*? Questione alla quale risponde che ogni segmento narrativo del poema non fa altro che sviluppare in modi diversi il tema 'pensare il ritorno'. La compattezza del racconto deriva dalla ripetizione incessante del *nóstos*, adombrato dalla fitta copertura di personaggi e situazioni diverse.

Argentina

Nel 1984 Calvino si reco a Buenos Aires per tenere una conferenza all'interno della Feria del Libro, poi visitò la parte coloniale del Paese, a Nord, a Salta e Jujuy, dove conobbe lo scrittore Héctor Tizón, al quale – come questi mi raccontò una volta – chiese notizie di Grazia Deledda e del romanzo *Canne al vento* (Tizón aveva pubblicato nello stesso anno un romanzo dal titolo *La casa y el viento*).

Tuttavia non è alla letteratura regionale che Calvino presta interesse, bensì all'opera di Jorge Luis Borges. Cosa avevano in comune i due scrittori? L'idea che la letteratura è un mondo governato dall'intelletto: «L'argentino senza altri occhi che quelli della mente, tutto geometrie astratte, metafisica agnostica, l'infinito e il nulla». La letteratura è un mondo parallelo al reale, anzi è parte della realtà stessa, pertanto un romanzo non 'riflette' il mondo ma è un frammento di mondo. Di sicuro più ordinato e umano. Perciò, un romanzo può diventare un modello per la realtà stessa, la quale esiste solo se viene ordinata attraverso la scrittura. Il mondo può essere visto come un libro, ma anche il libro può essere visti come mondo.

In comune i due avevano ancora la convinzione che il lettore e lo scrittore siano figure intercambiabili, che la letteratura fantastica non è un modo di sfuggire alla storia ma un modo per andare oltre di essa, che il libro del mondo deve essere dominato da una ragione affilata e coerente. Calvino ritorno molte volte sulla concezione del tempo in Borges, in particolare il significato di tempo multiplo:

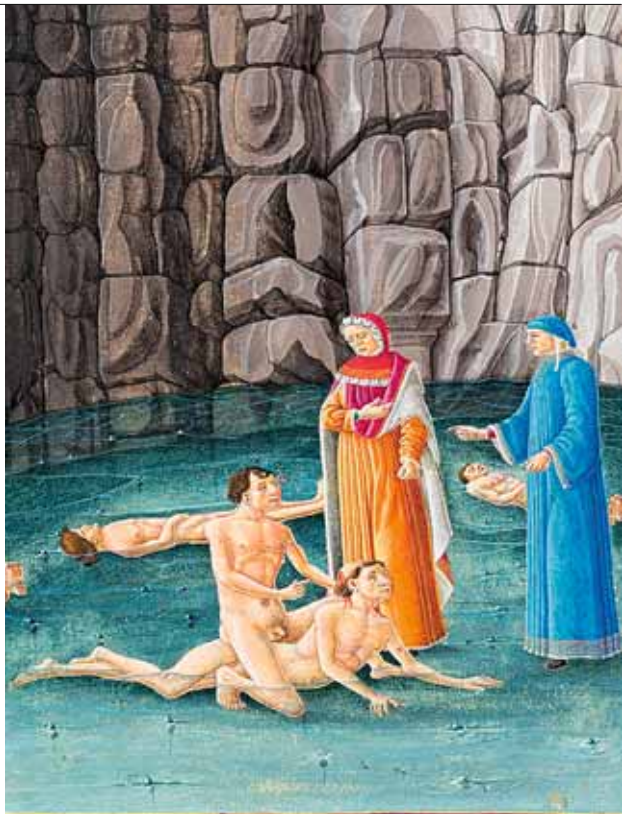
> Le ragioni della mia predilezione per Borges non si fermano qui: perché ogni suo testo contiene un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo, eterno o compresente o ciclico; perché sono sempre testi contenuti in poche pagine, con una esemplare economia d'espressione; perché spesso i suoi racconti adottano la forma esteriore d'un qualche genere della letteratura popolare, forme collaudate da un lungo uso, che ne fa quasi delle strutture mitiche. Per esempio, il suo più vertiginoso saggio

sul tempo, *El jardin de los senderos que se bifurcan*, si presenta come un racconto di spionaggio, che include un racconto logico-metafisico, che include a sua volta la descrizione d'uno sterminato romanzo cinese, il tutto concentrato in una dozzina di pagine.

Il tema della molteplicità porta Calvino a valorizzare i saggi danteschi scritti da Borges. L'argentino aveva riflettuto a lungo sul famoso verso del canto XXXIII dell'*Inferno*, dove si racconta la morte del conte Ugolino chiuso in una torre insieme ai figli. Da secoli, la critica dantesca si chiede se il conte, spinto dalla fame, abbia davvero divorato i suoi figli oppure siano tutti morti di inedia. Il dubbio resta, ma è proprio questo dubbio a rendere più ricca la lettura della terzina: l'arte ci permette di vivere due avvenimenti contemporaneamente.

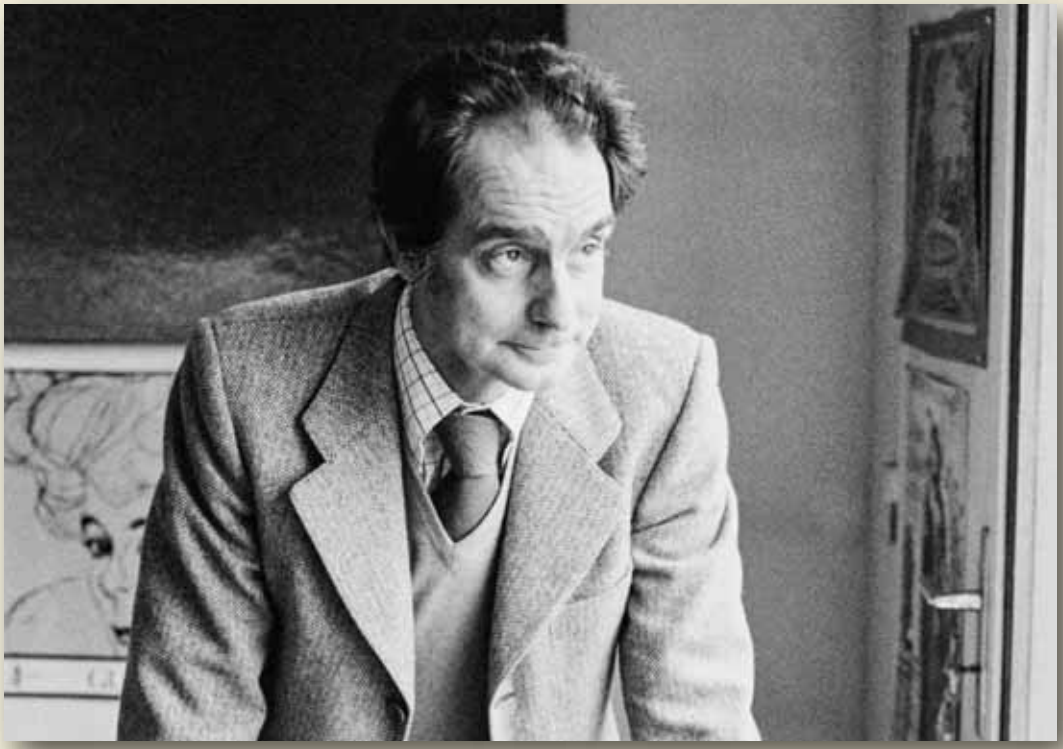
Calvino, riprendendo le parole di Borges, afferma: «Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte diverse alternative, opta per una ed elimina e perde le altre; non così nell'ambiguo tempo dell'arte, che assomiglia a quello della speranza e dell'oblio. Amleto, in tale tempo, è sano di mente ed è pazzo. Nelle tenebre della torre della fame, Ugolino divora e non divora le salme dei figli amati, e questa imprecisione ondeggiante, quest'incertezza è la strana materia di cui egli è fatto. Così in due agonie possibili, lo sognò Dante e così lo sognano le generazioni a venire».

La letteratura ha anticipato la realtà. Oggi, grazie alla tecnologia informatica, il tema della simultaneità è diventato abitudine quotidiana. Non è difficile assistere su uno schermo televisivo a due avvenimenti sportivi che succedono in distinte parti del mondo, spesso intimamente correlati, come succede con le partite del campionato mondiale del calcio, dove se vince uno viene escluso l'altro, oppure, come successe nell'aprile del 1986, con il disastro nucleare di Cernobyl. Noi, abitanti dell'Europa mediterranea, guardavamo con angoscia alla direzione del vento che spingeva le nubi piene di radiazioni nucleari. Ognuno di noi con la mente viveva tempi diversi, quello reale e quello possibile, immaginando situazioni diverse a seconda della direzione del vento.



Sopra: il conte Ugolino, in una miniatura tratta dalla *Divina Commedia* di Dante Alighieri, (Ms. Urb. lat. 365, c. 90 r.) 1478-1482, Biblioteca Apostolica Vaticana. Nella pagina accanto: una rara immagine di Mario Calvino (1875-1951), padre di Italo

Il 19 settembre 1985, il giorno della morte di Calvino, a Cuba e in Messico succedono due avvenimenti straordinari: in Messico si verifica un terribile terremoto che distrugge la parte centrale del Paese, mentre a L'Avana, nel quartiere Marianao, viene data per la prima volta la versione teatrale di *Le due metà del visconte*, a cura di Bebo Ruiz. In questo quartiere il padre sessanta anni prima aveva costruito l'acquedotto ancora in funzione.



SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

ITALO CALVINO: LE NOTE INVISIBILI

La scrittura e la musica

di GUIDO GIANNUZZI

L'interesse di Italo Calvino verso tematiche legate al suono (la musica della parola, la riflessione sull'ascolto, la psicologia uditiva), costituì una sorta di *fil rouge* della sua produzione letteraria: nel *Barone rampante* (1957), il giovane barone Cosimo Piovasco di Rondò, dopo aver scelto di vivere sugli alberi in seguito a un litigio con i genitori per un piatto di lumache, è ora capace di udire, nel silenzio del (suo) mondo, suoni e rumori che gli erano diventati ormai estranei: «era il mondo ormai a essergli diverso [...] c'è il momento in cui il silenzio della campagna si compone nel cavo dell'orecchio in un pulviscolo di rumori [...] a ogni levarsi o scorrer via del vento, ogni rumore cambiava ed era nuovo. Solo restava nel cavo più profondo dell'orecchio l'ombra di un mugghio o murmure: era il mare».

Allo stesso modo, nella novella *Un viaggio con le mucche*, decima delle venti che compongono la raccolta *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963), Calvino affronta la tematica del paesaggio sonoro: «i rumori veri della città notturna si fanno udire quando a una cert'ora l'anonimo frastuono dei motori dirada e tace, e dal silenzio vengon fuori».

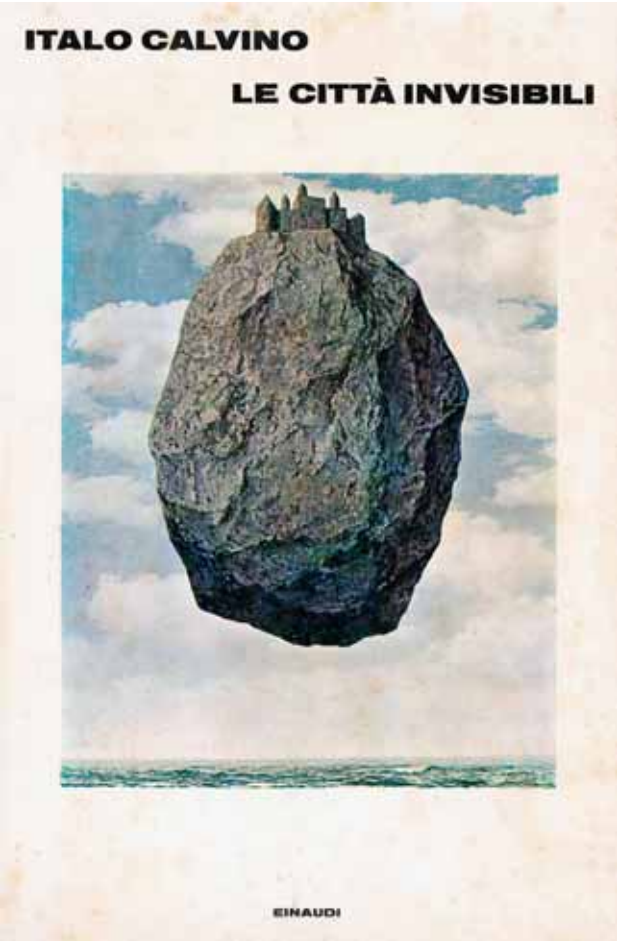
Anche nelle sue ultime opere, Calvino pone attenzione alle vicende legate all'ascolto: *Le città invisibili* (1972) si presentano come una serie di relazioni di viaggio che Marco Polo espone a Kublai Kan, imperatore dei Tartari e le descrizioni che il viaggiatore veneziano compie delle cinquantacinque città visitate, passano attraverso la sua voce, i suoi gesti, edificando mondi, rappresentando situazioni e momenti di vita vissuta. Italo Calvino/Marco Polo si rende però conto che altra cosa è scrivere delle città, così che il divario tra narrazione, scrittura e ascolto diventa un tema fondamentale: «Io parlo parlo ma chi m'ascolta ritiene solo le parole che aspetta. Altra è la descrizione del mondo cui tu presti benigno orecchio, altra quella che farà il giro dei campanelli di scaricatori e gondolieri sulle fondamenta di casa mia il giorno del mio ritorno, altra ancora quella che potrei dettare in tarda età, se venissi fatto prigioniero da pirati genovesi e messo in ceppi nella stessa cella con uno scrivano di romanzi d'avventura. Chi comanda al racconto non è la voce: è l'orecchio».

Sebbene in *Palomar* (1983) predomini complessivamente la percezione visiva, in alcuni capitoli come *Gli amori delle tartarughe* e, soprattutto, *Il fischio dei merli*, il mondo si manifesta al signor Palomar quasi esclusivamente attraverso l'udito. Si descrive qui una sonorità tendenzialmente uniforme: «gli uccelli invisibili tra i rami dispiegano attorno a lui un repertorio di manifestazioni sonore le più svariate, lo avvolgono in uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in

Nella pagina accanto: Italo Calvino (1923-1985) nel 1983

cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni, nessuno dei quali s'eleva sugli altri per intensità o frequenza». Il tentativo del protagonista di dare ordine ai suoni della Natura, ricorda in qualche modo il tentativo di un compositore di dare ordine alla sua partitura: «Il canto degli uccelli occupa una parte variabile nell'attenzione auditiva del signor Palomar; ora egli l'allontana come una componente del silenzio di fondo, ora si concentra a distinguervi verso da verso, raggruppandoli in categorie di complessità crescente: cinguettii puntiformi, trilli di due note una breve una lunga, zirli brevi e vibrati, chioccolii, cascatelle di note che vengono giù filate e s'arrestano, riccioli di modulazioni che si curvano su se stesse, e così via fino ai gorgheggi».

Un simile elenco di occorrenze sonore, si ripropone anche nel coevo racconto *Un re in ascolto*: «Il palazzo è una costruzione sonora che ora si dilata, ora si contrae, si stringe come un groviglio di catene. Puoi percorrerlo guidato dagli echi, localizzando scricchiolii, stridori, imprecazioni, inseguendo respiri, fruscii, borbottii, gorgogli». Questo racconto è in parte il frutto di una lettura che per Calvino fu molto importante, nella sua ricerca sulle componenti acustiche della realtà: il saggio di Roland Barthes e Roland Havas intitolato *Ascolto* e pubblicato nel 1977 come voce per l'*Enciclopedia Einaudi*, poi confluito nella raccolta *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), per le Éditions du Seuil. Secondo i due studiosi francesi, l'ascolto dà al suono un corpo sensibile da esplorare «perché vi si possa ritrovare tracce di spazio e di tempo, indizi di esperienze vissute, ritmi, consonanze, e segni da decifrare». L'ascolto è in grado di mettere in comunicazione due soggetti, dà garanzia della reciproca esistenza, concedendo loro di sondare i pensieri più intimi «oltre la grana della voce» (come recita un'altra importante raccolta di saggi barthesiani). In questo breve trattato, si affrontava la pratica dell'ascolto in tutte le sue accezioni, nelle implicazioni del vivere quotidiano, della religione, delle arti e degli studi letterari. Se Barthes e Havas avevano scritto che «l'ascolto della voce inaugura la relazione con l'altro», Calvino ne accolse la lezione, scrivendo nel racconto *Un re in ascolto*: «Ogni voce che sa d'essere ascoltata dal re acquista uno smalto freddo, una vitrea compiacenza. Quella invece era una voce che veniva dall'ombra, contenta di manifestarsi senza uscire dal buio che la nascondeva e di gettare un ponte verso ogni presenza avvolta dallo stesso buio». Così l'orecchio, da organo di senso «egoistico», come era definito da Georg Simmel, ovvero solo recepente in una direzione, attraverso il vero ascolto può diventare un organo di scambio, di reciprocità, ricco di forza aggregante per la società, peraltro minacciata dal caos acustico provocato dalla tecnologia moderna, vista in contrapposizione alla melodia e alla musica.

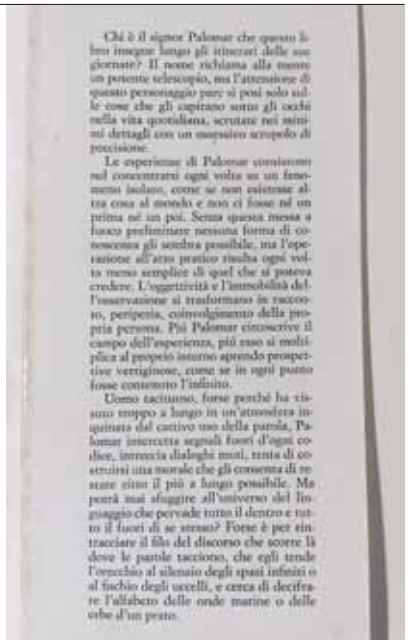


Oltre che trattando argomenti sonori nei suoi lavori letterari, Calvino volle e seppe misurarsi anche fattivamente con mondi apparentemente distanti dal suo, come la musica popolare e la musica colta dell'avanguardia. Nel 1957, in un clima culturale di profondi cambiamenti, a Torino un gruppo di intellettuali e musicisti diede vita al collettivo Cantacronache, un progetto scaturito da un viaggio di Sergio Liberovici (all'epoca un giovane compositore, praticamente autodidatta) nella Germania Orientale: qui, entrò in contatto col Berliner Ensemble di Bertold Brecht, dal quale ebbe l'idea di scrivere canzoni di denuncia politico-sociale e di critica al sistema culturale, coinvolgendo Fausto Amodei e Michele L. Straniero. Tra i tanti che collaborarono con Cantacronache nei cinque anni di vita del gruppo (1957-1962) vi furono Giovanni Arpino, Umberto Eco, Franco Fortini, Gianni Rodari ma, soprattutto, Italo Calvino, il cui coinvolgimento si ebbe per merito di Sergio Liberovici: i due si erano conosciuti nel 1956, quando il musicista aveva contattato lo scrittore per il suo atto unico *La panchina*, che fu messo in scena a Bergamo. I testi scritti da Calvino tra il 1957 e il 1960 per il collettivo, alla fine furono set-

Sopra da sinistra: copertina del disco *Cantacronache* n. 1, contenente *Dove vola l'avvoltoio*, testo di Italo Calvino, musica di Sergio Liberovici; copertina del disco *Cantacronache* n. 3, contenente *Oltre il ponte* di Italo Calvino; testo di *Oltre il Ponte*, da *Cantacronache* n. 3 (in forma di cartellina sulla Resistenza), Torino, Edizioni Italia Canta, 1958. Nella pagina accanto: copertina della prima edizione de *Le città invisibili* di Italo Calvino (Torino, Einaudi, 1972)

te: *Canzone triste*, *Dove vola l'avvoltoio?*, *Oltre il ponte*, *Il padrone del mondo*, tutti su musiche di Sergio Liberovici, oltre a *Turin la nuit*, con Piero Santi e

Potremo mai trovarci in pace con l'universo? E con noi stessi? Il signor Palomar è tutt'altro che sicuro di riuscirci, ma, se non altro, continua a cercare una strada.


Chi è il signor Palomar che questo libro insegue lungo gli itinerari delle sue giornate? Il nome richiama alla mente un potente telescopio, ma l'attenzione di questo personaggio pare si posi solo sulle cose che gli capitano sotto gli occhi nella vita quotidiana, scrutate nei minimi dettagli con un ossessivo scrupolo di precisione.

Le esperienze di Palomar cominciano sul concentrarsi ogni volta su un fenomeno isolato, come se non esistesse altra cosa al mondo e non ci fosse né un prima né un poi. Senza questa messa a fuoco preliminare nessuna forma di conoscenza gli sembra possibile, ma l'operazione all'atto pratico risulta ogni volta meno semplice di quel che si poteva credere. L'oggettività e l'immobilità dell'osservazione si trasformano in racconto, peripezia, coinvolgimento della propria persona. Più Palomar circoscrive il campo dell'esperienza, più esso si moltiplica al proprio interno aprendo prospettive vertiginose, come se in ogni punto fosse contenuto l'infinito.

Uomo taciturno, forse perché ha visuto troppo a lungo in un'atmosfera inquinata dal cattivo uso della parola, Palomar intercetta segnali fuori d'ogni codice, intreccia dialoghi muti, tenta di costruirsi una morale che gli consenta di restare vivo il più a lungo possibile. Ma potrà mai sfuggire all'universo del linguaggio che pervade tutto il dentro e tutto il fuori di se stesso? Forse è per rintracciare il filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono, che egli tende l'orecchio al silenzio degli spazi infiniti o al fischio degli uccelli, e cerca di decifrare l'alfabeto delle onde marine o delle erbe d'un prato.

Sul verde fiume Po, con Fiorenzo Carpi. Si ha poi traccia solo del testo di un'ultima canzone, intitolata *La tigre*, la cui musica di Mario Peragallo è andata persa.

I testi scritti da Calvino per Cantacronache dialogavano strettamente con la sua produzione letteraria del tempo: significativo il caso di *Canzone triste* (1958), trasposizione quasi letterale del racconto *L'avventura di due sposi*, risalente al medesimo anno o, in maniera meno diretta, *Dove vola l'avvoltoio?*, riecheggiante l'allegoria di *Ultimo viene il corvo* (1949). *Oltre il ponte* (1958) riprende alcune tematiche de *Il sentiero dei nidi di ragno*, mentre *Il padrone del mondo* (1959) richiama sia ambientazioni sia protagonista presenti in *Marcovaldo*.

Se Calvino manifestò qualche interesse per la canzone (specialmente per l'attenzione che nutriva verso i testi), non provò mai particolare trasporto per la musica classica anche se, come disse il compositore Luciano Berio – per il quale scrisse i libretti di tre lavori teatrali –, «il tracciato labirintico del suo percorso narrativo e il suo universo poetico e concettuale sembrano acquistare caratteri sempre più musicali e possono esser anche letti come una progressiva sublimazione di forme musicali: penso alle ellissi debussiane di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e ai rapporti ternari bachiani delle Variazioni Goldberg in *Palomar*». L'incontro tra Calvino e Berio si ebbe a Sanremo nel 1958, per lavorare sul racconto mimico intitolato *Allez-hop*, poi rappresentato per la prima volta al Teatro La Fenice nell'ambito della Biennale di Musica Contemporanea

Sopra da sinistra: copertina, quarta di copertina e risvolto editoriale della prima edizione di *Palomar* di Italo Calvino (Torino, Einaudi, 1983); abbozzo autografo di Calvino dell'indice per il libro *Le città invisibili* (1972)

del 1959. Come per le canzoni scritte per Cantacronache, anche in questo caso si può apprezzare uno strettissimo legame tra il testo per musica e la produzione letteraria dello scrittore, visto che la pulce protagonista della *pièce* proviene da un capitolo del *Barone rampante*.

La collaborazione tra Calvino e Berio riprese dopo molto tempo, con *La vera storia* e *Un re in ascolto*, opere commissionate rispettivamente dal Teatro alla Scala e dal Festival di Salisburgo nei primi anni Ottanta, che condivisero buona parte del periodo di gestazione. Il titolo della *Vera storia* (1982) riprende la tradizione siciliana dei cantastorie che erano soliti cominciare le loro narrazioni con «venite, venite, ora vi racconto la vera storia di...», mentre la trama, che si snoda in quindici quadri, si rifà in maniera evidente al *Trovatore*, anche se qui l'arte verdiana (e del suo librettista Salvatore Cammarano) si immerge in un contesto linguistico contemporaneo. Calvino attinse anche agli studi di Michail Bachtin, sul sovvertimento cui sono sottoposte le economie e i costumi della vita sociale, in quei momenti di festa, dove si operi una sospensione della normalità quotidiana.

In quello stesso 1982, lo scrittore e il musicista realizzarono anche *Duo*, un testo di teatro radiofonico che vinse il Premio Italia nel 1982 e di fatto costituì uno studio per *Un re in ascolto*, l'opera (o meglio, «azione musicale di Luciano Berio e Italo Calvino») in cui, con opportuni cambiamenti, confluirono sia testo che musica, e che ebbe il suo battesimo a Salisburgo, l'8 agosto 1984. Calvino aveva sottoposto all'attenzione di Berio il già citato saggio di Roland Barthes e Roland Havas per l'*Enciclopedia Einaudi*, e da questa lettura partì l'idea per un lavoro teatrale, che fosse uno sviluppo di *Duo*; e poi, un giorno a Venezia, Calvino e Berio ebbero l'idea di scriversi delle lettere, giocando sul loro ruolo, l'uno di compositore, l'altro di librettista, proprio come se fossero stati in un contesto ottocentesco, verdiano. Qui l'ispirazione letteraria è data dalla *Tempesta* di Shakespeare, mediata dalle

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per il rapporto tra Calvino e la musica:

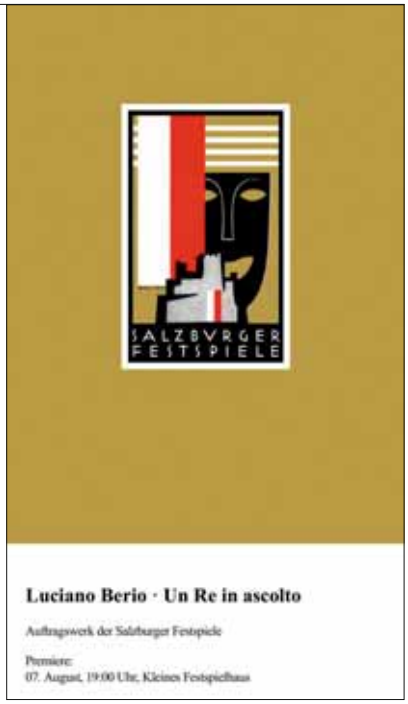
- Carlo Benedetti, *Un musicologo inconsapevole. Le parole per musica di Italo Calvino*, Roma, Le Lettere, 2022.
- Nicola De Rosa, *L'«orecchio» di Calvino*, «Sinestesieonline», 33, 2021, pp. 1-13.
- Luca Farulli, *L'ascolto come ponte. L'orecchio estetico*, «Horizonte. Nuova serie», n. 3, 2018, pp. 60-77.
- Antonio Serrano Cueto, *Italo Calvino: lo scrittore che voleva essere invisibile*, Milano, Mondadori, pp. 242-249 e 429-435.

