



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# *La casa editrice Einaudi e i suoi consulenti. Il progetto editoriale di Italo Calvino*

Relatore

Prof. Fabio Magro

Laureanda

Martina Piran

n° matr.2057776 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

## INDICE

<b>Introduzione</b> .....	p. 2
Capitolo primo	
<b>Il laboratorio Einaudi</b> .....	p. 6
1.1 <i>L'esordio e l'idea editoriale</i> .....	p. 6
1.2 <i>Il dopoguerra e il boom economico</i> .....	p. 14
1.3 <i>La crisi</i> .....	p. 22
Capitolo secondo	
<b>Elio Vittorini e Cesare Pavese: due idee editoriali a confronto</b> .....	p. 27
2.1 <i>L'editoria sperimentale di Vittorini</i> .....	p. 31
2.2 <i>Cesare Pavese direttore editoriale</i> .....	p. 49
Capitolo terzo	
<b>L'ecllettismo di Italo Calvino</b> .....	p. 59
3.1 <i>L'autore e l'editore</i> .....	p. 59
3.2 <i>Il Calvino saggista</i> .....	p. 70
3.3 <i>Le scritture editoriali</i> .....	p. 78
Capitolo quarto	
<b>La costruzione di un editore</b> .....	p. 90
4.1 <i>I libri degli altri</i> .....	p. 90
4.2 <i>Amici per la vita</i> .....	p. 119
<b>Conclusione</b> .....	p. 126
<b>Bibliografia</b> .....	p. 128

## INTRODUZIONE

In occasione del centenario dalla nascita di Italo Calvino (15 ottobre 1923 – 15 ottobre 2023) qui si cercherà di analizzare la sua longeva carriera di autore-editore e la storia della casa editrice a cui è rimasto fedele per tutta la vita (tutti i suoi romanzi e racconti sono editi da Einaudi).

Il primo capitolo è interamente dedicato a Casa Einaudi che viene fondata il 15 novembre 1933 da Giulio Einaudi con la collaborazione di tre amici d'infanzia, Massimo Mila, Leone Ginzburg e Cesare Pavese, eccezionali consulenti, promotori e direttori di collana. Giulio è un ragazzo giovane e timido ma fin da subito imprime alla Casa un programma ben preciso tanto da entrare tra il novero dei cosiddetti editori protagonisti e guadagnarsi il titolo di “Re Sole dell’editoria italiana”. Durante la seconda metà degli anni Cinquanta del Novecento l’editoria italiana sta avanzando da una fase artigianale ad una fase industriale avanzata e la Einaudi si impone come un laboratorio che mira a intervenire in tutti i campi del sapere, dalla letteratura alla politica, dalla scienza all’arte. La difficoltà del progetto si rispecchia anche nel marchio scelto da Giulio Einaudi, uno struzzo con un chiodo in bocca, a significare che per raggiungere il successo sarà necessario mandare giù cose molto dure.<sup>1</sup>

La famiglia e il luogo d’origine sono fondamentali per Giulio Einaudi che eredita dal padre Luigi la passione per il contatto fisico con il libro e da Torino la possibilità di vivere in una città industrializzata ma al tempo stesso tanto appartata da potersi concentrare sul lavoro. Grazie anche agli insegnamenti di Arnoldo Mondadori, Valentino Bompiani e Angelo Rizzoli, la Einaudi si afferma come una casa editrice elegante e coerente, rivolta ad un pubblico colto ma non specialistico e disposto a farsi sorprendere per coltivare gli interessi più profondi.

Nel corso degli anni il progetto editoriale einaudiano rimane sostanzialmente fedele ai propositi iniziali facendo del genere saggistico quello più caratterizzante e longevo, ma la fortuna di Casa Einaudi non è esente da diverse crisi finanziarie; la più grave è quella

---

<sup>1</sup> Cfr. FAGGIOLANI 2020, 88.

del 1983 che porta all'acquisizione della Casa dal gruppo Elemond, poi passato alla Mondadori di proprietà di Silvio Berlusconi. Giulio Einaudi ne rimane comunque il presidente fino alla sua morte nel 1999.