Per il rapporto tra Calvino e i Cantacronache:

- Salvatore Coccoluto, *Il tempo della musica ribelle. Da Cantacronache ai grandi cantautori italiani*, Viterbo, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, 2012.
- Bruno Falcetto, *«Cantare mentre tutto il resto non canta»*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1995, pp. 246-252.
- Sebastiano Ferrari, *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo Cantacronache*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 26, 1, 2011, pp. 40-59.
- Giovanni Straniero, Mauro Barletta, *La rivolta in musica*, Torino, Lindau, 2003.

Per il rapporto tra Calvino e Berio:

- Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. Gian Paolo Caprettini, Torino, Einaudi, 1985, pp. 237-251.
- Luciano Berio, *La musicalità di Calvino*, in *Italo Calvino, la letteratura, la scienza, la città*, a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988, pp. 115-117.
- Luciano Berio, *Interviste e colloqui*, Torino, Einaudi, 2017.
- Tommaso Pomilio, *Scrittura dell'ascolto: Calvino in Berio*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, a cura di Giordano Ferrari, Parigi, L'Harmattan, 2016, pp. 117-143.



Sopra da sinistra: il compositore Luciano Berio (1925-2003); locandina del racconto mimico *Allez-hop*, testo di Italo Calvino, musiche di Luciano Berio, andato in scena al Teatro La Fenice nell'ambito della Biennale di Musica Contemporanea del 1959

riflessioni che ne ricavò W.H. Auden in uno studio degli anni Quaranta intitolato *Il mare e lo specchio*, e da una riduzione librettistica tedesca di fine Settecento, di Friedrich Gotter.

Sia *La vera storia* sia *Un re in ascolto* riflettono sull'essenza e le convenzioni del teatro – in particolare nella forma del melodramma ottocentesco – partendo, come visto, da opere della grande tradizione, *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi e *La Tempesta* di William Shakespeare. Dopo averli spogliati delle loro connotazioni originarie, Berio e Calvino mettono in scena archetipi di portata universale, validi per interrogarsi su questioni complesse come le diverse modalità di ascolto, il rapporto tra soggetto e storia, la molteplicità del reale, il ruolo della memoria individuale e collettiva, in una dimensione senza tempo, e quindi contemporanea.

Resterebbe il mistero di come Italo Calvino, una persona così distante dalla musica, potesse comunque assorbire stimoli musicali per poi trasmetterli inconsciamente in altri ambiti, ma forse, la risposta la diede proprio Berio, in un articolo intitolato significativamente *Le note invisibili*, scritto per «l'Unità» nel 1988, in ricordo dell'amico a tre anni dalla sua scomparsa, confessando di essergli «grato per la sua opera che è, in effetti, una delle più musicali nella letteratura di questo secolo, anche in virtù di quella moltitudine, di quella polifonia di livelli espressivi che lui aveva difficoltà a percepire nell'esperienza musicale».

essencemediacom

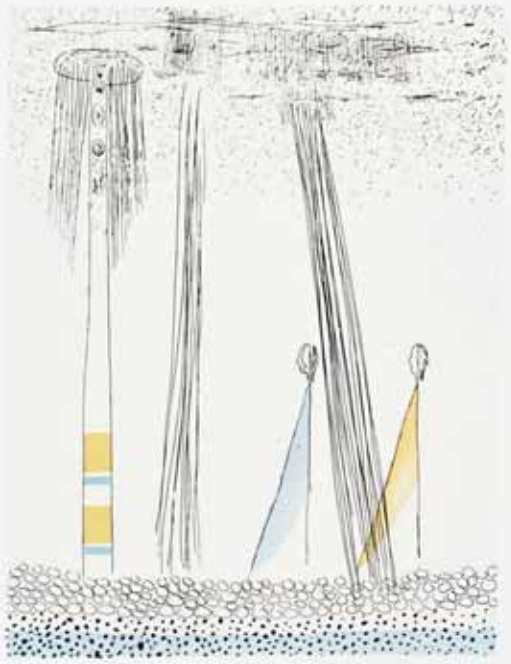
Info.italy@essencemediacom.com

Raymond Queneau

La canzone del polistirene

tradotta da Italo Calvino
con una acquaforte di Fausto Melotti

Libri Scheiwiller · Milano 1985



SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

CALVINO, PRIMO LEVI E RAYMOND QUENEAU

La canzone del polistirene

di SANDRO MONTALTO

«Sono arrivato a interrogarmi su cosa c'è scritto
in quella sabbia di parole scritte
che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia
che adesso mi appare tanto lontana
dalle spiagge e dai deserti del vivere. Forse
fissando la sabbia come sabbia,
le parole come parole, potremo avvicinarci a
capire come e in che misura
il mondo triturato ed eroso possa ancora
trovarvi fondamento e modello».
Italo Calvino, *Collezione di sabbia*

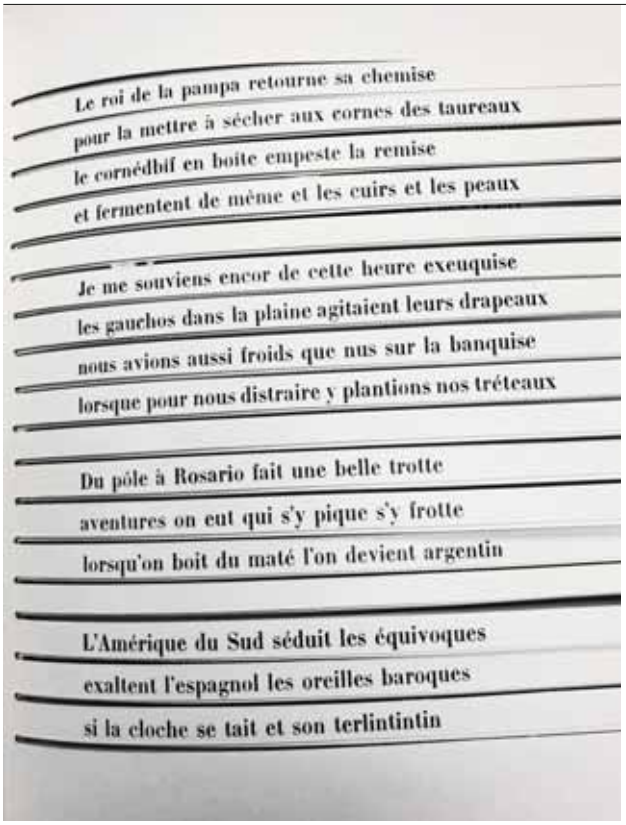
C'è un momento in cui la sensibilità e l'erudizione di tre dei massimi scrittori del secondo Novecento, tre dei più interessanti spiriti enciclopedici del loro secolo, si incontrano.

Come è noto nel 1984 arriva a Calvino l'invito a tenere le Charles Eliot Norton Lectures presso Harvard. Primo italiano a essere invitato (se escludiamo la partecipazione dell'architetto Pier Luigi Nervi alle lezioni del 1961-1962), era stato preceduto da nomi del calibro di Borges, T.S. Eliot, Stravinsky, Bernstein, Frye, Milosz (gli unici italiani a essere invitati in seguito saranno Umberto Eco e Luciano Berio, due intellettuali legatissimi a Calvino). L'occasione era di enorme importanza e lo scrittore si era preparato per oltre un anno raccogliendo materiale e organizzandolo. A inizio settembre 1985 aveva completato le prime cinque lezioni (conosciute con il titolo *Lezioni americane*); la sesta, che si sarebbe dovuta intitolare *Consistency*, ossia 'consistenza', 'compattezza', 'solidità' (come utile contraltare alla fin troppo citata 'leggerezza' a cui è dedicata la prima lezione) – ma anche 'dominio del proprio spazio interiore', 'predilezione per le forme brevi' – l'avrebbe scritta ad Harvard.

Durante l'estate di quell'anno decise, come tipico esercizio 'defaticante', di tradurre in italiano *Le chant du Styrène* di Raymond Queneau. Il testo, che esalta la produzione di oggetti quali la plastica e il polistirolo a partire dal polistirene, era stato scritto nel 1957 come commento parlato a un documentario di Alain Resnais su commissione della Pechiney, con un commento musicale affidato a Pierre Barbaud (creatore della musica algoritmica e pioniere della programmazione musicale con l'ausilio del computer).

I taccuini calviniani registrano la traduzione fra il 30 luglio e il 4 agosto 1985. Il 10 agosto scrive a Primo Levi dicendo che dovrebbe «saperne di più sulla fabbricazione degli oggetti in plastica e soprattutto disporre della terminologia tecnica

Nella pagina accanto: copertina e acquaforte (opera di Fausto Melotti, 1901-1986) di *La canzone del polistirene* di Raymond Queneau nella traduzione italiana di Italo Calvino, stampata a Milano, da Scheiwiller nel 1985, come strenna per la Montedison


Le roi de la pampa retourne sa chemise
pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux
le cornédbif en boite empeste la remise
et fermentent de même et les cuirs et les peaux

Je me souviens encor de cette heure exeuquise
les gauchos dans la plaine agitaient leurs drapeaux
nous avions aussi froids que nus sur la banquise
lorsque pour nous distraire y plantions nos tréteaux

Du pôle à Rosario fait une belle trotte
aventures on eut qui s'y pique s'y frotte
lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin

L'Amérique du Sud séduit les équivoques
exaltent l'espagnol les oreilles baroques
si la cloche se tait et son terlintintin

italiana. C'è tutta una parte di cui non capisco niente: *tamis*, *jonc*, *filière*, *boudin*».[1] Segue l'annuncio di un primo tentativo di traduzione allegato e qualche dubbio specifico. Levi rispose subito, telefonicamente. Il 23 agosto Calvino poteva già scrivere a Scheiwiller che Levi aveva controllato il testo sostenendo che per quanto riguarda la chimica era a posto ma aveva dei dubbi sulla meccanica, anche se non era il suo campo di specializzazione; chiedeva all'editore del materiale tecnico tramite la Montedison per cercare di svelare ancora qualche mistero dell'originale. Levi aveva continuato a prendere appunti sulla bozza e a fare qualche ricerca quando seppe che il suo collega ligure, al culmine della sua intelligenza e del suo percorso di scrittore e pensatore, il 6 settembre era stato improvvisamente colto da quell'ictus che lo avrebbe portato alla morte pochi giorni dopo.

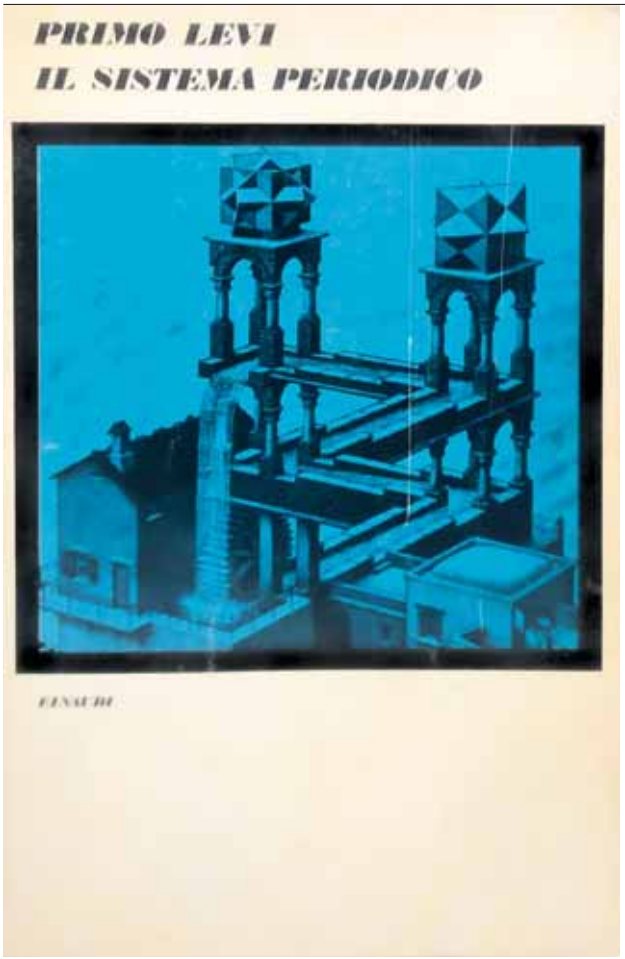
L'opera sarebbe stata pubblicata da Scheiwiller come strenna della Montedison, in quello stesso 1985, con una acquaforte di Fausto Melotti. L'edizione si compone di cinque cartoncini di diverso colore piegati in due per formare ciascuno 4 pagine (mm. 240x340), numerate da 1 a 20. Il cartoncino giallo riporta il frontespizio e i *copyright*, quello grigio le citate lettere di Calvino a Levi e Scheiwiller, quello rosso mattone il testo originale e quello ocra la traduzione. Infine un cartoncino grigio chiaro contiene *Le effimere nella fortezza* (breve scritto calviniano per una mostra di Melotti, ora in *Collezione di sabbia*) e una nota dell'editore che si chiude con i ringraziamenti a Levi e la dedica a Chichita Calvino.

Raymond Queneau (1903-1976) è stato un intellettuale notevole: interessato fin da bambino alla musica, al cinema e alla matematica, e da ragazzo dedito a studi disparati di archeologia, logica, geologia, psicoanalisi, scacchi, sociologia e altro (passioni portate avanti mentre inizia a scrivere anche racconti e poesie), curatore delle lezioni su Hegel di Alexandre Kojève, dapprima amico e poi oppositore dei Surrealisti (parodiati soprattutto nel romanzo *Odile*), autore di un tentativo di riforma del francese, collaboratore di giornali e riviste, sceneggiatore e autore di testi per canzoni (alcune cantate da Juliette Gréco), redattore presso Gallimard, amico di intellettuali e artisti come Jacob, Picasso, Vian, Camus...[2] Fu anche, dal 1954, direttore della *Encyclopédie de la Pléiade*. Era destinato

Sopra: una riunione dell'Oulipo: all'estrema sinistra Italo Calvino; seduto al centro Raymond Queneau e alla sua destra François Le Lionnais; dietro di lui, in piedi, Georges Perec. Nella pagina accanto dall'alto: una immagine della prima edizione di *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau (Parigi, Gallimard, 1961), stampata in tremila copie numerate di cui le prime 250 fuori commercio; una serie di scherzose smorfie di un giovane Raymond Queneau (1903-1976), scattate nel 1928

alle enciclopedie: anni prima aveva intrapreso da solo la stesura di una *Enciclopedia delle scienze inesatte*, in cui dopo ciclopiche ricerche raccoglieva le teorie di un'orda di 'folli letterari', che poi chiamerà «eterocliti», i quali trattavano di linguistica e matematica, biologia, medicina e via dicendo (non riuscì a trovare un editore, e usò parte del materiale per il romanzo *Enfants du limon*). Inoltre prima del lavoro per Pléiade fu direttore della enciclopedia *Les écrivains célèbres* per l'editore Mazenod, nonché autore di un *Essai de répertoire historique des écrivains célèbres*. Da noi viene oggi ricordato quasi solo per alcuni romanzi (*Il diario intimo di Sally Mara*; *I fiori blu*; *Zazie nel metro*) e per *Esercizi di stile* (un banale evento raccontato il 99 stili diversi) in Italia magistralmente tradotto da Umberto Eco.

Nel 1960 (possiamo qui purtroppo dare solo qualche cenno su questo) è uno dei fondatori dell'Oulipo, ossia Ouvroir de Littérature Potentielle (una emanazione del Collège de Pataphysique):[3] un gruppo di scrittori con la passione per la scienza e scienziati con la passione per la letteratura (tra i membri basti citare Georges Perec e Jacques Roubaud).[4] La 'letteratura potenziale' è definita come ricerca di nuove strutture e schemi che possano essere usati dagli scrittori nella maniera che preferiscono e ha dato vita ad alcuni capolavori e a molti testi utili più a chiarire una regola che a fare un vero lavoro letterario. Ma uno dei fondamenti della 'letteratura potenziale' è che il vero mo-

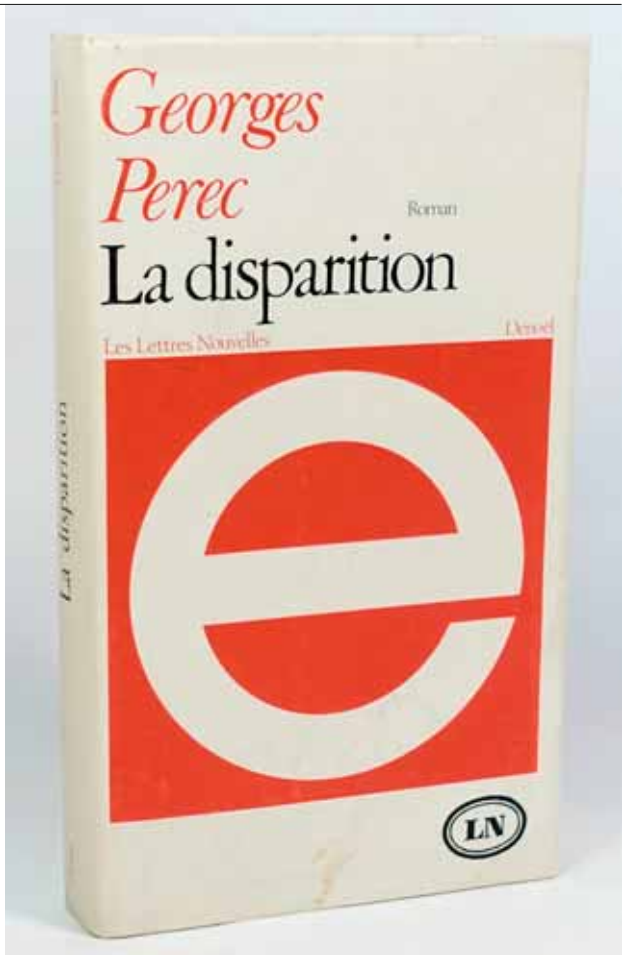


Sopra dall'alto: la copertina della prima edizione della raccolta di racconti *Il sistema periodico* di Primo Levi (Torino, Einaudi, 1975); Primo Levi (1919-1987) presso la fabbrica di vernici in cui lavorava

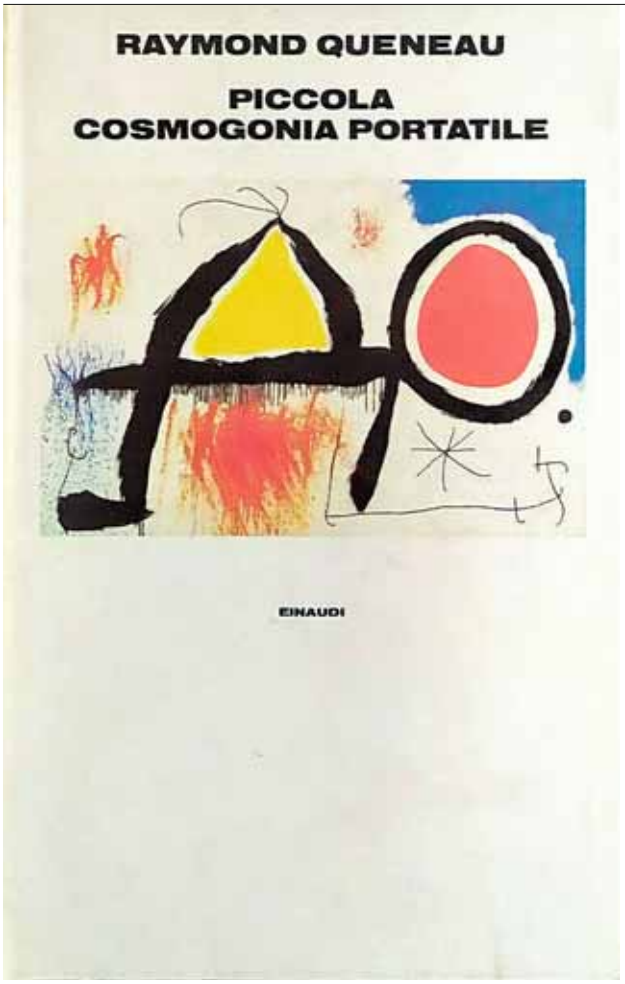
mento creativo è quello in cui si crea una nuova regola (o meglio, come si dice, una «contrainte») mentre a suo modo è secondario come questa viene utilizzata. Nella sua introduzione a *La biblioteca oplepiana* l'ingegnere ed enigmista Raffaele Aragona scrive: «Nel metodo dell'Oulipo in primo luogo conta la qualità delle regole, la loro ingegnosità ed eleganza; se a esse corrisponderà subito la qualità dei risultati ottenuti, tanto meglio; in ogni caso l'opera sarà un esempio delle potenzialità raggiungibili attraverso la strettoia di quelle regole».[5] È però palese che questa nettezza è più ironica che programmatica: basta pensare a libri incredibili nati da queste sperimentazioni come *La vita, istruzioni per l'uso* e *La scomparsa* di Perec (scritto senza la lettera 'e'; Perec scriverà poi *Les revenentes* in cui la 'e' è la sola vocale presente) e *Centomila miliardi di poemi* di Queneau: secondo le parole di Queneau stesso «nient'altro che una sorta di macchina per la produzione di poesie». L'oggetto-libro di Queneau[6] è composto da dieci fogli, ciascuno diviso in quattordici bande orizzontali, stampati su entrambe le facciate. Il lettore può, sfogliando le bande orizzontali come fossero delle singole pagine, scegliere una delle dieci versioni della poesia proposte da Queneau. Tutte le dieci versioni hanno la stessa scansione e le stesse rime e, come già detto, ogni sonetto è assolutamente regolare nella sua forma. Abbiamo dunque, espresso in potenza, 10^{14} (100.000.000.000.000) potenziali poesie. Scrive Queneau in nota che contando 45 secondi per leggere un sonetto e 15 secondi per girare le strisce, e ipotizzando di farlo per 8 ore al giorno, 200 giorni l'anno, avremmo più di un milione di secoli di lettura da fare, e, considerando invece di leggere per tutto il giorno per 365 giorni l'anno scenderemmo comunque a ben 190.258.751 anni (ignorando anni bisestili e altri dettagli). Interessante notare come già nel 1960 Primo Levi nel racconto *Il versificatore*, in *Storie naturali*, abbia ipotizzato la costruzione di una macchina per creare poemi, ovviamente un'evoluzione di simili invenzioni che fan-

no capolino in letteratura già nei secoli precedenti (la Macchina componi-romanzi di Orwell, quella per comporre frasi di Lagado inventata da Swift...) o di invenzioni ludiche come i Tubolari prodotti da Sebino nel 1982; e d'altra parte Levi, autore fra l'altro di *rebus* e palindromi, non ha mai nascosto (nemmeno nella quarta di copertina di *Storie naturali*) la sua passione per la combinatoria.

Calvino contribuì sia con testi del cosiddetto Oulipo sintattico, che contemplava esercitazioni basate su ferree regole che coinvolgevano lettere, sillabe, ecc. (ad esempio *Piccolo sillabario illustrato (da Georges Perec)* o *Extension sémantique de la méthode S+7*), sia con testi più 'narrativi' come *L'incendio della casa abominevole*, e sulla scorta di questi interessi nacquero molti dei suoi ultimi meravigliosi libri (addirittura la scrittura di *La vita, istruzioni per l'uso* e di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino si incrociarono, e fra i due autori ci furono diversi scambi epistolari e uno scambio di scalette e indici). Su interessamento di Queneau, Calvino venne accolto in Oulipo come 'ospite d'onore' nel novembre 1972 e divenne 'membro straniero' nel febbraio 1973. Uno dei procedimenti ludolinguistici più antichi e diffusi è il lipogramma, che consiste nello scrivere (o riscrivere) un testo nel quale non compaiano mai una o più lettere. Nel 1977 muore Queneau, nel 1983 scompare Perec, e Calvino dedica ai due sodali due poesie lipogrammatiche *in memoriam*; siccome però le regole dovrebbero essere sempre nuove, il testo dedicato al primo è una poesia «a lipogrammi vocalici progressivi» (rimandando a una certa concezione ciclica del tempo che Queneau sintetizza al meglio nel suo straordinario *I fiori blu*, che Calvino aveva tradotto nel 1967); la poesia *Georges Perec oulipien* usa invece solo le lettere presenti nel titolo. Si segnala come già nel 1960, nella prefazione alla riedizione di *I nostri antenati*, Calvino scriveva che il suo tema narrativo in fondo è sempre stato uno: porsi volon-



Sopra dall'alto: la prima edizione del romanzo *La disparition (La scomparsa)* di Georges Perec (Parigi, Denoël, 1969); un originale scatto fotografico che ritrae lo scrittore francese Georg Perec (1936-1982)



Sopra dall'alto: copertina della prima edizione italiana della *Piccola cosmogonia portatile* di Raymond Queneau, tradotta da Sergio Solmi e curata da Italo Calvino (Torino, Einaudi, 1982); Raymond Queneau nel 1954 con il gruppo vocale Les Frères Jacques. Nella pagina accanto: un altro ritratto di Raymond Queneau (1903-1976)

tariamente una difficile regola e seguirla fino alle ultime conseguenze.[7] Con efficacissima immagine Levi dice che tutta la scrittura di Calvino si potrebbe così riassumere: un «rifiuto degli schemi che coincideva con una portentosa capacità di crearne dei nuovi».[8]

Le regole sono qualcosa cui aggrapparsi per non cadere nell'irrazionale, per non cadere in una storia che non ha senso; serve allora la *contrainte* (la 'costrizione', ossia la regola): «che quella dell'ordine e delle regole sia un'ossessione alla quale presiedono numi sotterranei e oscuri, Calvino lo sa, e avverte periodicamente un bisogno compulsivo di richiamare se stesso all'ordine; alle volte, sembra che il lussureggiare della sua stessa fantasia lo spaventi, o che se ne senta minacciato».[9] La libertà compositiva del testo, lungi dall'essere mortificata, viene invece esaltata, come spiega Queneau fin dal 1938 in aperta polemica con la scrittura automatica dei surrealisti: «Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, questa ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora».[10]

Questi tre autori sono accomunati dalla stessa fama infelice: essere nomi universalmente conosciuti e allo stesso tempo vittima di una immagine stereotipata e spaventosamente banalizzante. Di Queneau abbiamo già detto. Calvino, nonostante negli ultimi anni (grazie a lavori di ampia portata e grande approfondimento, compiuti ad esempio da Domenico Scarpa, e a una enorme quantità di volumi saggistici usciti di recente) sia emerso con sempre più chiarezza nella sua complessità di scrittore e pensatore, è ancora troppo spesso conosciuto solo per le opere del primo periodo, con rare incursioni scolastiche nella sua produzione tarda

senza però che una adeguata spiegazione del suo scheletro teorico ne possa permettere una adeguata fruizione. E anche Primo Levi dovrebbe finalmente essere conosciuto da tutti non 'solo' come autore di pur fondamentali libri di memorialistica ma anche come vero scrittore e saggista, capace di far sempre reagire un autentico rigore scientifico con una profonda sensibilità e una sfrenata immaginazione. Basterebbe leggersi con attenzione opere come *Lilìt e altri racconti*, *Il sistema periodico* e *Vizio di forma*, e raccolte di saggi e articoli come *L'altrui mestiere*, per capirne la portata (e oggi ci soccorrono edizioni complete egregiamente commentate, come quella curata da Marco Belpoliti che da anni scrive su questo autore).

I tre dunque convergono sul polistirene, o polistirolo, che è un perfetto imballaggio. Di imballaggi parla, Levi, già in *Cerio* da *Il sistema periodico*: «È il grande problema dell'imballaggio, che ogni chimico esperto conosce: e lo conosceva bene il Padre Eterno, che lo ha risolto brillantemente, da par suo, con le membrane cellulari, il guscio delle uova, la buccia degli aranci, e la nostra pelle, perché liquidi infine siamo anche noi. Ora, a quel tempo non esisteva il polietilene, che mi avrebbe fatto comodo perché è flessibile, leggero e splendidamente impermeabile: ma è anche un po' troppo incorruttibile, e non per niente il Padre Eterno medesimo, che pure è maestro in polimerizzazioni, si è astenuto dal brevettarlo: a Lui le cose incorruttibili non piacciono».[11]

Questo rifiuto di ciò che è incorruttibile assomiglia al rifiuto calviniano (per quanto possa spesso sembrare il contrario, a una lettura superficiale della parte finale della sua opera) di ciò che è assolutamente freddo, apollineo, oggettivo, o meglio lontano dall'uomo. L'ordine, a cui Levi e Calvino tendono, contempla per forza anche l'imperfezione, altrimenti sarebbe un ordine fuori dal reale; l'alto ha bisogno del basso per collocarsi nello spazio e nel tempo; noi siamo complessi, siamo moltitudine (e, ad esempio, Levi amava i classici ma era attratto anche

da scrittori come Rabelais e Folengo). Come scrive in *Argon*, l'uomo è centauro, groviglio di carne e mente, di alito divino e di polvere. Non si dimentichi poi che Levi stesso, dopo essersi detto cultore da sempre di una lingua chiara e comunicativa, ebbe proprio dalla lettura della *Piccola cosmogonia* di Queneau uno scossone che, se non bastò a fargli cambiare tipo di scrittura, lo convinse che una scrittura di tipo opposto (densissima, rutilante, misteriosa) poteva essere profonda e commovente.[12] Degna di nota anche la parallela autoanalisi nella quale Calvino si dichiara curiosamente vicino tanto a Barthes e compagni, 'avversari' della scienza che «pensano e parlano con fredda esattezza scientifica», quanto a «Queneau e i suoi, amici della scienza, che pensano e parlano attraverso ghiribizzi e capriole del lin-

guaggio e del pensiero».[13]

Curioso notare come nel 1952, in occasione di un reportage dall'Unione Sovietica e una visita a una fabbrica di caramelle, avesse scritto: «un giorno forse scriverò un inno a una impastatrice: la poltiglia caramellosa ruota intorno a due perni e cambia colore a poco a poco, con filamenti e tentacoli di sfumature sempre diverse».[14] Più di trent'anni dopo, con simile amore per la tecnica e la parola, ci si avvicinerà con la traduzione da Queneau, passando dai sapori zuccherosi di una nostalgica infanzia a quelli plastici della modernità.

Levi, da parte sua, si sarà sentito lietamente parte in causa leggendo questi versi finali della *Canzone del polistirene*: «Dimmi, petrolio, è vero che provieni dai pesci? / È da buie foreste, carbone, che tu esci? / È il plancton la matrice dei nostri idrocarburi? / Questioni controverse... Natali arcani e oscuri... / Comunque è sempre in fumo che la storia finisce. / Finché non viene il chimico, ci pensa su e capisce / Il metodo per rendere solide e malleabili / Le nubi e farne oggetti resistenti e lavabili. / In materiali nuovi quegli oscuri residui / Eccoli trasformati. Non v'è chi non li invidii / Tra le ignote risorse che attendono un destino / Di riciclaggio, impiego e prezzo di listino».

Calvino convinse Sergio Solmi, promettendo la sua assistenza, a tradurre la *Piccola cosmogonia portatile* di Queneau e seguì con grande scrupolo il lavoro rivedendo in maniera capillare le bozze e cercando (anche con l'aiuto di amici come Primo Levi) di decriptare al massimo la miriade di enigmi contenuti nel testo originale.[15] Già nel 1965, scrivendo a Franco Quadri (aveva inizialmente cercato di convincere lui, che aveva tradotto *Sally Mara*, a occuparsene), diceva che avrebbe voluto farla tradurre siccome è «un libro queneauiano come nessun altro».[16] Sulla scia del poema di Lucrezio, Queneau descrive l'ordine cosmico e l'evoluzione del pianeta e della vita su di esso dagli albori a oggi. Calvino decide, per agevolare la lettura, di inserire nella pubblicazione italiana, avvenuta nel 1982 presso Einaudi, una *Piccola guida alla Piccola Cosmogonia* nella quale spiega molti aspetti costruttivi e soprattutto linguistici dell'originale e della traduzione che seguì passo passo, e che tenne a illustrare almeno in parte al lettore. Calvino stesso dichiara d'altra parte che se è noto che «la poesia in versi è intraducibile per definizione», tuttavia «la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua».[17]

L'uomo fa la sua fugace comparsa («La scim-

NOTE

[1] Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, p. 1540.

[2] Una ottima introduzione alla sua figura rimane la prefazione che Calvino scrisse al queneauiano *Segni, cifre e lettere*, ora in: Italo Calvino, *Saggi*, I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1410-1430.

[3] Rimandiamo il lettore italiano almeno ai due volumi *Oulipiana* (a cura di Ruggero Campagnoli, Napoli, Guida, 1995), ricca antologia di testi oulipiani fra i quali *Piccolo sillabario illustrato* e *Come ho scritto uno dei miei libri* di Calvino (il secondo testo spiega la struttura matematica sottesa a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, basata sui quadrati semiotici di Greimas), e *Oulipo. La letteratura potenziale* (a cura di Ruggero Camagnoli e Yves Hersant, Bologna, CLUEB, 1985), preziosissima antologia che raccoglie testi e soprattutto spiegazioni teorico-pratiche dei procedimenti adottati, oltre a manifesti e cronologie. Per quanto riguarda Oplepo, emanazione italiana di Oulipo, si vedano almeno: *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale* (a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli, 2002) e *La Biblioteca Oplepiana* (Bologna, Zanichelli, 2005) che raccoglie una serie di *plaquette* dell'Opificio. Queste pubblicazioni contengono ampie bibliografie per continuare l'approfondimento. Ci limitiamo a citare ancora, nello specifico: *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di Raffaele Aragona, Lecce, Manni, 2008.

[4] Autore tra l'altro di *Trentuno al cubo* (1973), una collezione di 31 poemi di 31 versi di 31 sillabe, e del ciclo romanzesco di Ortensia (*La bella Ortensia*, 1985; *Il ratto di Ortensia*, 1987; *L'esilio di Ortensia*, 1990) la cui struttura è ispirata dalla se-

mia senza sforzo diventò / l'uomo, che un po' più tardi disgregò / l'atomo») in soli due versi dell'ultimo canto, che per il resto è tutto dedicato alle macchine; tuttavia l'uomo è necessario alle macchine, è solo un anello fra la storia biologica e quella tecnologica, ma è necessario. Queneau adotta una ampia strategia di abbassamento dell'immagine 'umanistica' dell'uomo, ma nello stesso tempo, dice Calvino, non nasconde «l'inesauribile meraviglia per il fatto che questo povero omuncolo, "bizzarro amatore / d'una infantil esplorazion del mondo", sia l'elemento necessario d'una straordinaria trasformazione naturale, quella delle cose (pezzo di legno, pietre) in strumenti»,[18] paragonando questo sviluppo (l'idea ciclica della storia di Queneau) a quello che ha portato la materia informe a organizzarsi in cristalli, poi virus, poi esseri viventi veri e propri.

La *Canzone del polistirene* è davvero una appendice della *Piccola cosmogonia portatile*, dunque, se si considera anche come in ambedue le opere la scienza non sia solo l'argomento ma una parte costitutiva del linguaggio usato (altrove, in precedenti opere poetiche, Queneau aveva dimostrato un gusto più leggero, se si esclude il divertente virtuosismo metrico di *Chêne et chien*). La scienza non è solo fonte di ispirazione ma, grazie alle possibilità di formalizzazione, principio di organizzazione della materia letteraria (questo è uno dei punti di contatto più stretti con Calvino, che in questo fu anche più avanzato: pensiamo al ricorrere del 5 e del 7 in *Ti con zero*, alla struttura delle *Città invisibili* con la sua rotazione di 11 temi ognuno illustrato 5 volte per 5 città diverse, e via dicendo). Queneau stesso, nel 1967, scrisse icasticamente: «Rifiutando la scienza, lo scrittore rifiuta contemporaneamente la psicologia: è un fenomeno di regressione analogo a quello che colpisce la filosofia la quale, dopo aver abbandonato la cosmologia ai fisici, rinuncia a dettar legge sulle scienze umane, ripiegando sull'esegesi della poesia».[19] Tuttavia non si tratta per i versi di una funzione ancillare: «se c'è nuovamente contatto fra scienza e letteratura, è perché la "scienza" ha incluso le scienze umane. […] diventa sempre più chiaro che il sistema delle scienze non è lineare (Matematica-Fisica-Biologia-Antropologia) bensì circolare e che le scienze umane si ricollegano direttamente alla matematica. Si vede dunque che nulla impedisce alla Poesia di collocarsi al centro, senza perdere nulla della sua specificità».[20]

Calvino ereditò probabilmente l'interesse

stina: ogni romanzo è diviso in 6 parti di 6 capitoli ciascuna, i cui argomenti vengono ripresi da una parte all'altra secondo lo schema della sestina, un tipo di struttura strofica composta da 6 strofe di 6 versi ciascuna (più 3 di 'congedo'), in cui le parole terminali di verso si ripetono identiche in ogni strofa ('parole-rima') variando da una strofa all'altra l'ordine di successione secondo una rigorosa legge di permutazione riassunta dallo schema 6 1 5 2 4 3: una regolare alternanza d'inversione e progressione (*retrogradatio cruciata*) per cui l'ultima parola-rima di una strofa diventa la prima nella strofa successiva, mentre la prima slitta a seconda, la penultima passa al terzo posto, seguita al quarto dalla seconda, la terzultima diviene quinta e la terza resta ultima. In termini matematici, una permutazione di 6 elementi di ordine 6 che ritorna cioè al punto di partenza dopo 6 ripetizioni (il progetto di Roubaud di scrivere 6 romanzi di 6 parti ciascuno, una sorta di grande sestina di sestine, si interruppe a metà).

[5] *La biblioteca oplepiana*, cit., p. 8.

[6] Parigi, Gallimard, 1961.

[7] Cfr. Italo Calvino, *Postfazione ai "Nostri antenati"*, in: *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 1213.

[8] Primo Levi, *Calvino, Queneau e le Scienze*, in: *Opere complete*, II, Torino, Einaudi, 2016, p. 1682.

[9] Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 195.

[10] Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere*, Torino, Einaudi, 1982, p. 207.

[11] Primo Levi, *Il sistema periodico*, in: *Opere complete*, I, Torino, Einaudi, 2016, p. 963.

[12] Cfr. Idem, *La "Cosmogonia" di Queneau* (da *L'altrui mestiere*), in: *Opere com-*

per la scienza dalla famiglia (il padre era agronomo, la madre botanica e prima donna a insegnare la materia in una università italiana),[21] ma sarebbe sbagliato dimenticare l'apporto del suo lavoro di direttore dell'ufficio stampa di Einaudi, per il quale ha sempre dovuto scrivere presentazioni, schede e risvolti a libri di ogni genere e non solo letterari, oltre allo stretto rapporto fra progresso, politica e società vivo negli anni della sua formazione. Non si tratta dunque di una conquistata freddezza: nel noto saggio *Il mare dell'oggettività*, apparso nel secondo numero del «Menabò» nel 1960, critica il totale abbandono da parte della letteratura e dell'arte all'oggettività delle cose, frutto della nuova società iper-industriale e tecnologica. A farne le spese è l'io, che affoga sovrastato da quest'impetuosa e dannosa marea, l'individuo alienato e spersonalizzato subisce una sorta di meccanizzazione, e al rapporto umano si sostituisce il freddo rapporto tra le cose, tra le merci (è evidente, ovviamente, il risvolto sociologico e anche politico). Quella che Calvino insegue è una razionalità non nemica dell'immaginazione e della sensibilità, una erudizione dotata di profondità. Consegnarsi all'oggetto, al gelo, significherebbe schivare la complessità del reale, mentre nel saggio *La sfida al labirinto* scrive:

> da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo. […] Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto.[22]

---

plete, II, cit., p. 918. Due saggi particolarmente importanti sulla lingua di Levi sono: Pier Vincenzo Mengaldo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi* e *Lingua e scrittura in Levi*, (*La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 299-386). Si veda anche: Giorgio Bertone, *Italo Calvino e Primo Levi*, in: *Italo Calvino,* Torino, Einaudi, 1994, pp. 177-211.

[13] Italo Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in: *Saggi*, I, cit., p. 231.

[14] Idem, *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica*, in: *Saggi*, II, Milano, Mondadori, 1995, p. 2482.

[15] Si vedano ad esempio le lettere inviate a Solmi ora in: Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1347-1348, 1535-1355, 1367-1371, 1413-1415, 1417-1418, 1421-1428.

[16] Ivi, p. 859.

[17] Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in: *Saggi*, II, cit., p. 1826.

[18] Raymond Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, cit., p. 178.

[19] Idem, *Segni, cifre e lettere*, cit., pp. 299.

[20] Ivi, p. 303.

[21] Si veda fra l'altro: Massimo Bucciantini, *Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli, 2007.

[22] Italo Calvino, *Saggi*, volume I, cit., p. 122

Testa e Cuore
RISO Scotti
Venere®
*HA SCELTO
RISO SCOTTI
IN ESCLUSIVA
PER CONQUISTARE
GLI ITALIANI
WWW.RISOSCOTTI.IT
VENERERISOSCOTTI.IT
VENERE L'ORIGINALE ITALIANO
FILIERA RISO VENERE
SOLO FILIERA ITALIANA
GUSTO AUTENTICO
BENESSERE VERO
ESPERIENZA UNICA
INQUADRAMI
* Venere Riso Scotti: in commercio dal 1° Agosto 2021 e in esclusiva dal 1° Gennaio 2022.

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

«SI POTESSE DIMEZZARE OGNI COSA INTERA»

Le 'due parti' del Visconte

di MARIO BERNARDI GUARDI

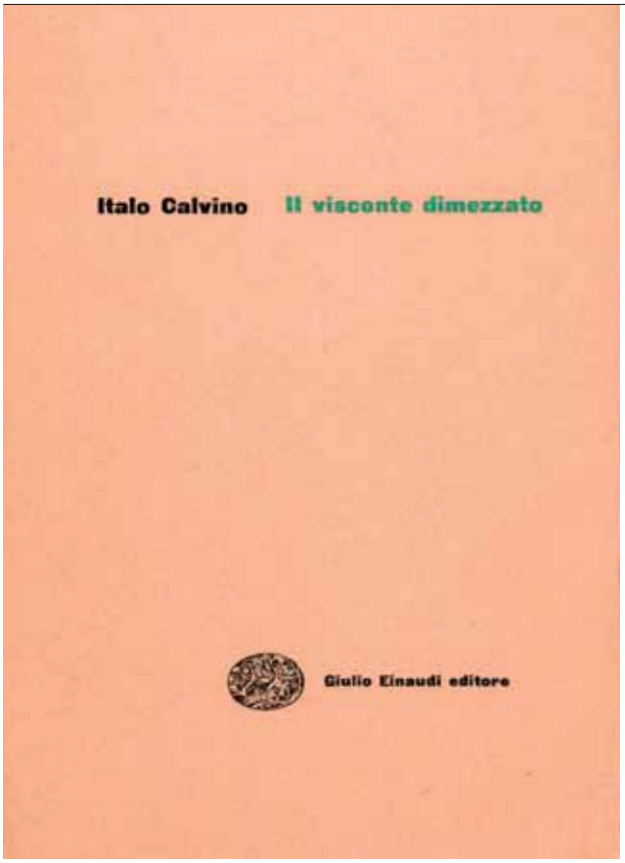
I custodi del 'pensiero unico' non hanno mai messo in dubbio – anzi l'hanno sempre rivendicata – l'appartenenza di Italo Calvino al mondo dell'*intellighenzia* progressista. Tuttavia l'extravaganza dello scrittore, e ancor più dell'uomo, è sempre stata motivo di sospetto, talvolta di irritazione.

Come nell'estate del 2004 quando il «Corriere della Sera» pubblicò, a cura di Paolo Di Stefano, alcuni brani di lettere d'amore indirizzate da Calvino all'attrice e scrittrice Elsa De Giorgi tra il 1955 e il 1958. Suscitando la reazione indispettita – sulle pagine de «la Repubblica» – di Simonetta Fiori e Alberto Asor Rosa. Ma perché mai? Ernesto Galli della Loggia intervenne con la sua consueta lucidità:

> La sinistra italiana, sapendo bene dove si nasconde e in che cosa consiste il suo vero potere, è decisa a difenderlo fino all'ultimo. Quel potere sta nella cultura, nella produzione e nella diffusione delle idee, delle emozioni e delle conoscenze che tutte insieme formano la nostra visione del mondo; e consiste in quello che con un'immagine appropriata Paolo Mieli ha chiamato "potere battesimale": il potere cioè di decidere essa che cosa è culturalmente giusto o sbagliato, bello o brutto, che cosa è democratico o non lo è, e insieme, naturalmente, il potere di far rispettare le proprie decisioni e di affermarle facendole diventare il senso comune [...]. Solo la sinistra sa quando è il caso di adoperare la divulgazione e la cifra giornalistica o quando è meglio addobbarsi nei panni della filologia e della scientificità, quando è giusto ammannire ai lettori di un quotidiano le sporcaccionate delle lettere tra Joyce e la moglie e quando invece è uno spiare dal buco della serratura la pubblicazione dei pensieri appassionati ma per nulla audaci di Italo Calvino.

Insomma, dove stava lo scandalo visto che – come Di Stefano ebbe a ribadire – la De Giorgi già nel 1990 aveva pubblicato alcune lettere di Italo e che Maria Corti aveva citato ampiamente quelle carte mettendone in evidenza il valore artistico, intellettuale e umano? Pareva quasi che, almeno fino a nuovo ordine, si dovesse ignorare che c'era un Calvino infiammato d'amore come uno studente liceale e che non esisteva alcuna contraddizione tra l'ingenuo spasimante carico di slanci lirici, lo scrittore impegnato ad argomentare di storia e di politica, l'intellettuale curioso che si inebria di estri fantastici, paesaggi fiabeschi, provocazioni ironiche e paradossali. Tutto questo già nel '55, quando Elsa lo conquistò a colpi di femminilità fascinosa, intelligente e salottiera? Beh, Italo è un giovane scrittore comunista non ancora in crisi (la rivolta ungherese divamperà nell'autunno dell'anno successivo, scatenando le più varie reazioni nel mondo intellet-

Nella pagina accanto: Italo Calvino (1923-1985), in uno scatto del 1983



Copertina della prima edizione de *Il visconte dimezzato* (Torino, Einaudi, 1952, collana "I gettoni")

tuale) ma di sicuro 'sulla strada'.

Partigiano a vent'anni nelle formazioni Garibaldi, si è laureato con una tesi su Conrad, è entrato in contatto con gli ambienti letterari che stanno intorno alla casa editrice Einaudi, a «Il Politecnico», a Vittorini e Pavese. Ed è proprio Pavese a dare il varo al suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato nel '47. E che, certo, è una storia che si nutre di Resistenza, non priva di qualche compiacimento a mezza strada tra mito e ideologia, ma con la più intima verità che ci viene dal protagonista – Pin – abituato a vivere tra vicoli e prostitute, ma ancora ricco di un naturale candore. Così, la guerra civile, vista da questo sguardo 'ingenuo', sfugge all'intento celebrativo e didascalico e si offre con i tratti di un'epica sobria dove a contare sono la dimensione umana – con tutta la sua disumanità – e la trasfigurazione fantastica. Insomma, l'avventura del cuore trasforma il documento, lo reinventa, nel senso che trova in esso qualcosa di nuovo e di antico. Il cuore della storia 'batte' di eventi, personaggi, documenti, ma anche di questa 'originalità'. E Calvino si sta incamminando su una strada che lo porterà lontano da realismo e neorealismo. E che avrà un primo esito sorprendente nel 1952 con un romanzo che nessuno si aspettava: *Il visconte dimezzato*, edito da Einaudi. Dunque da una casa editrice che ha un ben preciso contrassegno politico e culturale. E tuttavia – intanto Pavese si è suicidato, Vittorini si è staccato dal Pci, «Il Politecnico» ha chiuso i battenti – Calvino è tutt'altro che un intellettuale organico, anzi dice a chiare note che non si può reagire alla complessità del reale, inalberando «l'ottimismo spietato della Resistenza».

Che cosa raccontare allora? Come raccontarlo? Come tirar fuori una 'visione del mondo' con tanto di idee, di immagini e magari di apparenti sfide al buon senso?

Ecco l'*incipit* del *Visconte dimezzato*: «C'era una guerra contro i turchi. Il visconte Medardo di Terralba, mio zio, cavalcava per la pianura di Boemia diretto all'accampamento dei cristiani».

Non abbiamo altre coordinate storiche: Calvino stesso, e proprio in una lettera alla sua Elsa (ribattezzata Raggio di Sole e Paloma) criticherà comunque quei critici disattenti che hanno collocato la vicenda al tempo delle Crociate, affermando che l'epoca è il Settecento. Ma ecco, ridotta ai minimi termini (già il romanzo, di per sé, non supera le cento pagine) la trama. In un aspro combattimento il visconte viene diviso letteralmente in due. Prima, a Terralba, torna la Metà Malvagia, ebbra di sangue, violenze, inganni, turpitudini di ogni genere, e semina morte e distruzione tra gli abitanti; poi, torna la Metà Buona, tutta ardore di carità, amore per il prossimo, vocazione al perdono, intenti di giustizia e di civica educazione al reciproco rispetto. Seguono numerose avventure finché le due parti non si trovano a duellare per amore di Pamela, una grazio-

sa pastorella che non sa a chi concedere i propri favori. Allo scontro segue la ricomposizione: un medico, che fino ad allora non aveva dato gran prova di sé, benda strettamente insieme il Malvagio e il Buono, facendo combaciare viscere e arterie, fino a restituire l'intero. E cioè il visconte Medardo nel pieno dei suoi attributi originari: «Né cattivo né buono, un miscuglio di cattiveria e di bontà, cioè apparentemente non dissimile da quello ch'era prima di esser dimezzato».

Adesso, però, commenta il Nipote (Calvino?) «aveva l'esperienza dell'una e dell'altra metà rifuse insieme, perciò doveva essere ben saggio. Ebbe vita felice, molti figli e un giusto governo. Anche la nostra vita mutò in meglio. Forse ci si aspettava che, tornato intero il visconte, s'aprisse un'epoca di felicità meravigliosa, ma è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo».

È evidente che una storia così assurda non può esser scritta per puro diletto e gioco da un Calvino post-ideologico. A meno che per 'diletto e gioco' non si intenda quella cifra poetica alla cui insegna l'autore, negli anni successivi, scriverà *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959): i tre romanzi che saranno raccolti l'anno dopo nel volume *I nostri antenati*. Fino alla scoperta della verità delle fiabe, della fantascienza, dei labirinti intellettuali e metafisici di tipo borgesiano.

Ma a questo punto è necessario vedere quel che combina il nostro visconte.

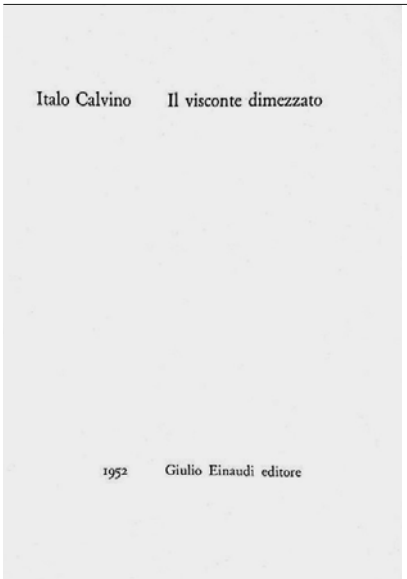
Dunque: il visconte Medardo di Torralba cavalca per le pianure di Boemia diretto all'accampamento dei cristiani. Un'aspra battaglia contro i turchi si annuncia per il giorno successivo. E il destino gli riserverà di essere dimezzato da una palla di cannone, con una aggrovigliatissima sequenza di vicende, nell'affannosa corsa in un visionario che di più non si può. Terribili, intanto, le prime immagini. Accompagnano infatti i cavalieri lunghe file di cicogne, fenicotteri e gru. Perché mai? Perché da quando la carestia ha cominciato a inaridire le campagne e la siccità a seccare i fiumi, questi uccelli hanno sostituito corvi e avvoltoi nel pascersi di cadaveri. Infatti, spiega lo scudiero Curzio, corvi e avvoltoi, cibandosi di appestati, sono morti di peste.