Il secondo capitolo approfondisce le figure di Elio Vittorini e Cesare Pavese, due dei principali consulenti einaudiani che incarnano modelli opposti di editoria. Tuttavia, lo scontro è mediato da Giulio Einaudi che vede nel sottile equilibrio tra creatività e disciplina un arricchimento per la propria casa editrice.

Vittorini è un autodidatta completamente immerso nel presente della città di Milano, punta alla sperimentazione e all'innovazione, guarda con positività tutto ciò che è modernità, progresso, industrializzazione e cultura di massa, crede nella funzione formativa della letteratura ed è alla costante ricerca di un rapporto attivo con il pubblico dei lettori. Tutti i progetti einaudiani di Calvino sono un mosaico di linguaggi, discipline e argomenti diversi: il «Politecnico» nasce come un settimanale che vuole essere un ponte tra le élite intellettuali e la massa popolare, la collana dei Gettoni dà la possibilità ai giovani scrittori di esprimere la loro insofferenza nei confronti dell'attualità, il «Menabò» è una rivista pluridisciplinare che propone una letteratura alternativa e vicina alla nuova avanguardia.

Al contrario Cesare Pavese è un intellettuale dalla formazione tradizionale, non è assolutamente interessato al successo personale, anzi si tiene lontano da tutti gli eventi mondani, crede nell'aspetto artigianale della casa editrice e si fa promotore di coerenza e rigore. Inizia a lavorare in Casa Einaudi nel 1938, pur avendo già concorso alla sua fondazione, ma il vero e proprio contratto risale al 1942; la sua centralità è legata alla quantità di lavoro che gli viene affidata e ai numerosissimi ruoli che ricopre (redattore, consulente, direttore di collana, traduttore, curatore), diventando un punto di riferimento per tutti i collaboratori einaudiani. Pavese si dimostra un direttore carente per quanto riguarda le collane di narrativa contemporanea, in linea con il suo generale disinteresse per l'attualità, invece risulta particolarmente attento e impegnato per la Collezione di studi religiosi, tecnologici e psicologici che considera la sua unica collana personale. Il suo suicidio, avvenuto tra il 26 e 27 agosto 1950, lascia un vuoto incolmabile nella casa editrice che è costretta a riorganizzarsi e ad assumere nuovi consulenti, tra i quali si distingue Italo Calvino.

Il terzo capitolo si concentra proprio sul ruolo che Calvino svolge all'interno di Casa Einaudi, in particolar modo sull'indissolubile rapporto tra produzione autoriale e lavoro editoriale. Dopo un breve riepilogo biografico, a partire dal dopoguerra quando si trasferisce a Torino fino all'anno della sua morte (1985), si approfondiscono i vari incarichi che Calvino ricopre come editore: saggista, copertinista, direttore di collana e autore di paratesti (note introduttive, quarte di copertina, schede bibliografiche e risvolti di sopraccoperta), nei quali inserisce la sua personalità e la ricerca letteraria che caratterizza anche le sue opere.

Il quarto e ultimo capitolo nasce da una lettura più attenta e approfondita delle sue lettere editoriali, scritte tra il 1947 e il 1981 e raccolte nel volume postumo *I libri degli altri*. Si tratta solo di una selezione dall'immenso corpus delle lettere calviniane che aiuta a capire il progetto editoriale di Calvino e il suo percorso letterario. L'ultimo paragrafo del capitolo pone l'attenzione sull'amicizia con Beppe Fenoglio e Primo Levi, due autori con cui intrattiene un profondo rapporto personale e con cui condivide alcune scelte culturali.