È il primo segno della macabra ironia di Calvino, che racconta l'orrore come se ci giocasse. Del resto, se non si gioca, se gli intellettuali non giocano, con gli orrori della vita, e non 'rovesciano' ogni 'diritto', la vita che senso ha?

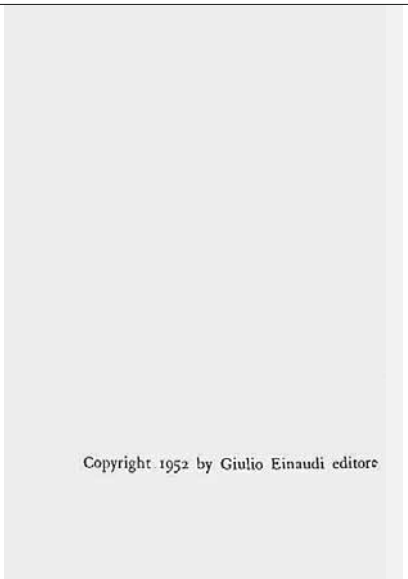
Il giovane visconte non è ancora avvezzo alla realtà ma, di tutto curioso, vuol sapere e capire. Ad esempio, come mai i cavalli all'improvviso hanno preso a impuntarsi in scarti e impennate? Provvido interviene Curzio a far luce: «Signore, niente spiace ai cavalli quanto l'odore delle proprie budella». Invero la fascia di pianura «è cosparsa di carogne equine, talune supine, con gli zoccoli rivolti al cielo, altre prone, col muso infossato nella terra». Perché tanti cavalli caduti in quel punto? E Curzio: «Quando il cavallo sente d'essere sventrato, cerca di trattenere le sue viscere: Alcuni posano la pancia a terra, altri si rovesciano sul dorso per non farle penzolare. Ma la morte non tarda a coglierli ugualmente». Allora sono soprattutto i cavalli a morire in quella guerra? E Curzio al nostro perplesso visconte: «Le scimitarre turche sembrano fatte apposta per fendere d'un colpo i loro ventri. Più avanti vedrà i corpi degli uomini. Prima tocca ai cavalli e dopo ai cavalieri».

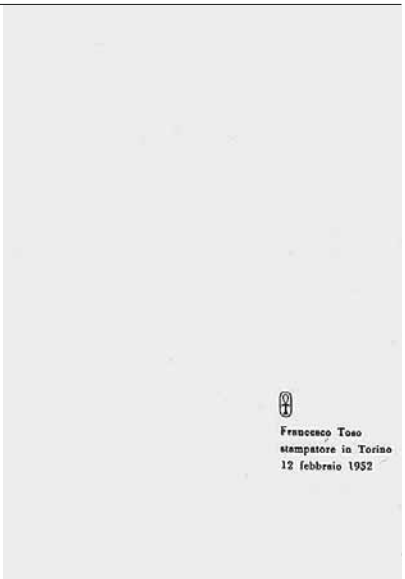
Ma già si può intravedere il campo. Ai margini dell'orizzonte si innalzano i pinnacoli delle tende più alte e gli stendardi dell'esercito imperiale e il fumo. Galoppando, si può notare che i caduti dell'ultima battaglia sono stati quasi tutti rimossi e seppelliti. Ma capita di scoprire sparse membra, specialmente dita, posate sulle stoppie, che sembrano indicare la strada. Come mai? Sollecito, interviene Curzio: «Dio li perdoni: i vivi mozzano le dita ai morti per portar via gli anelli».

Un Calvino che gusta come prelibatezza ciò che è raccapricciante e surreale, bizzarro e tragicomico? Vero è che la fiaba è piena di questi elementi e che Calvino sta scrivendo una fiaba. O meglio: do-


Italo Calvino Il visconte dimezzato

1952 Giulio Einaudi editore


Copyright 1952 by Giulio Einaudi editore


Francesco Toso
stampatore in Torino
12 febbraio 1952

Sopra da sinistra: frontespizio e dati editoriali della prima edizione (1952) de *Il visconte dimezzato*. Nella pagina accanto da sinistra: alcune pagine interne de *Il visconte dimezzato* (prima edizione, 1952); frontespizio della seconda edizione, uguale alla prima, de *Il visconte dimezzato* (Torino, Einaudi, 1954)

vrebbe, in realtà, trattarsi di uno spicchio di memoria storica dal momento che la trilogia calviniana dovrebbe evocare gesta di uomini illustri che ci hanno preceduto e che in qualche modo 'fondano' la nostra realtà presente. Il personaggio narratore a cui Calvino si affida – nel caso del *Visconte dimezzato* si tratta del nipote di Medardo – inevitabilmente inserisce nella storia il proprio punto di vista e quindi il 'documento' giunge a noi filtrato, trasformato, deformato. Ma quando mai un cronista è 'davvero' fedele? E si limita a raccontare obiettivamente il 'chi', il 'dove', il 'quando', il 'come' e il 'perché'? Non è un caso che il 'sacro' termine Storia, con la sua bella maiuscola, che dovrebbe essere garante della pura e limpida verità dei fatti e delle riflessioni argomentate e puntuali che da essi procedono, viene profanato nell'uso comune da espressioni come «ma tu mi stai raccontando delle storie», nel senso di invenzioni, favole e, andando sempre più 'giù', fole, frottole, bugie, balle. Si può allora giungere alla conclusione che la Storia è sempre caratterizzata da tratti di ambiguità e di invenzione: altra parola dal significato equivoco se si pensa che *inventio* ha come prima accezione quella di 'azione di trovare', 'scoperta', e che ogni buon vocabolario di latino propone, tra le frasi esemplari, un'espressione tratta dal *De officiis* di Cicerone, l'«inventio veri», cioè la «scoperta della verità».

Insomma, non c'è tanta differenza tra storia e fiaba: se il cronista storico si prende le sue belle libertà, ancorché non confessate, rispetto al documento, e dalla fiaba ci aspettiamo tranquillamente la libertà dell'invenzione, ecco che Calvino racconta la storia in veste di fiaba, dunque trasfigurando la realtà, ma con la consapevolezza di chi non ignora che essa viene sempre 'trasfigurata'. Ciò che è 'assurdo' diventa così 'esemplare'. Anche se non si vogliono proporre modelli.

Tante e tali sono infatti per l'incantato e disincantato Calvino (sempre più ansioso in quei primi anni Cinquanta di evadere da ogni carcere ideologico, e in particolare da quello comunista dove lui e tanti altri sono entrati scambiandolo per il paradiso), le varianti del comportamento umano, tante le cosiddette 'ragioni' cui ciascuno si appella, tanto complicati i nodi di emozioni e passioni, ricordi e

I

C'era una guerra contro i turchi. Il visconte Medardo di Terralba, mio zio, cavalcava per la pianura di Boemia diretto all'accampamento dei cristiani. Lo seguiva uno scudiero a nome Curzio. Le cicogne volavano basse, in bianchi stormi, traversando l'aria opaca e ferma.

— Perché tante cicogne? — chiese Medardo a Curzio, — dove volano?

Mio zio era nuovo arrivato, essendosi arruolato appena allora, per compiacere certi duchi nostri vicini impegnati in quella guerra. S'era munito d'un cavallo e d'uno scudiero all'ultimo castello in mano cristiana, e andava a presentarsi al quartiere imperiale.

— Volano ai campi di battaglia, — disse lo scudiero, tetro. — Ci accompagneranno per tutta la strada.

Il visconte Medardo aveva appreso che in quei paesi il volo delle cicogne è segno di fortuna; e voleva mostrarsi lieto di vederle. Ma si sentiva, suo malgrado, inquieto.

11

IV

Dopo la morte di suo padre, Medardo cominciò a uscire dal castello. Fu ancora la balia Sebastiana la prima a accorgersene, un mattino, trovando le porte spalancate e le stanze deserte. Una squadra di servi fu mandata per la campagna a seguire le tracce del visconte. I servi correvano e passarono sotto un albero di pero che avevan visto, a sera, carico di frutti tardivi ancora acerbi. — Guarda lassú, — disse uno dei servi: videro le pere che pendevano contro il cielo albeggiante e a vederle furono presi da terrore. Perché non erano intere, erano tante metà di pera tagliate per il lungo e appese ancora ciascuna al proprio gambo: d'ogni pera però c'era solo la metà di destra (o di sinistra secondo da dove si guardava, ma erano tutte dalla stessa parte) e l'altra metà era sparita, tagliata o forse morsa.

— Il visconte è passato di qui! — dissero i servi. Certo, dopo esser stato chiuso a digiuno tanti giorni, quella notte gli era venuta fame, e al primo albero era montato su a mangiare pere.

29

prevenire né le malefatte dei braccionieri né quelle dei briganti, decretò la morte per impiccagione anche per loro.

In tutto erano una ventina di persone. Questa crudele sentenza produsse costernazione e dolore in tutti noi, non tanto per i gentiluomini toscani che nessuno aveva visto prima d'allora, quanto per i briganti e per gli sbirri che erano generalmente benvoluti. Mastro Pietrochiodo, bastaio e carpentiere, ebbe l'incarico di costruir la forca: era un lavoratore serio e d'intelletto, che si metteva d'impegno a ogni sua opera. Con gran dolore, perché due dei condannati erano suoi parenti, costruí una forca ramificata come un albero, le cui funi salivano tutte insieme manovrate da un solo argano; era una macchina cosí grande e ingegnosa che ci si poteva impiccare in una sola volta anche piú persone di quelle condannate, tanto che il visconte ne approfittò per appender dieci gatti alternati ogni due rei. I cadaveri stecchiti e le carogne di gatto penzolarono tre giorni e dapprima a nessuno reggeva il cuore di guardarli. Ma presto ci si accorse della vista imponente che davano, e anche il nostro giudizio si smembrava in disparati sentimenti, cosí che dispiacque persino decidersi a staccarli e a disfare la gran macchina.

33

mulo, faceva la spola tra Pratofungo e la casetta del dottor Trelawney, chiedendo consigli e medicine. Non che il dottore avesse ora il coraggio d'avvicinarsi ai lebbrosi, ma pareva cominciasse, con il buon Medardo per intermediario, a interessarsi di loro.

Però l'intento di mio zio andava piú lontano: non s'era proposto di curare solo i corpi dei lebbrosi, ma pure le anime. Ed era sempre in mezzo a loro a far la morale, a ficcare il naso nei loro affari, a scandalizzarsi e a far prediche. I lebbrosi non lo potevano soffrire. I tempi beati e licenziosi di Pratofungo erano finiti. Con questo esile figuro ritto su una gamba sola, nero-vestito, cerimonioso e sputasentenze, nessuno poteva fare il piacer suo senz'essere recriminato in piazza suscitando malignità e ripicche. Anche la musica, a furia di sentirsela rimproverare come futile, lasciva e non ispirata a buoni sentimenti, venne loro in uggia, e i loro strani strumenti si coprirono di polvere. Le donne lebbrose, senza piú quello sfogo di far baldoria, si trovarono a un tratto sole di fronte alla malattia, e passavano le sere piangendo e disperandosi.

— Delle due metà è peggio la buona della grama, — si cominciava a dire a Pratofungo.

Ma non era soltanto tra i lebbrosi che l'ammirazione per il buono era andata scemando.

— Meno male che la palla di cannone l'ha solo spac-

104

racconti interminabili. Poi mi prendeva la vergogna di queste fantasticherie e scappavo.

E venne il giorno in cui anche il dottor Trelawney m'abbandonò. Un mattino nel nostro golfo entrò una flotta di navi impavesate, che battevano bandiera inglese, e si mise alla rada. Tutta Terralba venne sulla riva a vederle, tranne io che non lo sapevo. Ai parapetti delle murate e sulle alberature c'era pieno di marinai che mostravano ananassi e testuggini e srotolavano cartigli su cui erano scritte delle massime latine e inglesi. Sul cassero, in mezzo agli ufficiali in tricorno e parrucca, il capitano Cook fissava con il cannocchiale la riva e appena scorse il dottor Trelawney diede ordine che gli trasmettessero con le bandiere il messaggio: « Venga a bordo subito, dottore, dobbiamo continuare quel tresette ».

Il dottore salutò tutti a Terralba e ci lasciò. I marinai intonarono un inno: « Oh, Australia! » e il dottore fu issato a bordo a cavalcioni d'una botte di vino « cancarone». Poi le navi levarono le ancore.

Io non avevo visto nulla. Ero nascosto nel bosco a raccontarmi storie. Lo seppi troppo tardi e presi a correre verso la marina, gridando: — Dottore! Dottor Trelawney! Mi prenda con sé! Non può lasciarmi qui, dottore!

Ma già le navi stavano scomparendo all'orizzonte e io rimasi qui, in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui.

Luglio-settembre 1951.

116

Italo Calvino Il visconte dimezzato

1954 Giulio Einaudi editore

desideri, che neppure a fatica potremmo districarci da questi grovigli per dire: «è così. Così va fatto».

Un arioso e illuminato relativismo, il suo, prossimo a sfumare nel nichilismo? O una danzante, sorridente leggerezza che ci mette in guardia circa i cattivi che infuriano su uomini e cose in preda a mortifera ma anche autodistruttiva ebbrezza? Ma anche circa i buoni che, ovviamente armati delle migliori intenzioni, rischiano di rendere ingovernabile la realtà?

Perché, direbbe Machiavelli, a voler fare professione di bontà in mezzo agli uomini che buoni non sono, si va incontro alla propria «ruina» nonché a quella di chi si amministra. Tanto è vero che la stessa comunità di ugonotti che vive a Terralba e che fieramente difende credenze e costumi, prende presto in uggia il Buono: infatti, se davvero applichi il Vangelo, ami il prossimo tuo come te stesso e dividi pane e companatico con i fratelli, tutto va a farsi benedire. Nel senso che tutto va in malora secondo i parametri dell'umano egoismo che vuol darsi, sì, una verniciatura cristiana ma niente di più. E poi il

La copertina della terza edizione, del 1957, de *Il visconte dimezzato*, apparsa nella collana "I coralli"

Buono è una sorta di funzionario del Buon Costume con abbondante provvista di precetti morali; il che manda in bestia la microcomunità di lebbrosi che prima reagiva all'isolamento in cui era costretta a vivere, abbandonandosi a una vita di canti, danze, musiche e sfrenatezze dionisiache: e che adesso si vede investita dal predicatorio moralismo del visconte (la Metà Buona). Al punto che sbotta: «Delle due metà è peggio la buona che la grama». Mentre il cronista, rievocando i lontani giorni, confessa: «I nostri sentimenti si facevano incolori e ottusi perché ci sentivamo come perduti tra malvagità e virtù ugualmente disumane».

E c'è da credere che Calvino, che pure nel 'lieto fine' ci conforta con l''intero' ritrovato, sia colpito dalla stravagante, ma non troppo, professione di fede che la Metà Cattiva (ha davanti a sé grossi polpi bruni e bianchi, tagliati in due con un colpo di spada) affida al nipote cronista:

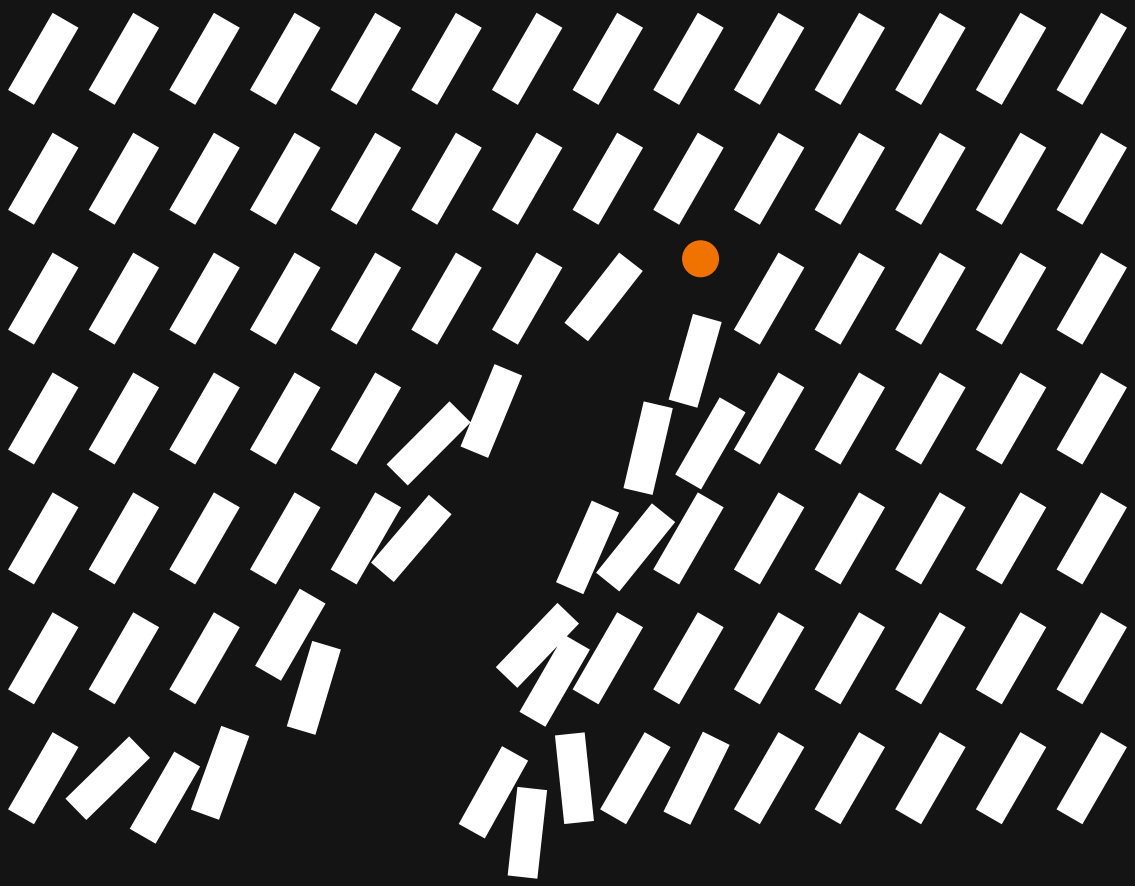
> Così si potesse dimezzare ogni cosa intera, [...] così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di vedere tutto e non era che la scorza. Se mai diventerai metà di te stesso e te lo auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani.

E c'è ancora da credere che Calvino mostri una certa 'simpatia' per quel che il Gramo – la Parte Cattiva – dice alla pastorella Pamela, da lui concupita, per convincerla a seguirlo: «Ogni incontro di due esseri al mondo è uno sbranarsi. Vieni con me, io ho la conoscenza di questo male e sarai più sicura che con chiunque altro; perché io faccio del male come tutti lo fanno; ma, a differenza degli altri, io ho la mano sicura».

Così, alla fine del romanzo, misto di epica autoironica e di studiatissimo *sermo cotidianus*, ti par di avere avuto a che fare con un autore 'amico' di Machiavelli e di Voltaire, ma che, nei suoi vagabondaggi, abbia incontrato e ascoltato Nietzsche, Borges e Cioran. Hai sorriso di irriverenti lievità e di colorite vaporosità: ma alla fine ti restano pur sempre l'uomo che vaga in un labirinto, il *misterium iniquitatis* che avvolge la realtà, l'ambiguità che danza con la ragione, una gran voglia di Vero e di Intero, a intermittenza, e che non ti dà pace, la nostalgia di Chissà Che Cosa e di Chissà Dove, mentre in un variopinto scenario le due Metà confliggono da qui all'eternità, senza posa, e tutto è così ironico e tragico, magico e paradossale, terremotato, capovolto, assurdo che l'irriverenza e l'ironia sono al contempo l'estrema benedizione e consolazione.

Siamo l'agenzia della Positive Provocation

Sfidiamo noi stessi e i nostri clienti
a trovare nuovi modi per crescere
utilizzando media, content e technology.



Grow fearless
wavemakerglobal.com/it
WPP Campus, Via Morimondo, 26
20143 Milano MI, Italy

Wavemaker

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

LO STATUTO DEL GENERE ROMANZESCO

Un confronto tra Calvino e Morselli

di MARIA PANETTA

«Seguirò con interesse il Suo lavoro, se mi farà leggere altre cose Sue», scriveva Calvino a Morselli il 25 marzo 1963 in risposta a una richiesta del bolognese di adozione varesina di pubblicare sul «Menabò» una sua polemica con Umberto Eco.

Prima della stesura del *Comunista*, che tratteggia la figura di un militante di partito divenuto parlamentare, Guido Morselli aveva studiato i testi di riferimento del marxismo e, fra il 1947 e il 1948, aveva scritto un altro romanzo politico, *Incontro col comunista*, incentrato sulla figura dell'operaio metallurgico Gildo Montobbio, che può essere considerato il suo esordio romanzesco.

Walter Ferranini, il protagonista dell'opera successiva (edita da Adelphi solo nel 1976), è un quarantenne che si trova a essere testimone della crisi di valori del partito, nel quadro dell'evoluzione della società italiana degli anni Sessanta, schiacciata fra l'utopia comunista e il nascente 'neo-colonialismo' nordamericano. Nonostante il primo giudizio positivo di Garzanti, che apprezzava l'impegno dimostrato nell'opera, i suoi consulenti individuarono alcuni difetti, tra i quali il ritmo faticoso della narrazione, e il romanzo fu bocciato.

Per Einaudi, fu Italo Calvino a scrivere a Morselli il 5 ottobre del 1965:

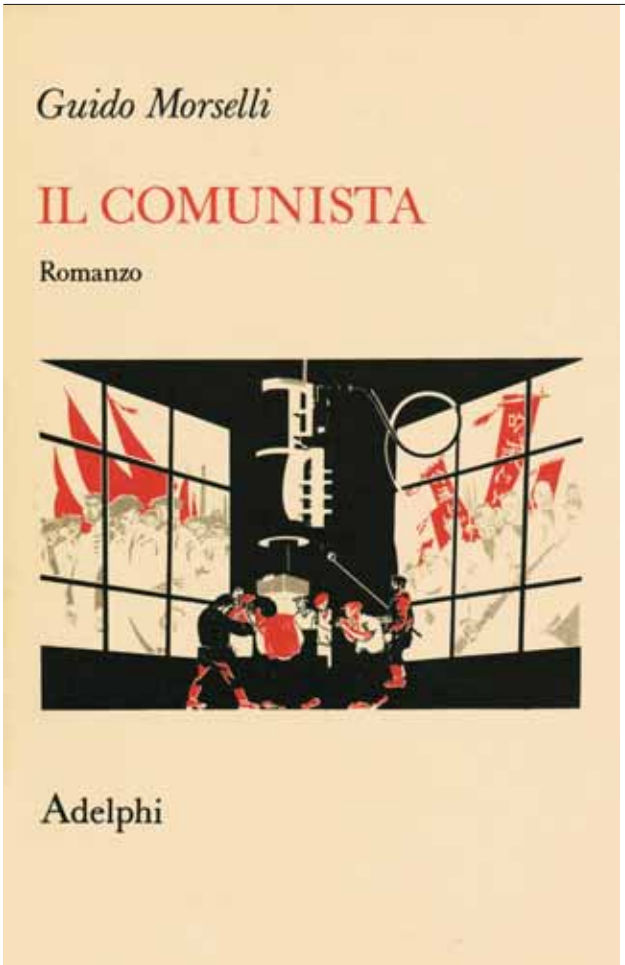
> La politica continua a interessarmi, e così la letteratura [...] ma dal romanzo politico non mi aspetto nulla [...]. Credo cioè che si può fare opera di letteratura creativa con tutto, politica compresa, ma bisogna trovare forme di discorso più duttili, più vere, meno organicamente false di quello che è il romanzo oggi. Trattando i problemi che stanno a cuore si possono scrivere saggi che siano opere letterarie di gran valore, valore poetico dico [...]. Delle cose serie bisogna imparare a scrivere così, e in nessun altro modo.

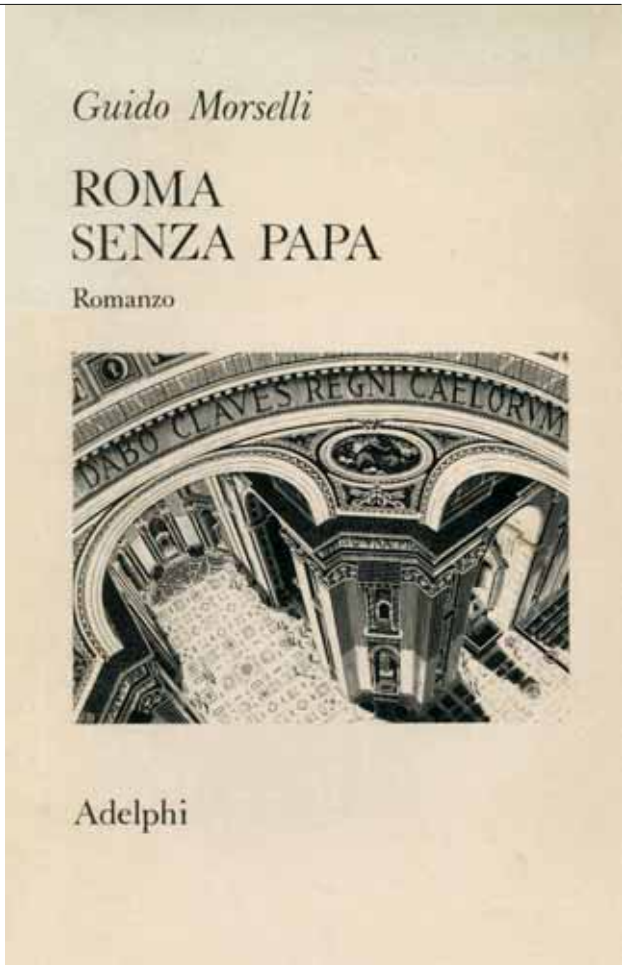
Nonostante rilevasse l'interesse di varie parti 'non-romanzesche' dell'opera, Calvino obiettava a Morselli:

> dove ogni accento di verità si perde è quando ci si trova all'interno del partito comunista; lo lasci dire a me che quel mondo lo conosco [...]. Né le parole, né gli atteggiamenti, né le posizioni psicologiche sono vere. Ed è un mondo che troppa gente conosce per poterlo 'inventare'. Qui è la grande delusione a cui necessariamente va incontro [...] il romanzo di rappresentazione quasi fotografica d'ambienti diversi, il romanzo storico-privato. L'unica via possibile è l'autobiografia.