Ciò che sorprende di Calvino è la sua poliedricità: spesso si afferma che leggendo le sue opere si ha la sensazione che siano state scritte sempre da un autore diverso perché nessuna è simile all'altra. Tuttavia, esiste un filo rosso che le unisce tutte, tessere di un unico mosaico, un caleidoscopio di colori e immagini diverse eppure collegate. I molteplici aspetti della sua scrittura tornano più volte nelle opere di Calvino, facendo affiorare la complessità di una riflessione letteraria solo in apparenza razionale e scientifica, ma che invece si rivela magmatica e caotica: sono soprattutto le forme, dal tentativo realistico, alla favola fino alla combinatoria, a diventare spia di una convivenza di opposti che, prima ancora di manifestarsi sulla pagina, abitano l'autore stesso. Il romanzo che per eccellenza riassume questa sua tendenza totalizzante è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In un'intervista del 26 giugno 1979 Calvino afferma di avere il desiderio di non lasciarsi definire, di non restare prigioniero della convenzione letteraria che si sceglie, della chiave di lettura che volta per volta lo scrittore assume; da ciò nasce il tentativo di scrivere tutti i libri, facendo una specie di catalogo delle possibilità romanzesche e cercando di soddisfare l'orizzonte di attesa di ogni lettore:

Il mio moltiplicare le maschere, le voci, gli stili, gli atteggiamenti verso il mondo è un cercare di inseguire la molteplicità della vita.<sup>2</sup>

Tuttavia, l'immaginazione, la fantasia e la creatività devono contrapporsi a un elemento anche di routine, di limitatezza e prevedibilità che rende la vita vivibile; se tutto è fantasia non si tocca niente, non si realizza niente<sup>3</sup>. Per questo motivo Calvino si dimostra sempre propenso per l'anonimato: ama osservare e sentirsi in mezzo alla folla, però scomparendo in essa e rimanendo propenso per l'anonimato, quasi sentendosi invisibile.

In un'intervista di Alberto Sinigaglia datata 27 maggio 1981, è richiesto a Italo Calvino di indicare tre chiavi, tre talismani per l'anno duemila e dopo più di quarant'anni le sue parole restano straordinariamente attuali:

Imparare delle poesie a memoria, molte poesie a memoria, da bambini, da giovani e anche da vecchi perché quelle fanno compagnia, uno se le ripete mentalmente; poi lo sviluppo della memoria è molto importante.

Anche fare dei calcoli a mano, delle divisioni, delle estrazioni di radice quadrata, delle cose molto complicate.

Combattere l'astrattezza del linguaggio che ci viene imposto ormai con delle cose molto precise e sapere che tutto quello che abbiamo ci può essere tolto da un momento all'altro. Con questo goderlo, non dico mica di rinunciare a niente, anzi, però sapendo che da un momento all'altro tutto quello che abbiamo può sparire in una nuvola di fumo.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> RONCISVALLE 1979. Intervista a Italo Calvino su *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

<sup>3</sup> Cfr. SINIGAGLIA 1981. Intervista a Italo Calvino per il programma *Vent'anni al Duemila*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

## CAPITOLO PRIMO

# IL LABORATORIO EINAUDI

Il libro – sia esso romanzo saggio o poesia – deve coinvolgere al massimo l'intelligenza e la sensibilità del lettore. Quando in un libro, di poesia o di prosa, una frase, una parola, ti riporta ad altre immagini, ad altri ricordi, provocando circuiti fantastici, allora, solo allora, risplende il valore di un testo. Al pari di un quadro scultura o monumento quel testo ti arricchisce non solo nell'immediato, ma ti muta nell'essenza.<sup>5</sup>

Giulio Einaudi

### 1.1 L'ESORDIO E L'IDEA EDITORIALE

Giulio Einaudi, con l'aiuto del padre Luigi, fonda la propria casa editrice il 15 novembre 1933 insieme a Leone Ginzburg, Cesare Pavese e Massimo Mila, gli amici con cui aveva frequentato il liceo D'Azeglio. L'avventura editoriale della Einaudi inizia a Torino, al terzo piano di via Arcivescovado 7: il primo ufficio è composto da due stanze e un "soffittone" usato come magazzino; la mobilia, disegnata da Giulio Einaudi stesso, comprende poltroncine con i braccioli tutt'uno con le gambe, un tavolo con ripiani e un'armadio-libreria, tutto in piena noce.<sup>6</sup>