L'abitudine a considerare le opere inquadrandole in rigidi generi letterari e la ricerca di una «ve-

Nella pagina accanto: Guido Morselli (1912-1973), in una rara fotografia





Sopra da sinistra: copertina della prima edizione de *Il comunista*, romanzo di Guido Morselli apparso postumo, nel 1976, presso Adelphi; *Roma senza papa*, copertina della prima edizione (Milano, Adelphi, 1974). Nella pagina accanto: prima edizione di *Contro-passato prossimo* (Milano, Adelphi, 1975)

rità documentaria» in un romanzo politico furono, come appare, le principali ragioni del severo giudizio calviniano, al quale Morselli replicò che «il romanzo è un 'universale', oggi, all'esterno del quale manca ormai un *genus proximum*, mentre dentro di sé include 'generi' in numero imprecisato». Infatti, come ha sottolineato Andrea Gratton,

> Morselli vedeva nel romanzo una forma onnicomprensiva e transletteraria, una sorta di 'linguaggio egemone' capace di contenere al suo interno gli influssi delle più diverse branche del sapere umano. Allo stesso tempo, lo identificava come uno specchio dei tempi e della società: la migliore tipologia narrativa in grado di rendere lo *Zeitgeist* dell'epoca. Tali considerazioni non potevano esimersi dal comprendere anche la trafila precedente la pubblicazione del romanzo stesso: l'iter editoriale che [...] era una parte fondamentale dell'essenza stessa del romanzo.

Morselli aggiungeva di non pretendere di dare, nell'opera, «un giudizio storicizzante» o «un ritratto esauriente» del 1958 e chiudeva invitando Calvino a fargli sapere di un suo eventuale viaggio a Milano: «verrò a salutarLa e per me sarà incontrare

un amico».

Sembra un riferimento anche a tale vicenda (e polemicamente a Calvino) un'annotazione che si legge nel *Diario* in data 4 marzo 1961 e che apparentemente è incentrata soprattutto sui diversi tipi di sentimento:

> Ci sono voluti 25 secoli, circa, quanti ne corrono da Aristotele a B. Croce, perché la filosofia dell'arte si rendesse conto che i 'generi' letterari sono convenzioni, spesso artificiose e perciò abusive. Quanto tempo ci vorrà ancora perché la gente – la gente capace di cultura e di riflessione, intendo – si accorga che sono ugualmente artificiose le distinzioni che facciamo nel campo, analogo, dei sentimenti?

Consapevole del valore dell'opera, Morselli prese a proporla a diverse case editrici come Mondadori e Rizzoli, ma soprattutto a Einaudi, approfittando della relazione epistolare intrapresa con Calvino – come si è visto – in seguito ad alcuni commenti morselliani su un articolo di Umberto Eco sul marxismo, apparso su «Menabò». Calvino, pur dimostrandosi un attento lettore del *Comunista*, non concesse l'avallo alla pubblicazione, riscontrando nella biografia americana di Terranini un eccesso di «documentazione indiretta [...] fredda, come se Lei avesse utilizzato le memorie di qualcuno». Agli occhi di Calvino, dunque, l'apprendistato romanzesco di Morselli non risultava ancora compiuto, manifestando imperfezioni strutturali che non rendevano possibile la pubblicazione del romanzo, a proposito del quale concedeva, comunque, nella chiusa della propria lettera: «posso dire che mi ha mosso pensieri e ci ho imparato. Spero che Lei non s'arrabbi per il mio giudizio. Si scrive per questo e solo per questo: non per piacere, o stupire, o 'aver successo'».

Nonostante il cocente fallimento, Morselli, tra il 1966 e il 1967, lavorò, quasi in contemporanea, ad altre due opere: *Brave borghesi*, e un'ipotesi

di una futura *Roma senza papa*, in cui, per volere di Giovanni XXIV, la sede della cristianità viene trasferita a Zagarolo.

Roma senza papa, romanzo dall'esile linea narrativa e da un uso efficace del dialetto, venne inviato a Einaudi e Mondadori, e più nello specifico sempre a Calvino e Vittorio Sereni, come «racconto 'fanta-vaticano' ma anche per certi lati un *pamphlet*» che aveva «del saggistico», caratterizzato da un tentativo d'interpretazione freudiana del credo religioso e dall'avvento di una virtù teologale sostitutiva della carità cristiana: la 'socialidarietà'. Nell'ottobre del 1968 Calvino si limitò a rispondere che la casa editrice non era interessata al «genere *pamphlet* narrativo», mentre Sereni riportava l'opinione del comitato di lettura, che definiva l'autore un «provocatore di scintille [...] che [...] raramente

Sopra da sinistra: il poeta Vittorio Sereni (1913-1983), direttore letterario della casa editrice Mondadori; copertina della prima edizione del romanzo *Divertimento 1889* di Guido Morselli, pubblicato postumo nel 1975; Guido Morselli, in un altro raro scatto. Qui sopra: Italo Calvino (1923-1985), nel suo studio presso la casa editrice Einaudi

raggiungono il pagliaio», e delineava il romanzo solo in negativo: «non è fantascienza ma non è romanzo, non è *pamphlet* ma non è satira».

Come ha osservato Luigi Weber, nei successivi *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889* Morselli attuava una critica allo storicismo e alla storia rispettivamente attraverso «l'invenzione di un tempo alternativo, nel quale qualcosa è andato diversamente» rispetto alla reale successione dei fatti (ucronia), mostrando che «le *res gestae* erano *gerendae* diversamente»; e mediante l'apertura di una parentesi temporale privata nella storia ufficiale, senza che gli eventi ne fossero minimamente turbati. In *Contro-passato prossimo* s'ipotizza, infatti, la vittoria degli Imperi Centrali sulle potenze dell'Intesa, nel corso della Prima guerra mondiale, con la successiva supremazia della Germania a livello europeo; *Divertimento 1889* narra, invece, un'avventura galante del sovrano Umberto I, rifugiatosi in Svizzera per sottrarsi momentaneamente all'assolvimento dei propri obblighi.

Come è stato rilevato da certa critica, riprendendo tematiche affrontate in precedenza in opere saggistiche come *Realismo e fantasia* e *Fede e critica*, Morselli dimostrava allora una felice attitudine per il filone utopistico, specialmente nell'ambito filosofico-teologico; ambito che, perfettamente padroneggiato, permetteva all'autore di superare l'*impasse* autobiografico consigliato da Calvino come unica soluzione per trattare argomenti di schiacciante attualità come la vita politica italiana.

Per quanto concerne *Contro-passato prossimo*, «utopia a rovescio» ispirata al modello del *what if?*, si è ricostruito che il testo fu scritto in tre anni, a decorrere dal 1965-1967, periodo del suo concepi-

mento, e fu poi revisionato per esigenze editoriali. Nell'ottobre del 1970, il bolognese inviò una lettera a Giovanni Arpino, autore di un articolo intitolato *Perché fare un romanzo*, in cui si stabiliva che fosse compito del narratore intervenire sulla realtà per superarla e rinnovarla: «io ci credo poco, nella Storia: credo che ci siano solo singole vicende, e individui che le dirigono». La sua riscrittura rappresentava, dunque, una «via diversa di 'fare romanzo'. Una delle innumerevoli possibili»: Morselli ne intuiva bene l'originalità, perché essa contravveniva ai divieti di chi non accettava approcci letterari alla realtà che non fossero dettati solo dalla razionalità, bensì dal ricorso al caso e alla parabola dei mondi possibili; ma Arpino non era abituato a leggere manoscritti e non lo lesse.

In quell'occasione a Calvino Morselli scrisse, invece, che nel testo narrativo, «mentre l'accaduto, il REALE, è paradosso, [...] l'Ipotetico [...] (ciò che poteva accadere) non ha niente del fantastico, è lineare, persino ovvio: logico». Temendo la consueta preoccupazione del consulente Einaudi per l'inquadramento in un genere definito, precisò che il testo aveva l'involucro di un romanzo ai cui estremi si poneva la vicenda di un personaggio fittizio, tale maggiore Von Allmen, fortuitamente all'origine degli eventi narrati. Non ricevette risposta e apprese, poi, dalla segreteria della casa editrice che Calvino in quel periodo era all'estero.

Questi rapidi cenni ad alcune vicende editoriali delle opere morselliane forse contribuiscono a illustrare e a spiegare la diffidenza dell'ambiente critico ed editoriale italiano dell'epoca nei riguardi di Morselli, sentito anche come qualcosa 'd'altro' rispetto alla tradizione nazionale e al suo canone: il rifiuto dei suoi manoscritti, dunque, si configurava anche quale rifiuto, da parte di una gran parte degli intellettuali italiani del periodo (Calvino compreso), di aprirsi al nuovo, allontanandosi dal cerchio rassicurante delle caratteristiche che delineavano, a loro giudizio, l'italianità e il letterato-tipo del Paese nonché i contenuti e lo stile tipici della nostra

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Antonio Armano, Il Comunista*: quando Morselli parlava della casta*, in *Guido Morselli. Un Gattopardo del Nord*, a cura di Linda Terziroli e Sivio Raffo, Varese, Pietro Macchione Editore, 2016, pp. 9-13.
- Mario Baudino, *Il gran rifiuto. Storie di autori e di libri rifiutati dagli editori*, Milano, Passigli, 2009.
- Giulia Borgese, *«Caro signor Morselli, mi duole comunicarle...»*, «Il Corriere della Sera», 4 maggio 1998.
- Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2023, lettera n. 546, p. 486.
- *Calvino e l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993.
- Gianfranco de Turris, *Morselli e l'immaginario*, «In limine. Quaderni letterature viaggi teatri», numero su *Guido Morselli* a cura di Alessandro Gaudio e Fabio Pierangeli, agosto 2012, pp. 23-29.
- Gian Carlo Ferretti, *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- Valentina Fortichiari, *Introduzione* a Guido Morselli, *Romanzi*, vol. I, a cura di Elena Borsa e Sara D'Arienzo, con la collaborazione di Paolo Fazio, introduzione e cronologia di Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 2002.
- Andrea Gratton, *In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio: breve introduzione all'opera narrativa di Guido Morselli*, «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 159-176.
- Guido Morselli, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988.
- Giuseppe Pontiggia, *Il romanzo nuovo di Morselli*, in *Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Atti del Convegno di Gavirate (22-23 ottobre 1983), presentazione di Romano Oldrini, Gavirate, Comune di Gavirate - Consorzio artigiano L.V.G., 1984.
- Luigi Weber, *"Guerra senza odio": appunti per una lettura storica di* Contro-passato prossimo, «Rivista di Studi Italiani», XXVII, 2009, pp. 171-191.

narrativa. Ne consegue che l'apertura almeno europea tanto vagheggiata da un certo filone della nostra *intellighenzia* di fatto ancora incontrava forti resistenze ad affermarsi e a scardinare pregiudizi ormai da troppo tempo radicati: lo si deduce anche dal precedente indulgere dello stesso Calvino – che di certo non era un intellettuale ingenuo o provinciale – a una lettura dei manoscritti morselliani sempre alla luce di rigidi schemi mentali legati al fedele ossequio alla consuetudine della ferrea divisione in generi. Sempre se non vogliamo sospettare che ci fossero anche altre ragioni di carattere letterario, 'personale' (o politico).

Morselli teneva, in definitiva, a salvaguardare la libertà e la complessità del genere romanzo. E, nell'importante convegno di Gavirate del 1983, Giuseppe Pontiggia ha parlato giustamente di «pregiudizi sulla narrativa», causati dal fatto che Morselli si era «scostato, con la sua concezione del racconto, dalla linea tradizionale del romanzo italiano», ma aggiungeva provocatoriamente che tale linea «non esiste», ricordando come anche Verga fosse stato tardivamente riconosciuto nella propria grandezza. «Considerare infatti linea tradizionale il romanzo verista, con la coda del neorealismo, sarebbe forse riduttivo», precisava. Pontiggia, dunque, assimilava Morselli alla schiera degli «irregolari, i quali avrebbero trasgredito la linea fantasma del romanzo italiano»: Svevo, Pea, Tozzi, Delfini, Gadda, Landolfi, Savinio. Egli riconduceva all'«antitradizione» di Morselli la sua capacità di documentazione meticolosa e di ricostruzione minuziosa dei contesti storici, il «calco illusionistico degli stili di vita e dei loro riflessi nel linguaggio, scritto, orale o interiore», la meditata e sapiente costruzione del racconto, frutto di quell'intelligenza che viene guardata con sospetto da chi attribuisce all'artista una certa «inconsapevolezza un po' ottusa». Meno d'accordo – personalmente – siamo sulla novità dell'«occultamento dell'autore, realizzato con una flessibilità metamorfica cui si è dato il nome di mimetismo», dato che – come lo stesso Pontiggia rilevava –tanta parte della narrativa morselliana esprime, nella sua fuga dall'io e dal presente, «una pena segreta, una angoscia dissimulata» che conferiscono alla sua pagina una «trasparenza vitrea e malinconica»; e porta il segno, più o meno evidente, dell'autobiografismo: proprio di quell'autobiografismo che, forse, avrebbe potuto riconciliarlo persino con Calvino.

MAREMAGNUM
LIBRI ANTICHI, MODERNI, INTROVABILI E NOVITÀ

NEL MESTIERE DI LIBRAIO C'È SEMPRE UN LIBRO CHE NON CONOSCI E CHE È IN GRADO DI SORPRENDERTI

Sergio Malavasi

www.maremagnum.com
info@maremagnum.com

Procopia

Le città continue 3.
IX pag. 152

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

55 XILOGRAFIE PER *LE CITTÀ INVISIBILI*

Un'edizione di pregio del Museo della Stampa di Lodi

di SILVIA SCARAVAGGI

Nel 2022, per celebrare i cinquant'anni dalla prima edizione del 1972 de *Le città invisibili* di Italo Calvino, il Museo della Stampa e della Stampa d'Arte a Lodi "Andrea Schiavi" ha pubblicato un volume, ideato dal vice presidente del museo Luigi Lanfossi, con cinquantacinque xilografie che illustrano le città immaginate da uno dei maggiori scrittori italiani del secondo dopoguerra, realizzate da undici artisti italiani: Ettore Antonini, Alessia Baraldi, Gregorio Bellodi, Paolo Cabrini, Giovanni Daprà, Edoardo Fontana, Vittorio Giacopini, Luigi Maiocchi, Daniele Roberto Milani, Lucio Passerini, Luciano Ragozzino.

L'edizione consta di un cofanetto che raccoglie le xilografie, con una tiratura di testa che comprende 75 esemplari firmati dagli artisti, stampati su carta Century Cotton Wove White e altrettanti, senza firma, su carta Cottage Ivory. La copertina, realizzata tipograficamente con un inchiostro a contrasto, colore su colore, è merito di Daniele Milani. All'interno del cofanetto si trovano, impresse su carta Sirio perla, l'introduzione di Andrea Kerbarker e le biografie degli artisti.

Luigi Lanfossi artefice dell'edizione, e uno degli stampatori, ha raccontato come sia nata l'idea di questa pubblicazione: «Ho riletto il libro [*Le città invisibili* N.d.A.] nell'estate del 2021, e mi sono accorto di quanto il testo di Calvino fosse ancora attuale. Inoltre, la concomitanza con l'anniversario della prima edizione, mi ha convinto che fosse arrivato il momento di rendere omaggio all'opera, provando a chiedere ad alcuni artisti di realizzarne le illustrazioni. La xilografia, che si combina facilmente con i caratteri mobili, era la tecnica ideale per la stampa, pertanto, ho iniziato a parlarne ad alcuni amici xilografi, e durante il Salone della Cultura a Milano ho lanciato l'idea accolta da undici artisti, un numero perfetto per assegnare ad ognuno di loro cinque capitoli. L'edizione ha visto la luce tra giugno e luglio del 2022 e si è risolta in una vera e propria impresa collaborativa: composizione e *linotype* sono di Giuseppe Migliavacca, Daniele Milani e Filippo Cinquanta si sono occupati della stampa, insieme a me; e le xilografie sono state tirate in parte a Milano e in parte in museo a Lodi con una Heidelberg Stella. La carta è stata omaggiata da Fedrigoni e la confezione è stata realizzata da Albertini packaging».

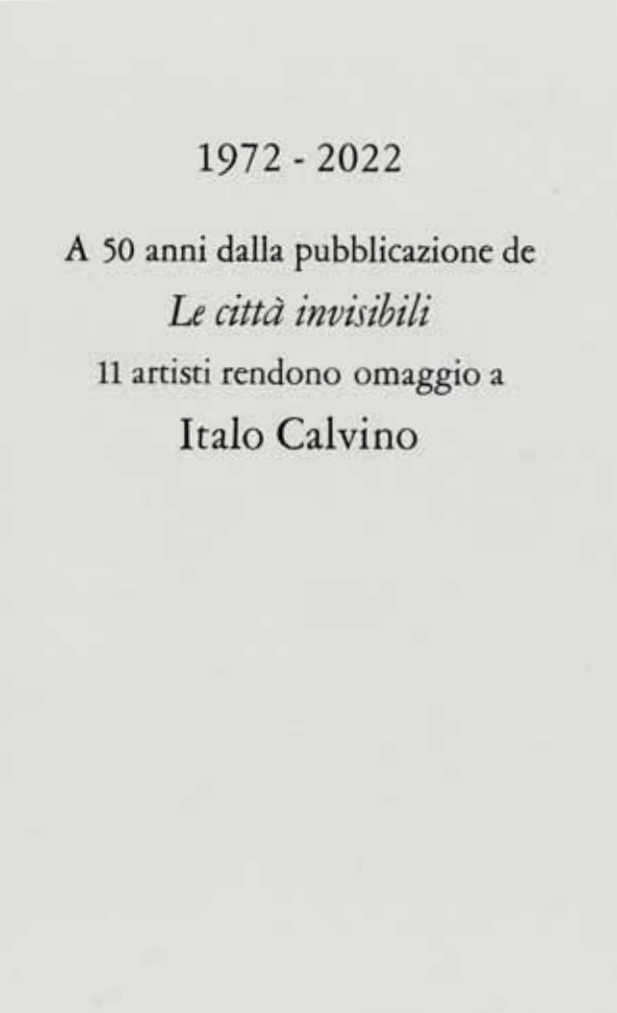
Le incisioni sono stampate su fogli sciolti e permettono a chiunque si approcci a questa particolare edizione di costruire una propria geografia delle città, senza rispettare la sequenza scelta arbitrariamente da Calvino – al quale sarebbe certamente piaciuta una lettura, disgregata e personale del proprio progetto –, solo a causa della sua rea-

Nella pagina accanto: Lucio Passerini, *Procopia* (xilografia per *Le città invisibili*, volume edito dal Museo della Stampa di Lodi, 2022)

lizzazione in volume, il quale è ovviamente soggetto a una sequenza forzata e immutabile.

Il testo de *Le città invisibili* consente innumerevoli interpretazioni e spinge il lettore a continue e diverse combinazioni di immagini, idee, ricordi, in un alternarsi di sinestesie cognitive. Calvino, attraverso la voce narrante di Marco Polo, dice infatti: «D'una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda», e interessante è immaginare quale risposta abbiano trovato – e a quale domanda – ognuno degli xilografi, così come, guardando le loro opere, interrogarci noi stessi e tentare dei responsi.

Andrea Kerbaker, riflettendo sull'attrazione che il testo esercita, sostiene che: «Tra i fruitori più convinti [primeggino] due categorie: gli architetti e gli artisti. I primi, ovviamente, si divertono a inseguire le forme appena accennate dalle snelle pagine calviniane; gli artisti possono invece piegare le fantasie inesauribili dell'autore alle loro ispirazioni più vere». Questa riflessione può davvero guidarci tra le opere realizzate per il volume; ogni artista, infatti, ha reso con libertà creativa la fantasia delle città di Calvino, penetrandone talvolta le parole, talvolta prendendo spunto soltanto dal contesto letterario, anche attraverso un'operazione di metalinguaggio.



Dalle linee geometrizzanti di Ettore Antonini nel commentare *Le città e la memoria*, tra cui *Diomira* e *Zaira*, ai segni più fluidi e ondulati di *Despina* e *Isaura*, nelle xilografie di Alessia Baraldi. Narrative le illustrazioni di Gregorio Bellodi, riempiono lo spazio della matrice con segni in cui talvolta sono rintracciabili più piani di visione e di racconto, come in *Fedora*, mentre espressioniste ed erotiche sono quelle di Paolo Cabrini: qui la sinuosità dei corpi diventa centrale nel caleidoscopio fantastico dei luoghi rappresentati. I paesaggi di Giovanni Daprà sono ritratti da scorci inediti, circondati da una corona di montagne o incorniciati da una finestra da cui scorgere campanili lontani, con un segno che ricorda talvolta il tratto dello xilografo triestino Furio De Denaro. Sottratte, invece, a qualsiasi racconto, delineate da sole forme emblematiche e sorrette da un tratto espressionista, sono le città di Vittorio Giacopini: esse diventano fiamme, due pesci, un labirinto, in una ricerca di pura stilizzazione. Fiabeschi i legni incisi da Luigi Maiocchi, mentre il segno e la fibra caratterizzano le opere di Daniele Roberto Milani, tipografo che trasferisce nelle sue xilografie una tensione per la ricerca sui materiali che sono, come lui dice, non opere d'arte ma «lampi del fare».

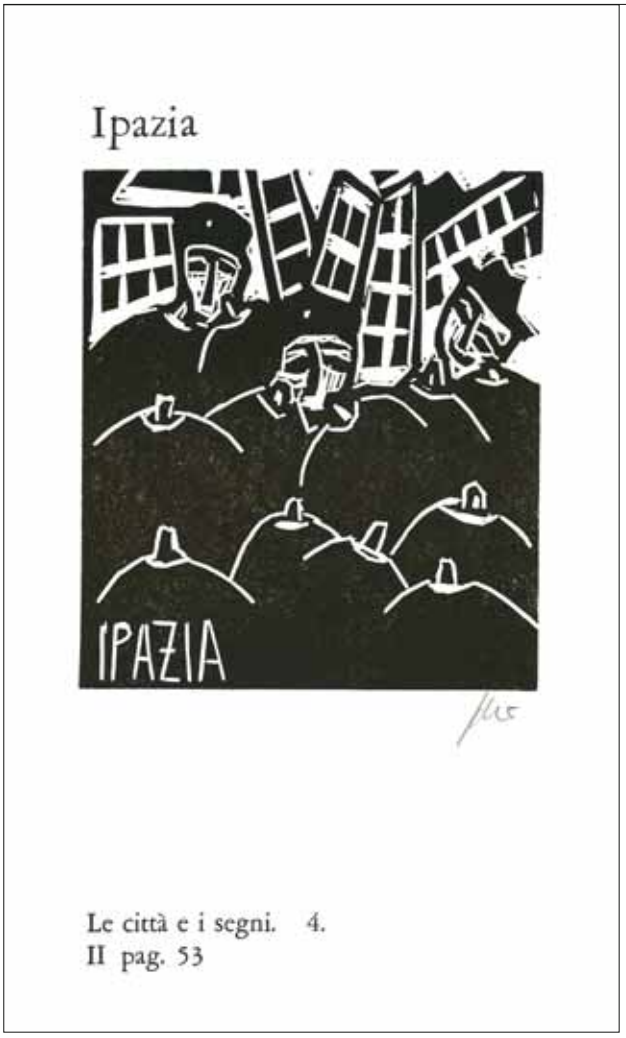
A staccarsi completamente da un discorso narrativo o figurativo è Lucio Passerini, autore, incisore, tipografo, docente, che con 'il Buon Tem-

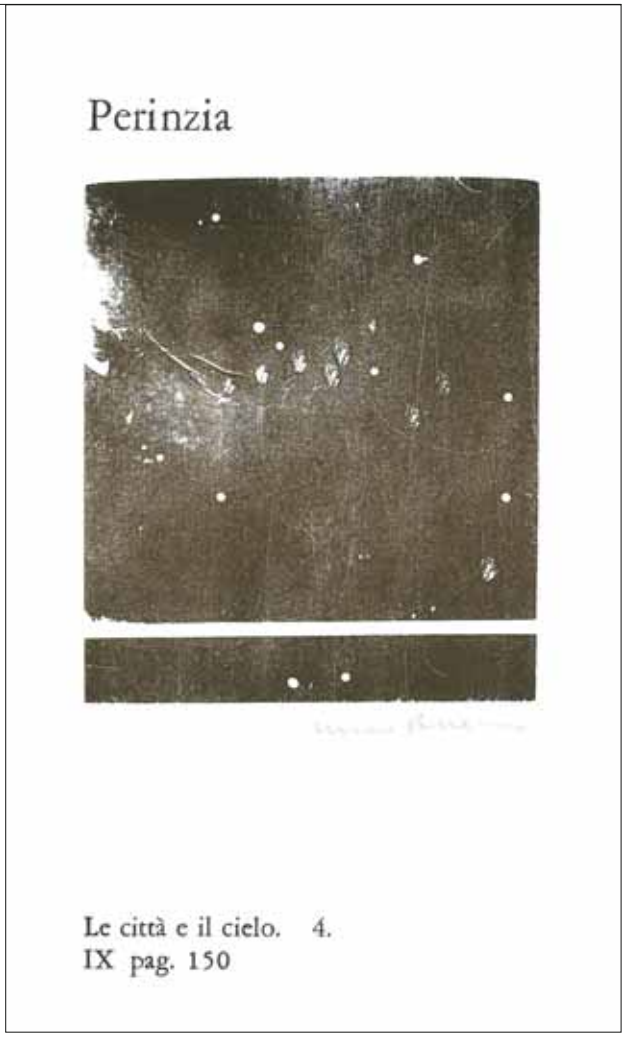
po' realizza libri e stampe dal suo torchio privato, eleggendo l'incisione e il libro d'artista come campi di ricerca. Passerini spiega il metodo che lo ha guidato per queste incisioni: «Ho riflettuto sulla impossibilità di illustrare delle città definite invisibili, sebbene la lettura del testo generi nella fantasia molte impressioni. Ho, pertanto, individuato, all'interno dei singoli brani di Calvino, una o due parole legate agli elementi primari e in base a quelle ho costruito delle dimensioni. Nelle mie immagini spesso la struttura può richiamare mappe o elementi geografici, in questo caso ho scelto un dettaglio minuscolo, come l'intersezione di due pietre su un muro, che visto da molto vicino può rimandare a qualcosa di infinitamente più grande: in *Perinzia* c'è una linea orizzontale che ricorda l'orizzonte. Le xilografie sono realizzate con tagli di sega circolare, e in questo caso, proprio il materiale usato è molto significativo: si tratta di un legno di ciliegio vecchio, destinato alla stufa, su cui i tarli hanno costruito una trama di segni attraverso il loro lavoro e che viene quindi restituita nella stampa xilografica».

A città toscane come Pitigliano, Sorano, luoghi simbolici da cui trarre spunto, si è ispirato Edoardo Fontana, xilografo, storico della grafica e curatore. Egli sostiene che alla xilografia con la sua sintetica grammatica di bianchi e neri non si addica l'onirica indeterminatezza delle città dello scrittore – definite, appunto, invisibili –, se non con uno scarto dalla forma della rappresentazione al racconto che la sottende.

> In generale non amo costruire le mie immagini scostandomi dalla realtà con semplificazioni fantastiche, ma preferisco utilizzare una metafora o meglio un simbolo del reale anche per descrivere l'irrazionale. Tre delle cinque città che ho illustrato (*Bauci*, *Ersilia* e *Ottavia*), quindi, prendono spunto da luoghi esistenti che in qualche modo appaiono già irreali e la cui vera identità è forse davvero invisibile. I paesi della Tuscia, persi tra speroni rocciosi, tufo e vie cave etrusche, Pitigliano, Sorano, Viterbo, sono trasfigurati in queste incisioni e sono visti attraverso la lente d'ingrandimento delle parole usate da Calvino per rappresentarne i luoghi. Ho preferito le case torri, pareti verticali dell'architettura spontanea, aspra e primitiva, colonne e luoghi forzatamente sospesi, alle aberrazioni ottiche di Maurits Cornelis Escher, che attraverso proprio la xilografia riuscì a insinuare un senso di instabilità e disequilibrio. Le altre due incisioni sono invece più legate al mio *ductus* usuale: un richiamo a Marco Polo e ai luoghi dell'Oriente per *Melania* e una inversione di rapporto dimensionale che genera senso di spaesamento per *Leandra*.

Sopra: Edoardo Fontana, prova di stampa per *Ersilia*. Nella pagina accanto: frontespizio della cartella *Le città invisibili* di Italo Calvino, edita dal Museo della Stampa e della stampa d'arte di Lodi "Andrea Schiavi" nel 2022



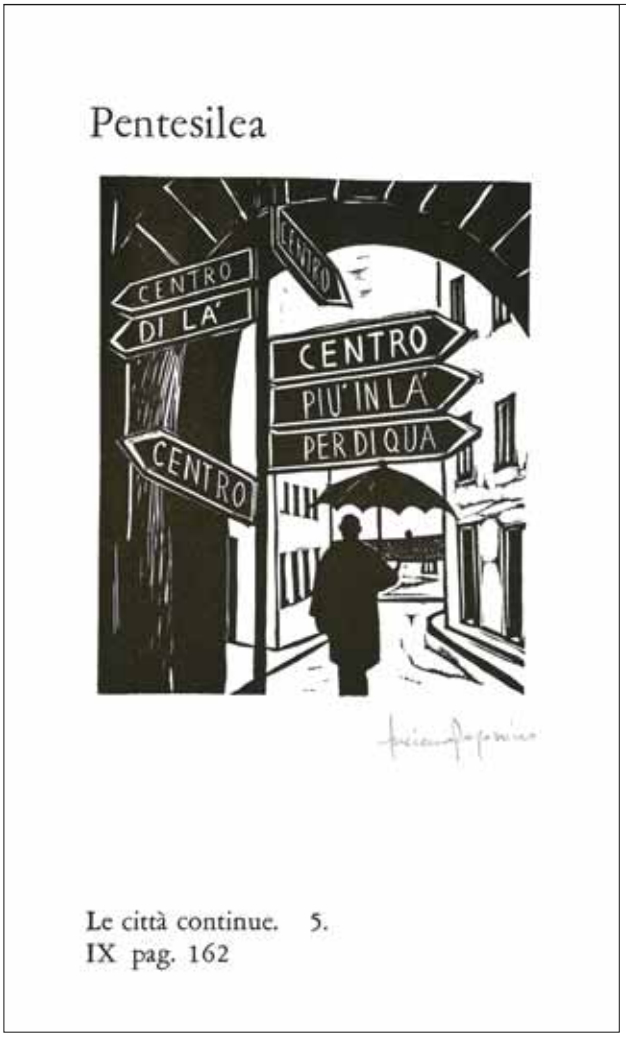


Sopra da sinistra: Paolo Cabrini, *Ipazia*; Lucio Passerini, *Perinzia*

Ancora differente l'approccio di Luciano Ragozzino, *deus ex machina* della piccola stamperia milanese 'Il ragazzo innocuo' con cui realizza edizioni a tiratura limitata. Come egli usualmente fa, dopo aver letto il testo, si è impegnato a sublimarne l'essenza: «Se si legge il racconto delle città che mi sono state assegnate, si può trovare ad esempio un viandante che cammina e si perde: ho riprodotto, così, per *Pentesilea* la situazione descritta nel testo. Cerco di tradurre graficamente quello che leggo, perciò nella prosa si hanno gli stessi riferimenti che ho posto nell'immagine, mentre gli spunti architettonici sono totalmente di fantasia».

Questo affondo, arricchito dalle testimonianze dirette di alcuni degli autori coinvolti nel progetto editoriale, vuol rendere evidente la molteplicità di approcci e significati che emergono quando gli artisti affrontano un testo letterario complesso e misterioso, così come è facile prendere in considerazione la versatilità della "stampa alta", che si affidi a legni di filo, di testa o a sottili matrici in linoleum, sempre in grado di rappresentare chi ne faccia il *medium* del proprio linguaggio.

Il libro diventa dunque una fonte inesauribile di tracce, riferimenti, citazioni, narrazioni per



Sopra: Luciano Ragozzino, *Pentesilea;* Alessia Baraldi, *Isaura*

brevi frammenti e suggestioni che mettono in connessione la letteratura e l'arte visiva. Non è operazione semplice quella che consente di creare un dialogo tra un passato culturale e una creazione contemporanea quando, come in questo caso, non sia mera forma di descrizione per immagini bensì una opportunità di amplificazione tra le arti. L'associazione tra testo e immagine incisa, così frequente nella storia del libro, diventa qui momento di formazione di un nucleo di carte d'arte connesso al testo, capace di essere però anche forma visuale con una espressività autonoma. Le opere create dagli artisti, lette in associazione al libro di Calvino, sprigionano rimandi e connessioni, ma possono certamente essere fruite in modalità espositiva indipendente.

Le xilografie che compongono il volume sono, infatti, state esposte in mostra nel 2022 al Museo della Stampa di Lodi e al Museo di Civico di Crema e del Cremasco, in occasione di *Scripta*, e recentemente, nel giugno 2023, presso la Sala conferenze del Teatrino di Corte della Villa Reale di Monza, insieme alle opere realizzate dai ragazzi del Liceo artistico statale Amedeo Modigliani di Giussano, con il coordinamento della docente e scrittrice Elisabetta Motta.

notiziario EINAUDI

mensile di informazione culturale

Elenco dei volumi editi nell'agosto 1952

Il diario di Pavese

notiziario EINAUDI

mensile di informazione culturale

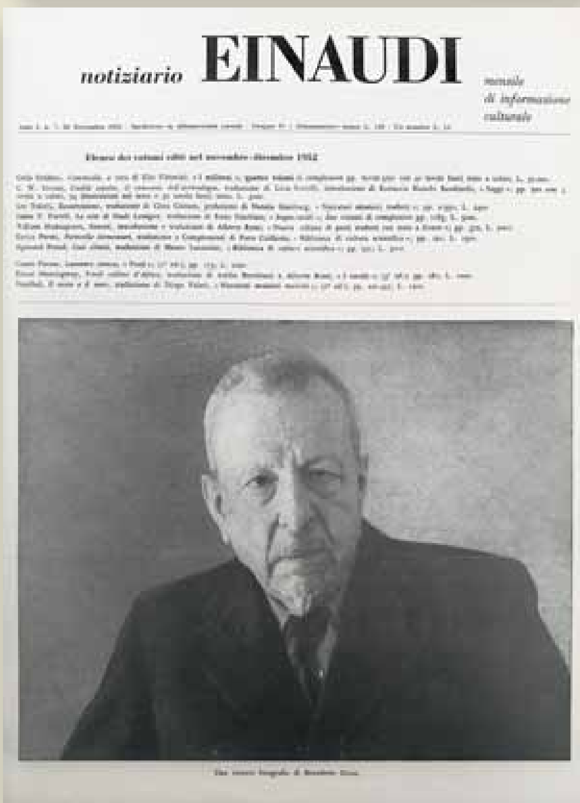
Gli scrittori e la guerra

Una lettera di Franco Antonicelli a Giulio Einaudi

La storia d'una Casa editrice

Le conferenze di Ancona, Bari, Lecce: «storia di vent'anni». Gli inizi: una rivista. La situazione nel '43. Lo struzzo che mangia i chiodi. Leggendo il catalogo. Incontri negli uffici einaudiani: Ginzburg, Pavese, Pintor. Una sosta a Turi. La storia e la scienza. Progetti per l'avvenire.

Caro Giulio


notiziario EINAUDI

mensile di informazione culturale

Elenco dei volumi editi nel novembre-dicembre 1952

SPECIALE CENTENARIO ITALO CALVINO (1923-1985)

ITALO CALVINO E IL «NOTIZIARIO EINAUDI»

Notiziario Calvino (1952-1959)

di MASSIMO GATTA

La prima traccia di quello che diventerà, solo quattro mesi dopo, il celebrato «Notiziario Einaudi. Mensile di informazione culturale» (indicata come «rivistina» da Cesare Segre, che mutuava il diminutivo da una lettera di Calvino a Franco Fortini dell'8 luglio del 1952) e ancora oggi colpevolmente poco studiato (a parte due brevi scritti specifici a esso dedicati, che vedremo), compare nel verbale della riunione Einaudi del 30 gennaio 1952, i mitici 'verbali del mercoledì', riunione alla quale erano presenti Norberto Bobbio, Giulio Bollati, Paolo Boringhieri, Italo Calvino, Giulio Einaudi, Bruno Fonzi, Massimo Mila, Natalia Ginzburg, Paolo Serini, Sergio Solmi e Franco Venturi. Queste riunioni editoriali erano principiate negli anni di guerra (sostanzialmente dal 1943), ma le dispersioni fisiche di molti dei primi rappresentanti del nucleo storico einaudiano, dovute al confino e al carcere, avevano di fatto impedito incontri 'in presenza', diremmo oggi, dirottando il tutto sullo scambio epistolare le cui tracce cartacee, appunto i 'verbali', principiano dal 7 agosto del 1943, con la lettera di Carlo Muscetta, da Roma, a Giulio Einaudi. Tornando alla riunione del 30 gennaio del 1952, quasi alla fine di una serie di proposte editoriali, Italo Calvino,[1] lo «scoiattolo della penna», come lo definì Pavese, prendendo la parola così informava il consiglio: «d'orinnanzi, in molti casi, si sostituirà la schedina informativa inserita in ogni volume con un *dépliant* a sei facciate che conterrà, in una delle due facciate centrali, le informazioni relative al libro in cui il *dépliant* sarà inserito e nelle altre facciate le informazioni relative a libri della stessa collana già pubblicati o di prossima pubblicazione».[2] A seguire apprendiamo che il consiglio einaudiano si «rallegrò dell'innovazione», ma nel contempo fece presente la necessità di «usare molta cautela nel preannunziare la pubblicazione delle novità»,[3] ciò a impedire una 'fuga di notizie' che avrebbe fornito ad altri editori preziose informazioni sui programmi dell'Einaudi (sembra di assistere a una riunione cospirativa politica nella quale, siamo pur sempre in una delicata fase postbellica, si temono gli 'avversari' o che gli stessi possano 'spiarci'). Da quanto suggerito da Calvino emerge un punto fermo: la necessità di superare una forse sterile forma di pubblicità editoriale (le schedine) in vista di un più corposo strumento paratestuale che fosse anche qualcos'altro e che, non casualmente, diventerà infatti un periodico di «informazione culturale». La sua ampia esperienza giornalistica, così come interessi personali, lo portarono a riservare un'attenzione particolare per la comunicazione editoriale dell'Einaudi, cioè per la 'costruzione di un pubblico di suoi lettori'. Nel 1947, anno del suo ingresso in casa editrice (ma già dal 1945 gravitava intorno allo Struzzo),[4] gli venne

Nella pagina accanto: alcuni fascicoli del «Notiziario Einaudi», quello su Cesare Pavese fu interamente realizzato da Calvino

notiziario EINAUDI

mensile di informazione culturale

Elenco dei libri Einaudi editi nel maggio 1952

Un' intervista con l' autore de «La strega africana»

La vita avventurosa e la filosofia gli impedivano di scrivere romanzi

Numero speciale dedicato alla «Settimana del libro Einaudi»

notiziario EINAUDI

mensile di informazione culturale

Incontri coi lettori di cinque città

La funzione d'una casa editrice nella situazione culturale d'oggi

In un dibattito a Bologna, Franco Fortini analizza e critica il lavoro dell'editoria italiana del dopoguerra. Interventi di Carlo Salinari, Franco Venturi e dei giovani del «Mulino».

Sopra da sinistra e nella pagina accanto: primo numero del «Notiziario Einaudi», datato 31 maggio 1952; altri fascicoli del «Notiziario Einaudi», diretto da Italo Calvino

affidato l'ufficio stampa,[5] incarico che gli permise poi di viaggiare per l'Italia, soprattutto al Sud, per promuovere i libri Einaudi.[6]

La nascita del «Notiziario Einaudi» fu possibile superando vecchi schemi di comunicazione editoriale che, nel caso specifico dell'editore torinese, significava lasciare da parte il «Bollettino bibliografico mensile», uscito dal gennaio al giugno del 1946, che seppur curato per la parte grafica da un maestro come Max Huber, costituiva nella sua esiguità uno strumento comunicativo ormai obsoleto. Per alcuni mesi tutto tacque in tal senso, fino alla riunione del 30 aprile del 1952, alla quale erano presenti Bobbio, Bollati, Boringhieri, Calvino, Einaudi, Foà, Fonzi, Ginzburg, Serini e Solmi, quasi gli stessi della precedente, e nella quale Paolo Serini,[7] prendendo la parola e richiamandosi a quanto in quegli stessi anni altri editori stavano sperimentando (tra i quali Laterza), segnala alla Direzione generale: «l'opportunità di pubblicare dei bollettini periodici che servano a tenere vivi i rapporti tra la casa editrice e la cerchia dei nostri lettori più fedeli. Tali bollettini dovrebbero contenere un articolo su qualche nostro autore o su qualche nostro libro, magari scritto appositamente, stralci di recensioni sulle nostre novità più recenti e notizie su libri di prossima pubblicazione o in preparazione. Si tratterebbe, cioè, di riprendere, migliorandolo, il "Bollettino"[8] Einaudi di qualche anno prima».[9] Giulio Einaudi si disse favorevole ma suggerì che tale nuovo periodico fosse mensile, al fine di mantenere vivo il rapporto tra la casa e suo pubblico.[10] Con il suo beneplacito, il primo numero del «Notiziario Einaudi» fece la comparsa ufficiale il 31 maggio del 1952, stampato a To-

cora Bologna

La «Settimana» a Bari e a Lecce

iziativa di Siracusa

Sottoscrivete
azioni Einaudi

rino dalla Tipografia Toso, mantenendosi sostanzialmente invariato, tranne la periodicità, per otto anni, fino al n. 3 del marzo del 1959. Per i primi sei numeri del 1952 il nome di Calvino non compare quale direttore responsabile, poi dal n. 7 di novembre risulta ufficialmente stampato in basso in quarta di copertina. Per i numeri fino al 1957 con periodicità mensile i fascicoli, impaginati insieme a fotografie e illustrazioni, erano mediamente di 8-12 pagine nel formato 'quotidiano' (21 x 27,5 cm). Dal giugno 1957 (a. VI, n. 2), e fino all'ultimo numero del marzo 1959 (a. VIII, n. 3), la periodicità divenne poi trimestrale, i fascicoli mediamente di 12-24 pagine (la maggior parte di 20), invariata la parte fotografica e illustrativa interna, ma dotati di una copertina in cartoncino («sopracoperta» la definì Segre), inoltre la nuova serie era graficamente curata da Bruno Munari, e iniziava il contributo di una pagina di pubblicità Olivetti.[11]

È Calvino a sovrintendere all'intera 'sala mac-

Bologna, 28 giugno. Parla Franco Fortini. A sinistra: Italo Calvino e Renato Solmi.

chine' redazionale con le sue «scritture editoriali» (Tommaso Munari): «Dirige e redige tutto da solo le "Notizie Einaudi", un trimestrale (*sic*) sulle novità della casa, che ospita recensioni affidate a firme illustri, dibattiti, anticipazioni».[12] Un impegno certamente gravoso considerata l'attitudine calviniana per il lavoro ben fatto, pulito, preciso:

> Da Einaudi, uno degli impegni più gravosi che attendono Calvino è, a partire dal maggio 1952, la redazione di un «Mensile di informazione culturale», che dà conto delle novità in uscita attraverso anticipazioni, interviste, vere e proprie recensioni, 'pezzi' ispirati ad anniversari, necrologi, notizie varie di premi letterari e di manifestazioni come la Settimana del libro Einaudi, che all'inizio di ogni estate portava in *tournée* gli uomini più rappresentativi della casa, tra cui lo stesso Calvino, per incontri, conferenze, dibattiti. Il «Notiziario Einaudi» diventerà trimestrale a partire dal '57, e fino al suo ultimo numero (1959). Vi si presentavano le nuove iniziative, le collane, gli autori, i libri-evento, sempre visti nel contesto globale della politica culturale della casa. Vi collaborarono tra gli altri con contributi originali studiosi come Bobbio, Antonicelli, Cases, Luporini, Gabriele Baldini. La personalità del direttore emerge anche dalle preferenze tematiche, che investono la guerra e la Resistenza, la divulgazione scientifica, il mondo delle fiabe (quelle russe di Afanas'ev, quelle africane, le stesse *Fiabe italiane* da lui curate), Pavese, Carlo Levi. Oppure può accadere che la notizia del Nobel a Hemingway ispiri una concisa ma esatta valutazione critica: nel vitalismo dello scrittore americano Calvino vede «la spina d'una contraddizione, un fondo amaro, un velo di tristezza».[13]

Per la verità a un mese dalla prima uscita del «Notiziario Einaudi» ci fu chi, proprio all'interno del 'direttorio', non era sostanzialmente d'accordo con l'impostazione declinato più sul versante culturale che non su quello 'interno' alla Einaudi o della pura informazione circa i suoi programmi editoriali.

Sopra: il primo opuscolo realizzato per la Settimana del libro Einaudi (18-25 maggio 1946), grafica di Max Huber (copertina e pagine interne). Nella pagina accanto: uno dei primi esempi di pubblicità editoriale della Einaudi (1939), un pieghevole spedito a domicilio

Il 6 giugno del 1952 Calvino, a ridosso dell'uscita del primo numero, sottolineava a Carlo Muscetta l'importanza della diversa impostazione programmatica da dare al nuovo periodico: «Avrai visto il primo numero del "Notiziario Einaudi". È solo un primo tentativo. Diventerà certo meglio, spero già dal secondo numero, e accoglierà anche articoli firmati. Speriamo tutti di poter contare sulla tua collaborazione».[14] Senza mezzi termini il 16 giugno così Muscetta rispondeva a Calvino:[15] «Devo dirti che le cronache culturali del "Notiziario Einaudi" sono del tutto gratuite. Non so che senso abbiano. Io dedicherei più spazio alle nostre edizioni, ai nostri autori e all'eco che la nostra attività suscita nella stampa (quotidiani e riviste). In altri termini il "Notiziario" dovrebbe informare il lettore su quello che noi facciamo per la cultura in Italia. Anche Giolitti[16] è dello stesso avviso».[17] Del resto la posizione critica di Muscetta nei confronti dello *status* di periodico culturale del «Notiziario» seguiva quella sua ostilità verso un'altra rivista, il «Contemporaneo», nata nel 1951, esattamente un anno dopo che l'altra rivista «Società» era tornata alle edizioni Einaudi, diretta da Manacorda e con Muscetta condirettore a partire dal 1953. Calvino non fece attendere la propria risposta e il 19 giugno così replicava a Muscetta: «Le tue critiche al "Notiziario" sono state ampiamente discusse in consiglio. Il nostro intento per quel che riguarda le "Cronache culturali del mese" è il seguente: mentre il resto del bollettino è dedicato alla produzione della casa, in questa rubrica vogliamo scegliere tra le notizie del mese quelle che ci pare non devono essere ignorate dal libraio e dal lettore, e che possono con la loro scelta o con un nostro sobrio commento costituire un'indicazione di ciò che è serio, importante, ecc., e di ciò che non lo è. […]

notiziario EINAUDI
trimestrale di informazione culturale

Sopra: la nuova serie con cadenza trimestrale del «Notiziario Einaudi», con la grafica di Bruno Munari. Nella pagina accanto: il nuovo periodico «Libri nuovi», in edicola dal giugno del 1968 fino al 1977, direttore Ernesto Ferrero

Come avrai notato tutto il giornale cerca di avere il meno possibile carattere pubblicitario. Critiche alla veste erano già state fatte, ma pensiamo di ovviarle con un'impaginazione più curata e intelligente. […] La pubblicità patinata ormai ce l'hanno copiata tutte le case editrici e col "Notiziario" vorremmo battere strade nuove. Benvenuti quindi critiche e suggerimenti».[18] Come scrive Luisa Mangoni non risulta documentata la 'discussione' nel consiglio della Einaudi circa le critiche muscettiane, di cui accenna Calvino nella lettera allo stesso, ma appare comunque evidente dalle sue parole «l'ambizione non solo sua ma della casa editrice nel sentirsi punto di riferimento della cultura di quegli anni».[19] Per la verità un velo di polemica sussisteva sempre; il 16 luglio Muscetta si congratulava con Giulio Einaudi in occasione dell'uscita del secondo numero del «Notiziario», non mancando di sottolineare che: «Si desidera ancora un minor politecnicismo. Si desidera insomma uniformità di caratteri (non più di due o tre corpi tipografici)», con l'affondo finale «Le cronache culturali del mese non riusciranno a essere mai interessanti. Io sarò contento quando le avrò viste sparire. Col loro tono freddino, accademico, equidistante non sanno né di carne né di pesce».[20] Del resto Calvino, direttore *in pectore* del nuovo periodico, aveva ben chiaro quale carattere avrebbe avuto, certamente non di «mero foglio pubblicitario» ma al contrario proprio di «rivistina culturale», intento programmatico da lui ribadito anche a Franco Fortini in una lettera dell'8 luglio dello stesso anno.[21] In fondo è però indubitabile che per il livello culturale complessivo, compresa l'importanza delle firme, sarebbe riduttivo chiamarlo un *house organ* einaudiano. Come anche gli altri primi strumenti della comunicazione editoriale dello Struzzo, anche il «Notiziario» è un vero e proprio «giornale culturale» (A. Borsani).

Circa quarant'anni dopo, Giulio Einaudi ricorderà quegli anni Cinquanta nei quali, tra l'altro, si decidevano anche nuove strategie innovative per la costruzione di un pubblico di lettori Einaudi, oltre al «Notiziario», i primi cataloghi davvero innovativi, fino al *Catalogo generale delle Edizioni Einaudi. Dalla fondazione della Casa editrice al 1 gennaio 1956*,[22] un piccolo capolavoro curato da Italo Calvino e grafica di Bruno Munari,[23] e poi gli «argentei autolibri Einaudi»,[24] gli «scooterlibri Einaudi» prevalentemente utilizzati al mare, la Settimana del Libro Einaudi[25] (a quella del 1954 venne addirittura dedicato un numero monografico con un importante scritto rievocativo di Franco Antonicelli),[26] la capillare rete logistica della 'rateale Einaudi'...

Il «Notiziario», in effetti, divenne però, nelle mani calviniane, qualcosa di più e di meglio di un semplice strumento pubblicitario, esattamente

quello che invece auspicava, come visto, Muscetta. Ernesto Ferrero, ricordando l'impegno minuzioso di Calvino nel dirigere quel periodico, così scriveva: «Italo redigeva presentazioni di novità per i libri, compilava da solo e per intero i fascicoli periodici del "Notiziario Einaudi", mensile d'informazione culturale, una vera rivista, con interviste, anteprime, recensioni, notizie».[27] E sarà proprio sulle pagine del «Notiziario» che Calvino, nel '55, anticiperà in prima edizione un suo scritto seminale «per la definizione dei diversi compiti che spettano all'impegno politico e alla letteratura, chiamata a "insegnare la durezza, l'ironia, l'umorismo e tante altre di queste cose necessarie e difficili"»,[28] e cioè il programmatico *Il midollo del leone* apparso poi completo, nello stesso anno, su «Paragone» (n. 66, 1955).[29]

Molto spesso il «Notiziario» riuscì nell'intento di superare il limite del bollettino interno per diventare «sintesi del momento, delle tensioni e degli autori, a diventare rivista di firme» (Severino Cesari). Lo stesso Giulio Einaudi, a distanza di quarant'anni dal varo del «Notiziario», metteva l'accento sul fatto che il pubblico andasse 'costruito', cioè informato e trattato da pubblico adulto, e citava parte del testo anonimo dell'editoriale del primo numero, aggiungendo «Eh sì, c'erano dei begli articoli nel "Notiziario". E non solo begli articoli, ma un gusto del dettaglio lavorato finemente, dal titolo alla didascalia, senza eccedere con pezzi lunghissimi. Una varietà di corpi, di generi, compresa la notiziola breve di attività culturale che informa su tutto, sul film più recente, sull'edizione Bompiani di tutto Moravia: compresi il commento, la cronaca, l'uso appropriato di disegni e foto: insomma il lavoro minuzioso e invisibile del buon redattore, che è attenzione vera per il lettore»:[30]

> Le otto pagine con cui eravamo soliti presentare ogni mese le nostre novità agli amici librai (e, per loro tramite, al gran pubblico dei lettori), si trasformano da questo mese in «Notiziario Einaudi». Prima erano pagine pubblicitarie o poco più, ma sentivamo che erano attese e seguite sempre con largo interesse, e che si chiedeva loro d'essere sempre più ricche ed esaurienti. Da quest'esigenza di comunicazioni più nutrite ed estese, nasce ora il «Notiziario Einaudi». […] Il «Notiziario Einaudi» inizia le sue pubblicazioni in concomitanza della Settimana del libro Einaudi, l'ormai tradizionale compagna del 'libro per le vacanze', che vuole diffondere nel costume degli italiani l'abitudine di fare in questo periodo la scelta dei libri per l'estate.