Natalia Ginzburg, moglie di Leone, scrittrice e collaboratrice della Einaudi, descrive gli inizi della casa editrice in *Lessico familiare*:

Leone cominciò a lavorare con un editore suo amico. Erano soltanto lui, l'editore, un magazziniere e una dattilografa, che si chiamava signorina Coppa. L'editore era giovane, roseo, timido e arrossiva spesso. [...] Cercarono di convincere Pavese a lavorare con loro. Pavese recalcitrava. [...] Alla fine si persuase, entrò anche lui a lavorare con Leone in quella piccola casa editrice.<sup>7</sup>

La presenza di Leone Ginzburg è fondamentale nella Casa anche se il suo sguardo rimane rivolto all'Europa e all'Ottocento. Dopo l'arresto nel marzo 1934, infatti, si registrerà uno straordinario ampliamento della rete dei rapporti e dei contatti einaudiani con la giovane cultura italiana del tempo, dalla quale probabilmente

---

<sup>5</sup> EINAUDI 1988, 100.

<sup>6</sup> *Ivi*, 11.

<sup>7</sup> GINZBURG 1963, 125-26.

Ginzburg si sente distante a causa della sua singolare vicenda (l'origine russa, l'allontanamento dalla famiglia durante la prima guerra mondiale, l'esperienza in Germania, Torino e il liceo D'Azeglio). Per lui le due patrie costituiscono un elemento significativo per la lettura del passato europeo e la rivisitazione della storia italiana tramite la letteratura russa ottocentesca. Nel 1935 fonda la Biblioteca di cultura storica, collana con l'obiettivo di alimentare la passione per gli studi storici e allargare lo sguardo al di là dei confini, mettendo in contatto la nostra storiografia con quella di diversi paesi europei (Francia, Inghilterra, Russia). Importante è anche il ruolo di promotore che Ginzburg ricopre all'interno della rete dei contatti einaudiani. Nelle sue lettere si scopre lo stretto legame con Benedetto Croce che a poco a poco sostituisce Luigi Einaudi e attraverso il quale gli esponenti di spicco della giovane cultura torinese, come Pavese e Mila, vengono proposti per la pubblicazione a Laterza e Carocci.<sup>8</sup> In seguito al suo arresto si mantengono alcuni dei rapporti già impostati, ma si aprono anche nuove sollecitazioni e ulteriori campi di intervento editoriale. Perde centralità la tematica dell'Italia ottocentesca e diventa predominante l'interesse per la prima guerra mondiale, in particolar modo per la memorialistica e la storia militare. Di ritorno dal carcere nel marzo 1936 Ginzburg viene inviato al confino a Pizzoli, vicino l'Aquila, ma anche a distanza continua il lavoro di cura redazionale, correzione dei testi, revisione delle traduzioni, scrittura delle prefazioni, continuando a dare consigli e suggerimenti. Verrà arrestato a Roma nel 1943 per aver svolto la propria attività clandestinamente e morirà nel carcere di Regina Coeli nel febbraio del '44.

La casa ha un progetto editoriale ben preciso che consiste nell'intervenire ugualmente nei campi della storia, della critica letteraria e della scienza, senza che la politica prevalga sulla cultura. Invece, secondo Vittorio Foa l'aspetto politico, soprattutto l'opposizione al regime fascista, rimane in primo piano e sarebbe all'origine dell'incontro tra Giulio Einaudi e Leone Ginzburg.<sup>9</sup>

Agli esordi la Einaudi gestisce «La Riforma sociale», rivista di economia e finanza diretta da Luigi Einaudi, e viene recuperata la rivista fondata da Cesare De Lollis «La Cultura», che mantiene solo la testata originaria e diventa un giornale a più fogli,

---

<sup>8</sup> Cfr. MANGONI 1999, 10-11.