Libri nuovi

Marcuse pro e contro

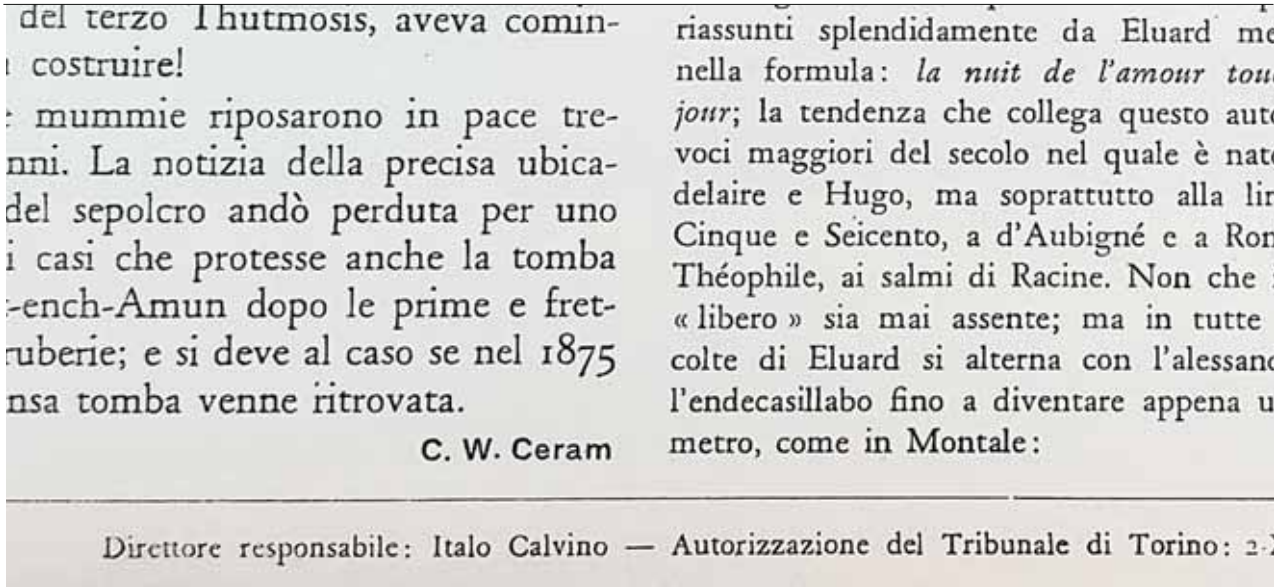
Marcuse, il sistema e l'utopia

MARCUSE E GLI STUDENTI

Un sospetto di metafisica

Adorno: una lettera

In queste brevi ma significative righe non firmate, ma da Luca Baranelli[31] attribuite a Calvino,[32] in apertura del primo numero del «Notiziario» del 31 maggio 1952, sono condensate le aspettative e i progetti legati alla nuova politica di comunicazione editoriale dello Struzzo. Inoltre compare, a pagina 8 (non numerata) lo scritto non firmato, ma a lui attribuibile, *L'origine dello struzzo*.[33] Tra parentesi di Cal-


del terzo Thutmosis, aveva comin-
costruire!
mummie riposarono in pace tre-
nni. La notizia della precisa ubica-
del sepolcro andò perduta per uno
i casi che protesse anche la tomba
-ench-Amun dopo le prime e fret-
ruberie; e si deve al caso se nel 1875
nsa tomba venne ritrovata.

C. W. Ceram

riassunti splendidamente da Eluard me
nella formula: *la nuit de l'amour tou*
jour; la tendenza che collega questo aut
voci maggiori del secolo nel quale è nat
delaire e Hugo, ma soprattutto alla lir
Cinque e Seicento, a d'Aubigné e a Ron
Théophile, ai salmi di Racine. Non che
« libero » sia mai assente; ma in tutte
colte di Eluard si alterna con l'alessanc
l'endecasillabo fino a diventare appena u
metro, come in Montale:

Direttore responsabile: Italo Calvino — Autorizzazione del Tribunale di Torino: 2-

Sopra: il primo numero (n. 7, novembre 1952) dove compare l'indicazione di Italo Calvino quale direttore responsabile del «Notiziario Einaudi». Nella pagina accanto: Elio Vittorini, Italo Calvino e Giulio Einaudi a Rhêmes, foto di Giulio Bollati

vino sono presenti, nel «Notiziario», solo una quindicina di articoli firmati o siglati, molti di più sono però quelli non firmati, ma riconducibili a lui, per evitare forse un'inflazione di suoi contributi, come quello dedicato al *Diario* di Pavese (a. I, n. 4, 1952) numero monografico interamente attribuibile a Calvino, quello sugli scrittori e la guerra (a. II, n. 9, 1953), su Elsa De' Giorgi, scrittrice alla quale fu sentimentalmente legato[34] (a. IV, n. 6-7, 1995). Curioso è poi un breve suo articolo, *L'arte della «fascetta»*,[35] pubblicato anonimo sul «Notiziario» (a. I, n. 2, 30 giugno 1952, p. 7),[36] rivelatore della sua estrema cura e ossessione per i dettagli paratestuali, come emerge anche da un breve racconto autobiografico

NOTE

[1] Il quale, il 30 novembre del 1949, informava Franco Venturi di essere ritornato all'Einaudi, dirigendo la "Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria" (PBSL); in precedenza non era ancora stato indicato tra i responsabili di collana, in quanto impegnato quale redattore all'«Unità»; erede della PBSL fu, negli anni Sessanta, la nuova collana "Piccola Biblioteca Einaudi" (PBE), divenuta uno dei pilastri dello Struzzo, che riprendeva, modificandone il disegno editoriale, appunto la "PBSL" inaugurata nel '49 dal Dickens di *Tempi difficili*. Anche il formato di dimensioni limitate di entrambe le collane «rientrava nell'esigenza di una leggibilità maggiore del testo pubblicato ed era presente, quindi, nella tradizione editoriale einudiana, come testimoniano gli interventi dei consulenti della casa editrice, soprattutto negli epistolari di Italo Calvino, Elio Vittorini e Cesare Pavese», Francesca Lolli, *Editoria e idea del Novecento. Il «Notiziario Einaudi»*, «Intersezioni», a. XIV, n. 2, agosto 1994, p. 291. Tra l'altro questo della Lolli è, insieme a quello di Cesare Segre che vedremo, tra i rarissimi studi critici espressamente dedicati al «Notiziario Einaudi».

[2] Cfr. *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di Tommaso Munari, prefazione di Luisa Mangoni, Torino, Einaudi, 2011, p. 348.

[3] *Ibidem*.

[4] «Nel 1945 avevo cominciato a gravitare attorno alla casa editrice Einaudi; ancora abitando a Sanremo andavo spesso a Milano dove frequentavo Elio Vittorini e la redazione del "Politecnico", e a Torino dove lo scorbutico Pavese mi accolse subito con una amicizia che diventò per me sempre più preziosa, in quelli che dovevano essere gli ultimi anni della sua vita. Decisiva fu per me l'amicizia con Giulio Einaudi. Che dura da quasi quarant'anni perché lo conobbi a Milano verso la fine del '45 e subito mi pro-

umoristico, *Vita segreta di una casa editrice*,[37] firmato con lo pseudonimo di Enea Traverso, nel quale parla di sé in terza persona: «Italo Calvino emerge da un mare di ritagli dell'Eco della Stampa. I 'soffietti' sono la sua ossessione, ci confessa: ogni volta che gli viene in mente l'idea di un romanzo, pensa per prima cosa al 'soffietto' che potrebbe andar bene e l'idea gli sfugge».[38]

In particolare è significativo il bisogno che l'Einaudi ebbe di passare da uno strumento essenzialmente propagandistico-pubblicitario, pur con tutta la propria potenza di fuoco,[39] a uno con caratteristiche assai diverse (tra l'altro non gratuito, ma nella prima serie a periodicità mensile venduto al prezzo di lire 10 a numero, mentre l'abbonamento annuale della nuova serie a periodicità trimestrale a partire dal n. 2 di giugno 1957, sarà di lire 300), con notizie più ampie e articolate, una maggiore paginazione, l'uso di fotografie a corredo, e con veri e propri articoli firmati, siglati o anonimi (nel caso di Cal-

pose delle cose da fare», in Italo Calvino, *Dietro il successo*, in Id., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 249-263.

[5] Sull'intera vicenda del Calvino giornalista e *promoter* einaudiano rimando obbligato è a Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*, Roma, Editori Riuniti, 1989, anche se la bibliografia degli scritti (pp. 165-209) non appare completa riguardo quelli pubblicati sul «Notiziario».

[6] Di quella esperienza resta un simpatico documento di Franca Mora, *Calvino in Topolino. Storie di scrittori, di libri e di lettori*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 1933; ristampa, Milano, Luni, 2021. Ma segnalo anche Giuseppe Oreffice, *Con Calvino in Topolino*, a cura di Franca Mora, Milano, Unicopli, 2014.

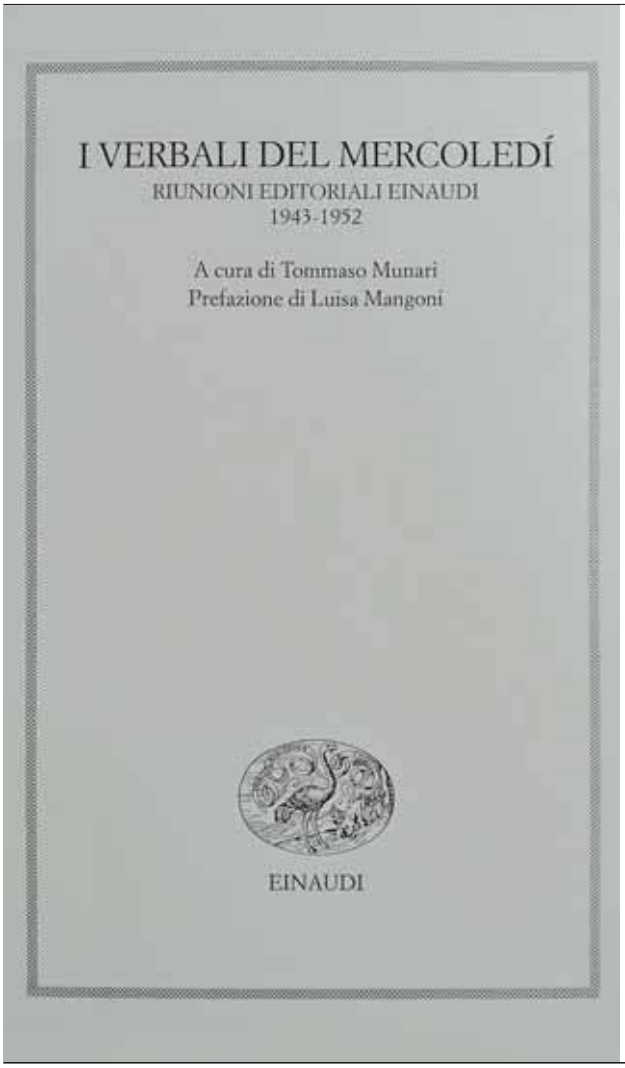
[7] Paolo Serini (Vicenza 1899-Torino 1965), era l'autore del saggio su *Pascal*, pubblicato da Einaudi nel 1942 nella collana dei "Saggi"; Serini era traduttore dal francese.

[8] Si trattava del «Bollettino di informazioni culturali», pubblicato in ciclostile in maniera aperiodica tra il 1947 e il 1948, essenzialmente presentazioni di novità einaudiane in genere firmati dai redattori della casa. Un paio di anni prima, invece, era comparso il «Bollettino delle novità» (1945-1946), un opuscolo essenzialmente pubblicitario illustrato.

[9] *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, cit., pp. 393-395: 393, pp. 394-395 note 1 e 2.

[10] Solo nel 1957 il «Notiziario» diventerà trimestrale.

[11] Cfr. *I libri Einaudi 1933-1983. Collezione Claudio Pavese*, a cura di Andrea Tomasetig con Leo Guerra e Cristina Quadrio Curzio, testi di Andrea Tomasetig, Stefano Salis, Mario Piazza Mauro Chiabrando, schede di Claudio Pavese, Milano, Fonda-



A sinistra: sovraccoperta del volume *I verbali del mercoledì* 1943-1952 (Torino, Einaudi, 2011). Nella pagina accanto: Italo Calvino al tavolo ovale delle riunioni del mercoledì all'Einaudi, a Torino

vino) di illustri protagonisti della cultura, quasi tutti legati all'Einaudi, un periodico non casualmente indicato come «Mensile di informazione culturale»,[40] quindi non ristretto al solo ambito editoriale. Ciò proprio mentre a Milano, in piena era «Politecnico», il magistero grafico di Max Huber[41] darà vita (ma senza firmarli) a tre numeri del «Bollettino bibliografico mensile»,[42] oltre all'elegante pieghevole della prima Settimana del libro Einaudi (18-25 maggio 1946) che col titolo *Per una storia della casa editrice Einaudi 1934-1946* (anche questo testo, asciutto ed elegante,[43] non era firmato ma attribuibile forse a Calvino) «riportava anche un vero e proprio 'manifesto' ideologico dell'Einaudi subito dopo il fascismo» (M. Chiabrando).[44]

Già a un mese dall'uscita del primo numero, e cioè nella riunione del 2 luglio del 1952 (presenti Bobbio, Bollati, Calvino, Einaudi, Foà, Fonzi, Ginzburg, Serini e Solmi) dal verbale risulta che i consulenti discussero del prossimo numero del «Notiziario». In quella riunione Calvino informava i compo-

zione Gruppo Credito Valtellinese, 2016, p. 130, con la riproduzione della copertina del n. 2 del giugno 1957, grafica di Munari.

[12] Ernesto Ferrero, *Italo Calvino da Budapest a New York*, in Id., *Album di famiglia. Maestri del Novecento ritratti dal vivo*, Torino, Einaudi, 2022, p. 16.

[13] *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e di Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 1995, pp. 100-101.

[14] Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 643-644 e nota 108.

[15] Luisa Mangoni, nel citare questa stessa lettera di Muscetta del 16 giugno, in due fonti diverse la indica come inviata a Calvino (vedi nota 17), in un'altra come inviata a Giulio Bollati (vedi nota 14).

[16] Si tratta di Antonio Giolitti (Roma, 1915-2010).

[17] *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, cit., p. XLV.

[18] *Ibidem*; lo stesso brano, ma più ampio, viene riportato in *I libri Einaudi 1933-1983. Collezione Claudio Pavese*, cit., p. 130.

[19] Luisa Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, cit., p. XLV.

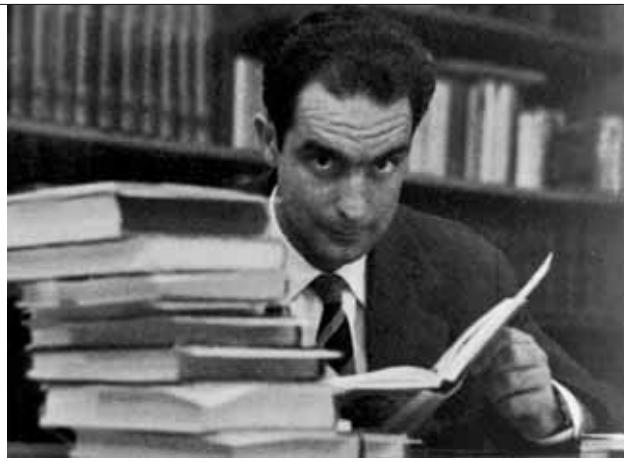
[20] Ead., *Pensare i libri*, cit., p. 644, nota 108.

[21] *Ibidem*.

[22] Torino Einaudi, 1956, codice identificativo ICCU-SBN: IT\ICCU\RAV\0139686.

[23] In questo catalogo davvero innovativo, rilegato in tela verde, tutte le Collane venivano presentate con schede editoriali non firmate ma redatte dai principali collaboratori dello Struzzo, da Bobbio a Bollati, da Calvino a Contini a De Martino, Fruttero, Mila, Ponchiroli e Vittorini. L'innovazione munariana si registra nella tasca cartonata

nenti della riunione che nei numeri successivi il periodico avrebbe discusso di ciascuna delle collane dello Struzzo, principiando dai "Saggi". In tale prospettiva si sarebbero voluti coinvolgere i lettori, ma anche i collaboratori, gli amici, fino agli stessi consulenti i quali, al di là di quanto già veniva fatto nel corso delle riunioni del mercoledì, proprio sul «Notiziario» avrebbero avuto modo di esporre il proprio punto di vista, segnalando eventuali lacune o in vista di nuovi sviluppi della collana stessa; questo era il punto focale della questione, e cioè, con le parole dello stesso Calvino: «adempiere alla sua funzione (del «Notiziario», N.d.A.) precipua di tenere legati in modo concreto e vivo collaboratori, amici e lettori all'attività della casa»,[45] esattamente in direzione di quella, forse eccessiva, pedagogia marxista, o «persuasione culturale» secondo Francesca Lolli,[46] che caratterizzeranno la casa almeno fino a tutti gli anni Settanta, dettando la linea di quella che, almeno ai loro occhi, doveva essere il programma e il progetto di un editore di cultura, politicamente assai orientato, progressista, in vista della creazione di una «biblioteca illuminata» (F. Lolli),[47] linea questa che condizionerà pesantemente le scelte degli autori da pubblicare e i titoli da preferire o da scartare,[48] e nella quale il «consolato Vittorini», come l'aveva



applicata in terza di copertina, contenente un allegato in forma di foglio illustrato, pieghevole, con una vera e propria tavola sinottica delle edizioni Einaudi, con tutte le copertine dei libri più rappresentativi dello Struzzo pubblicati fino ad allora.

[24] Così definiti nel «Notiziario Einaudi», cioè da Calvino, furono una delle 'invenzioni' di Aldemaro Ossella che, prima di Roberto Cerati, fu chiamato da Einaudi a occuparsi dell'intera organizzazione commerciale, vedi Severino Cesari, *Costruire un pubblico*, in Id., *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 89; la prima edizione del volume uscì a Roma nel 1991 pubblicato dalle edizioni Theoria di Beniamino Vignola.

[25] Curata dallo stesso Einaudi e la cui cronaca scrupolosa giunse poi direttamente nel «Notiziario», scritta da Sergio Solmi o dallo stesso Calvino.

[26] Cfr. «Notiziario Einaudi», a. III, n. 7, 1954.

[27] Cfr. Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 51.

[28] In *Il Notiziario Einaudi*, in *Italo Calvino e L'Einaudi. Documenti a cura di Domenico Ribatti*, Bari, Stilo Editrice, 2009, pp. 51-52.

[29] Quindi in Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 3-18.

[30] In Severino Cesari, *Costruire un pubblico*, cit., p. 92.

[31] Cfr. Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. 75, n. 52.29.

[32] Come giustamente rilevava molti anni fa Gian Carlo Roscioni nel suo *Calvino editore*: «Osservo incidentalmente che mai sarà possibile realizzare un'edizione veramente completa degli scritti di Calvino: chi sarebbe in grado di identificare con certez-

A sinistra: Italo Calvino nel suo studio di Parigi. Nella pagina accanto: l'ultimo giornale realizzato dalla Einaudi, nato nel 1998 e attivo fino al 2018

sarcasticamente definito Cristina Campo, aveva decretato l'ostracismo verso editori come Rusconi, considerati di destra, e di molti autori da lui pubblicati (Guido Ceronetti, Elémire Zolla, Sergio Quinzio, Armando Plebe, Giuseppe Prezzolini, Tolkien, Alessandro Spina, Heschel, Mircea Eliade, Lévi-Strauss, René Guénon, Jean Danièlou, Lefèbre). Questa enorme attività, spesso di ctonia e notevole complessità, era finalizzata alla costituzione, consolidamento e arricchimento, del proprio catalogo,[49] entità non astratta e che proprio con l'Einaudi diventerà non un semplice elenco della produzione editoriale realizzata ma la summa dell'intera sua 'storia editoriale', e in questo caso ovviamente anche politica; così come un elemento aggregante per tutti coloro che lavoravano per 'la causa e la... casa'. Del resto l'identità einaudiana è alla base del continuo lavoro di gruppo, una sinergia di intenti, di personalità, di storie personali, tutto finalizzato alla riconoscibilità e all'orgoglio, di essere «einaudiano»:

za nella massa di materiale anonimo uscito in quegli anni dall'ufficio stampa dell'Einaudi ciò che si deve alla sua penna?», in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987), a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 31-39: 37; appare invece carente per quanto riguarda i contributi calviniani apparsi sul «Notiziario Einaudi» G. Bertone, *Appunti per una bibliografia di Italo Calvino*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città. Atti del Convegno nazionale di studi di San Remo*, a cura di G. Bertone, Genova, Marietti, 1988, pp. 175-217.

[33] Cfr. Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, cit., p. 76, n. 52.33.

[34] Cfr. Elsa De' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, Milano, Leonardo, 1992.

[35] Cfr. Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, cit., p. 76, n. 52.37.

[36] *Ivi*, p. 286.

[37] Pubblicato nel «Bollettino di informazioni culturali», n. 13, 10 gennaio 1948, pp. 7-10, ora in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2022, pp. 100-109. Sull'argomento rimando anche a Tommaso Munari, *Introduzione*, in Italo Calvino, *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, introduzione di Tommaso Munari, Milano, Mondadori, 2023, pp. V-XIV: V-VI. Questo volume amplia di molto la prima edizione Einaudi del 2003, pubblicata fuori commercio in 1000 copie numerate, a cura di Chiara Ferrero, con l'aggiunta di 101 schede non presenti in quella edizione, vedi l'*Avvertenza*, pp. 5-6.

[38] Citato in Ernesto Ferrero, *Italo Calvino da Budapest a New York*, in Id., *Album di famiglia. Maestri del Novecento ritratti dal vivo*, cit., p. 15.

[39] «La pubblicità editoriale, le vendite rateali, il *marketing* e la distribuzione libraria Einaudi in Italia, specialmente negli anni a cavallo fra i '50 e i '70, erano veramente a un livello pazzesco di tecniche di

«Ecco un altro esempio dell'orgoglio che si provava a essere un einaudiano, anzi dell'orgoglio che si prova a essere un einaudiano: perché einaudiani si rimane anche dopo, anche quando si sono intraprese nuove vie professionali. Un po' come gli ex-militanti del Partito d'Azione: dopo il suo scioglimento, chi ne aveva fatto parte rimaneva comunque un azionista, anche se cambiava formazione politica».[50] Desta, quindi, ancor più curiosità il perché del «Notiziario» non ci sia traccia in nessuno dei cataloghi storici dello Struzzo, a partire da quello citato del 1956 e fino all'ultimo del 2018, o in altre pubblicazioni periodiche dell'Einaudi.[51]

A tutti gli effetti sembra che il «Notiziario» costituisse, principalmente, il 'precipitato' di quanto emergeva, a livello editorial-decisionale, nelle riunioni periodiche dei consulenti, a sua volta codificato, 'pubblicizzato', attraverso lo strumento del catalogo. Inoltre intorno al «Notiziario», e negli stessi anni, germinavano molte altre riviste di cultura con le quali esso dialogava, se non altro perché, come nel caso della nascita di «Nuovi Argomenti» (nata a Roma nel gennaio del 1953) il periodico einaudiano ne aveva puntualmente dato notizia, oltre a condivide-

penetrazione editoriale; ho conosciuto dei vecchi distributori e agenti editoriali Einaudi di zona, che prendevano il loro mestiere come una sorta di sacra missione religiosa, sentendosi auto investiti dal divo Giulio d'una responsabilità 'morale' che andava ben aldilà del pur comprensibile 'spirito di corpo', che veniva comunque ben sollecitato anche attraverso l'invio continuato d'incentivi librari poco noti come edizioni f.c., *specimen*, omaggi e offerte speciali riservate per la clientela più fedele», Domenico Cammarota comunicazione a chi scrive, 6 maggio 2023.

[40] Anno I, n. 1, Torino, Einaudi, 31 maggio 1952.

[41] «Prima ancora delle otto pagine che precedono il "Notiziario", uscivano mensilmente degli opuscoletti piccolissimi, formato taschino più che tascabile: li facevo a Milano, ai tempi di "Politecnico", con Max Huber: ci divertivamo come due ragazzini a fare questi opuscoletti, che erano molto belli e utili perché li potevi mettere nei libri, e conservare», così Giulio Einaudi in Severino Cesari, *Costruire un pubblico*, cit., p. 93. Su Max Huber, anche riguardo alla collaborazione con l'Einaudi, rimando fondamentale è al volume di Stanislaus von Moos, Mara Campana, Giampiero Bosoni, *Max Huber*, London, Phaidon, 2006,

[42] Questi i soli tre numeri pubblicati: n. 1 gennaio 1946, n. 2 febbraio-marzo 1946, n. 3 aprile-maggio-giugno 1946.

[43] «È infatti bellissimo, senza sbavature, molto calviniano, per leggerezza e, nel contempo, acuta profondità», Maria Gioia Tavoni a chi scrive, 6 maggio 2023.

[44] Cfr. Mauro Chiabrando, *Catalogo dei bei cataloghi*, «Il Sole 24 Ore», 205, 28 luglio 2013, p. 36; vedi ancora Id., *Einaudi, il catalogo è questo*, «Charta», 56, gennaio-febbraio 2002, poi ristampato, riveduto e modificato, col titolo *Lo Struzzo implume. La grafica Einaudi nei primi cataloghi (1933-1945)*, in *I primi anni dello Struzzo. Politica editoriale e grafica della casa editrice Einaudi (1934-1946)*, «Cantieri», 27,

re con la neonata rivista molti suoi collaboratori e consulenti (lo stesso Calvino, Franco Fortini, Arturo Carlo Jemolo, la Ginzburg, Vittorini); altri periodici di cultura coevi, anch'essi puntualmente segnalati nel «Notiziario» nella rubrica «Pagine culturali», erano «Cinema Nuovo» diretta dal critico comunista Guido Aristarco, «Paragone», il «Mondo», «Società»; un interscambio osmotico, quindi, tra i vari periodici e gli intellettuali presenti sulle loro pagine, così come all'interno del gruppo einaudiano. E il «Notiziario» era soprattutto un luogo fisico d'incontri dove dar voce a quegli intellettuali, prevalentemente di sinistra o del *milieu* einaudiano, che più di altri si interrogavano criticamente, in quegli anni cruciali, sull'attività editoriale come servizio pubblico oppure delle problematiche dell'organizzazione imprenditoriale di tale servizio.[52] In fondo una «dinamica promozionale complessiva» (F. Lolli), e aggiungerei 'complessa', che doveva aprirsi ai lettori e al pubblico (oltre che ai collaboratori dello Struzzo), lo stesso tema che risuonava nelle tante, precedenti indicazioni delle riunioni e che abbiamo già visto essere stato il *leitmotiv* dello stesso Einaudi: l'Einaudi come 'gruppo', così come lo era quello bolognese intorno alla rivista del «Mulino»[53] (di formazione essenzialmente crociana, successivamente mescolatasi al marxismo di altri suoi protagonisti). Un altro dei testi seminali, nel quale veniva sottolineata l'estraneità dello Struzzo alla *forma mentis* dell'impresa industriale, ripercorrendo nel contempo i vent'anni dalla fondazione della casa torinese, è l'intervento di Franco Antonicelli in forma di lettera a Giulio Einaudi, dove il celebre intellettuale metteva in rapporto il grande modello risorgimentale evidente nella Laterza a guida crociana con il baluardo dell'antifascismo liberale della generazione post-bellica (sempre Croce, con Omodeo, De Ruggiero e Russo) e i caratteri dell'azione editoriale dello Struzzo, in vista di quell'umanesimo moderno che guidasse la sua azione culturale.[54]

Il secondo scritto espressamente dedicato al «Notiziario Einaudi», e proprio in rapporto con Calvino, cioè quello di Cesare Segre che vedremo meglio, principiava con due constatazioni, l'una imprecisa e l'altra vera. L'imprecisa era che «le pubblicazioni gratuite e molto diffuse scompaiono più delle altre»; imprecisa perché, come detto all'inizio, il «Notiziario Einaudi» non era gratuito ma si vendeva al prezzo di lire 10 a numero, come risulta stampato in basso in quarta di copertina. La constatazio-

gennaio-marzo 2014, pp. 23-31; Id., *Il catalogo scomparso*, «Il Sole 24 Ore», 323, 24 novembre 2013, p. 36; Paolo Fossati, *La grafica editoriale Einaudi*, in *I primi anni dello Struzzo. Politica editoriale e grafica della casa editrice Einaudi (1934-1946)*, cit., pp. 34-53.

[45] *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, cit., pp. 419-422: 421.

[46] Cfr. Francesca Lolli, *Editoria e idea del Novecento. Il «Notiziario Einaudi»*, cit., p. 279.

[47] La cui impalcatura teorico-architettonica attingeva, direttamente o indirettamente, all'altro monumento analogo le cui linee strutturali portanti erano state assai ben definite da Delio Cantimori nel suo saggio/introduzione alla *Guida alla formazione di una biblioteca pubblica e privata*, Torino, Einaudi, 1969. Altro esempio è l'attuale Biblioteca della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli per lo studio della storia del pensiero economico, politico e sociale moderno.

[48] Emblematico è il caso del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, scartato da Vittorini per l'Einaudi, e dopo che in una delle riunioni del mercoledì il consiglio aveva stabilito che poteva essere pubblicato dallo Struzzo: «Poi in un secondo tempo viene di nuovo esaminato da Vittorini per i "Gettoni", ma questa volta Vittorini, dopo averlo senz'altro letto, decide che non c'entra niente con la sua collana, e anzi in qualche modo è un romanzo che contraddice la linea di ricerca che ha impostato», Francesco Piccolo, *La bella confusione. L'anno di Fellini e Visconti*, Torino, Einaudi, 2023, p. 35. Tra l'altro Vittorini, nel '54 e in seguito nel '56, l'aveva definitivamente scartato anche per Mondadori, dopo averne letto, o forse neppure, solo quattro capitoli inviatigli da Lampedusa, e due schede dei collaboratori.

[49] Non a caso l'Einaudi è tra i pochissimi

ne vera, invece, era che tali pubblicazioni «non le conservano le biblioteche pubbliche, e in genere nemmeno i privati. Uno dei casi è appunto il "Notiziario Einaudi", non elencato nel volume *Cinquant'anni di un editore*, Torino, Einaudi, 1983, e da me utilizzato nella raccolta completa che fortunatamente ne conserva Ernesto Ferrero».[55] Chi infatti volesse cercarne una raccolta completa in biblioteche pubbliche italiane, consultando sia l'ICCU-SBN sia l'ACNP, cioè il Catalogo Italiano dei Periodici, s'accorgerebbe che nessuna biblioteca possiede l'intera raccolta. A parte questo, l'analisi di Segre si concentra su due distinti piani, tra loro interconnessi: la presenza di Calvino, il suo *imprinting*, all'interno del periodico, sia quale direttore responsabile sia come autore di tanti articoli, e la fisionomia peculiare del periodico. Una presenza, quella calviniana, che procedeva congiuntamente ad altre collaborazioni, all'«Unità» (soprattutto torinese, 1946-1956) e al «Contemporaneo». Ma questa presenza nel periodico einaudiano si diversificava, a sua volta, tra quello che lo scrittore vi scriveva e la fisionomia da lui data al periodico; le sue stesse preferenze letterarie o scientifiche si riscontrano nella tipologia di segnalazioni bibliografiche presenti nel «Notiziario»: libri di guerra, Resistenza, letteratura scientifica, le fiabe, comprese le *Fiabe italiane* dello stesso Calvino e quelle africane pubblicate dallo Struzzo. Quest'ultima caratteristica era in linea, come abbiamo visto, con la necessità di informare il lettore circa le tante pubblicazioni dello Struzzo, sia in termini di 'novità' editoriali che di ristampe; ma ci sono anche notizie circa volumi ancora in corso di stampa fornendone, nel contempo, qualche stralcio. Da questo punto di vista il «Notiziario» forniva ai suoi lettori ampie anticipazioni di introduzioni, brani, così come interviste agli autori; anche la parte recensoria era molto curata, quasi sempre privilegiata erano quelle di autori 'amici', così come tra i collaboratori del periodico: Bobbio, Aquilecchia, Cases, Spriano, Antonicelli, Luporini, Baldini, Pizzorno, Solmi, ma anche di Alicata, Pancrazi, Cecchi, Jahier, Fortini. Anche le nuove collane vennero ampiamente segnalate, molte delle quali poi abbandonate nel corso degli anni. Segre sottolineava anche come il «Notiziario» costituisse una cassa di risonanza per tutta una serie di iniziative 'popolari' vicine alla casa, come l'autofinanziamento attuato nel '55 con la vendita ai lettori di azioni Einaudi,[56] oppure l'accordo, stipulato nel '57, tra l'Einaudi e la Mondadori, tanto che Segre

editori del Novecento, non solo italiano, ad aver mantenuta costante negli anni la pubblicazione cartacea del proprio catalogo storico, l'ultimo dei quali, uscito addirittura nella collana "Millenni" ad attestarne lo *status* elevato, è *Le edizioni Einaudi 1933-2018*, prefazione di Ernesto Franco, scritti di Luca Bianco e Ambrogio Borsani, Torino, Einaudi, 2018, in ICCU-SBN codice identificativo: IT\ICCU\CFI\0992877.

[50] Roberto Cazzola, *Un quarto di pera di Giulio Einaudi*, in Id., *Un quarto di pera di Giulio Einaudi. E altre memorie editoriali*, Torino, Edizioni SEB 27, 2023, p. 12.

[51] Una labile traccia in casa dello Struzzo è rilevabile in *Giulio Einaudi editore e le sue collane*, «Libri novità», 12-13, ottobre-novembre 1988, pp. 4-8.

[52] Vedi ad esempio Franco Fortini, *La funzione d'una casa editrice nella situazione culturale d'oggi*, intervento puntualmente ospitato sul «Notiziario Einaudi», a. III, n. 7, luglio 1954, pp. 1-2.

[53] Sarà questo il tema dell'intervento di Renato Solmi, *Bologna fra Nord e Sud: impressioni della Settimana*, puntualmente ospitato sul «Notiziario», a. III, n. 7, luglio 1954, pp. 3-4; ma vedi anche Id., *Il Mulino*, «Notiziario Einaudi», a. I, n. 3, 31 luglio 1952, p. 8.

[54] Franco Antonicelli, *Una lettera di Franco Antonicelli a Giulio Einaudi*, «Notiziario Einaudi», a. III, n. 7, luglio 1954, pp. 7-11, citato in Francesca Lolli, *Editoria e idea del Novecento. Il «Notiziario Einaudi»*, cit., pp. 288-289.

[55] Cesare Segre, *Italo Calvino e il «Notiziario Einaudi»*, «L'Indice dei libri del mese», VIII, 8, ottobre 1991, pp. 15-18; questo scritto confluì interamente nel volume collettaneo *Calvino e l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 21-34; trattasi del quarto, e ultimo, dei *Colloqui Calvinani* dedicato al tema di cui al titolo, svoltosi a San Gio-

precisa: «Insomma il "Notiziario", a saperlo leggere, è anche un documento delle varie fortune della casa editrice».[57]

Considerata l'importanza editoriale, ma anche storica e strategica, del «Notiziario Einaudi», sia ai fini della ricostruzione della complessa politica editoriale dello Struzzo, sia per le tante componenti non solo letterarie ma anche politiche, sociologiche e di analisi del mercato e del pubblico, sarebbe auspicabile che in quest'anno calviniano non solo che venisse finalmente adeguatamente studiato ma anche ristampato, magari in anastatica, in modo da costituire un ulteriore, prezioso tassello per una sempre più completa biografia editoriale del più importante, e anche controverso, editore di cultura dell'Italia del Novecento. Del resto in esso emerge l'enorme e complesso lavoro di redazione svolto da Calvino, sia 'in superficie' sia nella 'sala macchine', per cui tra contributi firmati, solo siglati e anonimi, ma a lui riconducibili, il numero dei suoi articoli sul «Notiziario Einaudi», come emerge dalla bibliografia di Luca Baranelli, è di sessanta scritti; gli ultimi due articoli, pubblicati nel novembre del '59 alla fine del 'viaggio' del «Notiziario», saranno dedicati alla presentazione della nuova collana einaudiana "Libri per ragazzi" (a. VIII, n. 3, 1959), e alla raccolta *Cantata dei giorni pari* di Eduardo De Filippo (a. VIII, n. 3, 1959).[58]

Dopo sarà la volta di «Libri nuovi», «erede del glorioso "Notiziario Einaudi"» (R. Cazzola), in edicola dal giugno del 1968 e fino al 1977. Il nuovo periodico, diretto da Ernesto Ferrero, usciva due volte l'anno, abbinato all'«Espresso», di otto pagine in formato *broadsheet*. Tranne il primo numero tutti gli altri fascicoli furono graficamente curati dal solito Munari. Un sapido refuso relativo a Walter Benjamin caratterizzò uno dei numeri.[59] Come scrive Ambrogio Borsani: «Il concetto era quello del "Notiziario" ma in un'accentuata versione da rivista, cioè con articoli non sempre direttamente legati alle uscite della casa editrice, e con collaboratori di livello internazionale. In questo primo numero, uscito a un mese dal Maggio francese, la prima pagina è interamente dedicata a Marcuse. Di spalla, un articolo di Cases sul rapporto tra Marcuse e le rivolte giovanili. Riquadrata in basso, una testimonianza su Marcuse di Adorno. Il formato era quello di un giornale quotidiano».[60] Vi collaborarono firme prestigiose come quelle di Cases, Ripellino, Gallino, Collotti Pischel. Rispecchiando la collaudata, e innovativa, politica pubblicitaria e di fidelizzazione dello Struzzo, dal numero 4 si annunciava un concorso aperto a tutti i lettori per la progettazione, di volta in volta, delle nuove testate. Ai vincitori veniva aperto un conto di lire 250.000, al prezzo di copertina, per l'acquisto di libri Einaudi.

Infine nel 1998 venne realizzato un altro catalogo-giornale einaudiano, «Cfr:», un quadrimestrale spedito in abbonamento e rivolto soprattutto agli agenti e alla clientela della rateale. Ogni numero era affidato a un illustratore diverso, tra i quali Lorenzo Mattotti, che illustrò il n. 2 del novembre 2013.[61]

Ma questa è tutta un'altra storia.

---

vanni Valdarno nei giorni 1 e 2 marzo 1990, su progetto degli stessi curatori del volume, che ne raccolse gli interventi. Si segnala, nel volume, *Italo Calvino e l'editoria. Bibliografia*, a cura di Luca Baranelli, pp. 279-302, prezioso per le indicazioni degli articoli di Calvino, firmati o attribuiti, pubblicati nel «Notiziario Einaudi».

[56] Cfr. «Notiziario Einaudi», a. IV, n. 1, 1955, «Notiziario Einaudi», a. IV, n. 2, 1955, «Notiziario Einaudi», a. V, n. 9, 1956.

[57] Cesare Segre, *Italo Calvino e il «Notiziario Einaudi»*, cit., p. 23 della ristampa Marcos y Marcos.

[58] Cfr. Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, cit., p. 100, n. 59.29 e n. 59.30.

[59] Cfr. Roberto Cazzola, *Un quarto di pera di Giulio Einaudi*, cit., p. 31.

[60] Cfr. Ambrogio Borsani, *La comunicazione del libro Einaudi*, in *Le edizioni Einaudi 1933-2018*, cit., inserto illustrato interno senza paginazione.

[61] *Ibidem*.

groupm

We make advertising work better for people.

MINDSHARE essencemediacom Wavemaker XAXIS

GroupM Italy
Via Morimondo 26 - 20143, Milano | +39 023057321 | www.groupm.it
Part of WPP Campus

MARIO BARENGHI
Mario Barenghi (Milano, 1956) insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Milano Bicocca. Le sue pubblicazioni più recenti sono Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione (Quodlibet 2020), Il chimico e l'ostrica. Studi su Primo Levi (Quodlibet, 2022), In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento (Carocci, 2023). Oltre alle due monografie calviniane edite dal Mulino (la raccolta di saggi Italo Calvino, le linee e i margini, 2007, e il profilo Calvino, 2009), quest'anno ha curato per gli "Oscar Mondadori" Il teatro dei ventagli. Con i bozzetti di Toti Scialoja, e, insieme a Paolo Squillacioti, il carteggio fra Calvino e Leonardo Sciascia L'illuminismo mio e tuo. Carteggio 1953-1985.

MARIO BERNARDI GUARDI
Mario Bernardi Guardi, per trentacinque anni docente di lettere nei licei, è giornalista e scrittore. Si interessa soprattutto al dibattito politico e intellettuale del Novecento. Tra i suoi libri: *L'Io plurale. Borges et Borges*; *Il caos e la stella. Nietzsche e la trasgressione necessaria*; *Austria Infelix. Itinerari nella coscienza mitteleuropea*; *Italia loro. Sinistri, sinistresi, sinistrati*. Collabora con «Libero» e con «Il Tempo». Ha curato numerose iniziative culturali a carattere nazionale (tra cui "I Percorsi del Novecento" e "Gli Incontri con la Storia" della "Versiliana").

NICOLA BOTTIGLIERI
Nicola Bottiglieri è scrittore e professore di letteratura ispano-americana all'università di Cassino, ed è titolare dell'insegnamento di Letteratura dello sport. Le sue ricerche vertono sulla letteratura odeporica del '500 (Colombo, Vespucci, Pigafetta), sulla letteratura antischiavista cubana, sulla poesia di Neruda, sul mito di Ulisse nella letteratura ispano-americana, sulla diffusione della Divina Commedia in America Latina. Attualmente sta curando un numero monografico della rivista di letterature comparate «Trame» dell'Università di Cassino, dedicato alla battaglia di Cassino, a ottant'anni dal bombardamento dell'abbazia (febbraio 1944).

VIRNA BRIGATTI
Virna Brigatti è ricercatrice presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano. Si occupa di letteratura italiana contemporanea, prestando attenzione all'indagine della produzione letteraria nel sistema editoriale novecentesco, in particolare da un punto di vista filologico. È responsabile editoriale della rivista «Prassi ecdotiche della modernità letteraria». È autrice di svariati saggi e di due monografie dedicate a Elio Vittorini: Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966), Milano, Ledizioni, 2016 e Elio Vittorini. La ricerca di una poetica, Milano, Unicopli, 2018. Di prossima pubblicazione il volume Indici e varianti. Calvino pubblica Calvino.

ANTONIO CASTRONUOVO
Antonio Castronuovo è saggista, traduttore e bibliofilo. Ha fondato l'opificio di *plaquette* d'autore Babbomorto Editore e dirige la collana "Settime diminuite" per l'editore Pendragon. Il suo ultimo libro è *Dizionario del bibliomane* (Sellerio, 2021). Ha curato da ultimo due opere di Bruno Barilli: *Il sorcio nel violino* (Pendragon, 2023) e *Parigi* (Quodlibet, 2023).

GIANFRANCO DIOGUARDi
Gianfranco Dioguardi è Presidente onorario della Fondazione Dioguardi. Già ordinario di Economia e Organizzazione Aziendale, fra i fondatori dell'ingegneria gestionale, è dal 1989 Cavaliere del Lavoro ed è stato insignito nel 2004 della Légion d'Honneur francese. Ha pubblicato in Italia e all'estero articoli e saggi di varia cultura (ultimo: *Per libri e per biblioteche*, Macerata, 2014) e su temi economici e organizzativi (il più recente: *Per una scienza nuova del governo della città*, Roma, 2017), promuovendo presso l'università di Bari un'innovativa City School per la formazione di nuove professionalità per la gestione della complessità urbana.

EDOARDO ESPOSITO
Edoardo Esposito, già docente di Letterature comparate e di Teoria della letteratura presso l'Università degli Studi di Milano, ha lavorato soprattutto sulla letteratura contemporanea, occupandosi di narratori come Giovanni Verga, Federigo Tozzi, Elio Vittorini (Elio Vittorini, scrittura e utopia, Donzelli, 2011) e di poeti come Guido Gozzano, Eugenio Montale (Eugenio Montale, Le Monnier, 2011), Vittorio Sereni (Lettura della poesia di Vittorio Sereni, Mimesis, 2015) e Giovanni Giudici. Si è dedicato da un punto di vista teorico al linguaggio poetico con il volume Metrica e poesia del Novecento (Franco Angeli, 1992) e con Il verso. Forme e teoria (Carocci, 2003).

MASSIMO GATTA
Massimo Gatta (Napoli, 1959) è bibliotecario dell'Università degli Studi del Molise. Bibliografo, storico dell'editoria e della tipografia del Novecento, già collaboratore del «Sole 24 Ore-Domenica», è tra i primi collaboratori della rivista «Charta» e direttore editoriale della casa editrice Biblohaus. È autore di oltre 450 contributi, tra articoli in riviste nazionali e internazionali e monografie. Tra le ultime pubblicazioni la *Bibliografia dei librai e librerie*, unica nel suo genere.

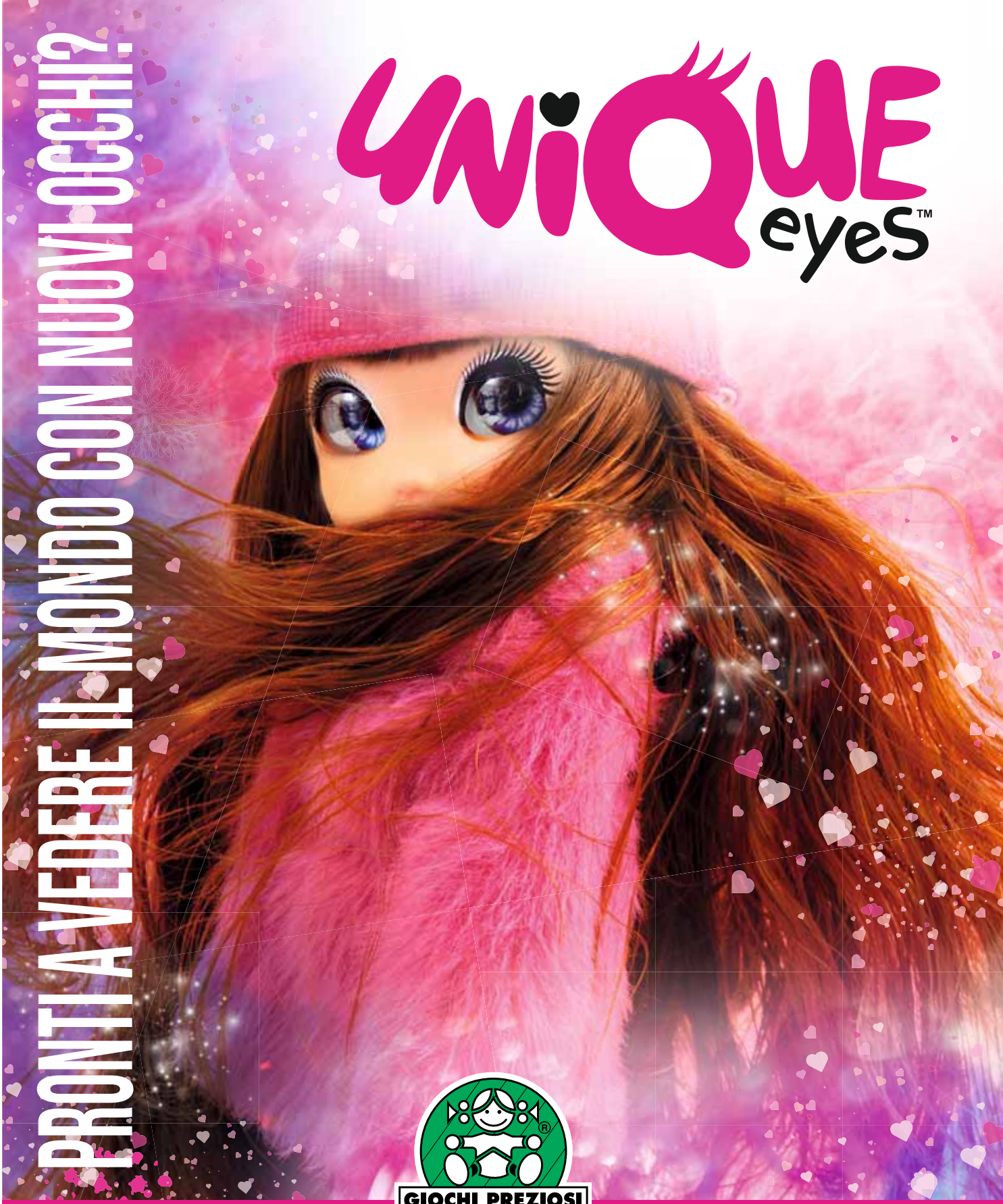
GUIDO GIANNUZZI
Guido Giannuzzi è professore dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna dal 1996, collaboratore delle riviste «Classic Voice» e «Snaporaz»; suoi scritti sono apparsi anche su «Psiche», «Nuova Informazione Bibliografica» e «Sinn und Form». Le sue ultime pubblicazioni sono *Invito all'ascolto di Beethoven* (Mursia, 2020) e *Variazioni sul destino* (Pendragon, 2022).

SANDRO MONTALTO
Sandro Montalto (Biella, 1978), di professione bibliotecario, si occupa di editoria e dirige due riviste, fra cui «Cortocircuito. Rivista di letteratura ludica, cacopedica e potenziale». Ha pubblicato volumi di poesia, prosa, teatro, aforismi, saggistica letteraria e traduzioni, ideato libri-oggetto (fra cui *Aforismario da gioco*) e curato cataloghi d'arte. È tra i fondatori dell'Associazione Italiana per l'Aforisma e del Premio internazionale di aforistica "Torino in Sintesi". Come musicista ha pubblicato studi su importanti autori ed è attivo come compositore e orchestratore.

MARIA PANETTA
Maria Panetta è dottoressa di ricerca in Italianistica, abilitata come professoressa associata in Letteratura italiana contemporanea, Filologia e linguistica italiana, e Critica letteraria e letterature comparate. Ha pubblicato saggi e volumi, fra i quali: *Croce editore* (2006), *Guarire il disordine del mondo. Prosatori italiani fra Otto e Novecento* (2012), *Le ossessioni di Morselli: soggettivismo, isolamento e tracotanza in* Dissipatio H.G. (2020). Nel 2014 ha fondato la rivista «Diacritica»; dal 2022 è vicepresidente del Coordinamento delle riviste italiane di cultura. Lavora alla Sapienza: vi ha insegnato per svariati anni, tenendo corsi anche all'Università di Roma Tre.

SILVIA SCARAVAGGI
Silvia Scaravaggi (Crema, 1979) si è laureata a Pisa con una tesi in Teoria e tecniche dei mezzi di comunicazione audiovisiva; è funzionaria dell'Ufficio Cultura del comune di Crema; coordina le attività di Scripta, mostra mercato del libro antico e di pregio, e di Winifred, Centro di innovazione culturale. Ha curato mostre, tra cui, per il Museo Civico di Crema: *Incisioni: Agostino Arrivabene & Edoardo Fontana* (2019); *Mostri. La dimensione dell'oltre* (2021); *Superbia. Nelle profondità dell'*hybris, *opere di Agostino Arrivabene* (2022). Scrive d'arte per «Artribune» e «Digicult».

GIANLUCA MONTINARO
Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «il Giornale» e dirige la collana "Piccola Biblioteca Umanistica" presso l'editore Olschki. Fra le sue monografie si ricordano: *Lettere di Guidobaldo II della Rovere* (2000); *Il carteggio di Guidobaldo II della Rovere e Fabio Barignani* (2006); *L'epistolario di Ludovico Agostini* (2006); *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei della Rovere* (2009); *Ludovico Agostini, lettere inedite* (2012); *Martin Lutero* (2013); *L'utopia di Polifilo* (2015); *Pesaro 1616: un duca, una città, un porto* (2016); *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria moderna* (2019); *Martin Lutero cinquecento anni dopo* (2019); *De Bibliotheca* (2020); *Peste e coronavirus 1576-2020* (2021); *Niccolò Machiavelli: storia e politica* (2021).



@giochi.preziosi

Unique Eyes ©Giochi Preziosi 2023

Scegliere Grana Padano significa abbracciare i valori italiani.

I luoghi dove nasce, la maestria dei casari,
le tradizioni, l'allegria a tavola, l'amore
per la cultura, il benessere e la passione.
È il gusto italiano che ha fatto
innamorare il mondo.
Un'emozione da condividere.

GRANA PADANO

Un'emozione italiana.

IL FORMAGGIO DOP PIÙ CONSUMATO AL MONDO.