<sup>9</sup> Cfr. ALBERTINA e TRANFAGLIA 2000, 180.



mensile, senza copertina e di interessi prettamente storici e di attualità. Si aggiunge poi «La Rassegna musicale» diretta da Guido Maria Gatti; tutte e tre le riviste vengono chiuse nel 1935 a causa dell'arresto dell'editore (sarà prosciolto in istruttoria).

Proprio da «La Cultura», su suggerimento di Raffaele Mattioli, viene ripreso il marchio della casa editrice raffigurante uno struzzo con un chiodo in bocca e con la scritta *Spiritus durissima coquit*, comparso sulla quarta serie della rivista: lo struzzo sta a significare che l'orgoglio e il coraggio devono mandare giù cose molto dure ma arriverà il momento del riscatto.<sup>10</sup> L'immagine è tratta dal *Dialogo delle imprese militari et amoroze* di monsignor Paolo Giovio, una raccolta di emblemi e motivi allegorici del 1559, ed è l'unico lusso tipografico che all'inizio accompagna i libri Einaudi (compare per la prima volta nel 1935 in un volume della collana Biblioteca di cultura storica).<sup>11</sup>



Figura 1. Emblema di Casa Einaudi tratto dal *Dialogo delle imprese militari et amoroze* di Paolo Giovio.

Il nome di Giulio Einaudi compare nella stagione editoriale che vede l'emergere della figura dell'editore protagonista, sviluppatosi tra gli anni trenta e sessanta quando l'editoria passa da una fase artigianale o proto-industriale a una fase industriale avanzata. Arnoldo e Alberto Mondadori, Angelo Rizzoli, Valentino Bompiani, Giulio Einaudi, Ugo Guanda, Leo Longanesi, Vito Laterza, Giangiacomo Feltrinelli e Livio Garzanti sono tutti uomini che, pur avendo storie e destini diversi, sono accomunati da alcuni tratti: la personalizzazione del progetto e della strategia, l'amore per il libro ben

---

<sup>10</sup> Cfr. FAGGIOLANI 2020, 88.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, 89-90.

fatto, la sicurezza nelle scelte, una politica d'immagine fondata sulla politica d'autore, un'estesa rete di rapporti internazionali e la capacità di anticipare i processi di trasformazione sociale.<sup>12</sup> Pertanto, l'editore protagonista è colui che ha un'individualità così definita da riuscire a imprimere una forte personalizzazione non solo al proprio progetto, ma a tutte le fasi che lo portano a compimento, conferendo così specificità alla Casa.

Un'abilità dell'editore protagonista consiste nel mantenere il giusto equilibrio tra mecenatismo e paternalismo, autorità imprenditoriale e familismo. Giulio Einaudi è un mecenate anomalo, «capace di rischiare su titoli non commerciali, capace di rinunciare ai vigneti di famiglia e ai quadri della sua collezione privata per sanare i bilanci, ma capace altresì di proverbiali insolvenze contrattuali verso gli autori, collaboratori e traduttori».<sup>13</sup>

Il modello della Einaudi trova uno scontro-confronto con la Mondadori, due scelte editoriali che costituiscono prototipi opposti a cui si possono ricondurre un po' tutti gli editori italiani di questa fase. Casa Mondadori è un complesso industriale, propone su larga scala autori già definiti e garantiti basandosi sulla domanda di un vasto pubblico e sulla copertura dei vari settori dell'intero mercato (produzione articolata in vari generi, sottogeneri e collane), la grafica è molto riconoscibile e comunicativa perché punta sulla visualizzazione esplicita in copertina del contenuto del libro. Al contrario Casa Einaudi si definisce un laboratorio, promuove libri e riviste culturali, le parole chiave sono sperimentazione e ricerca, propone un nuovo progetto di cultura e società anche attraverso la contestazione politica; la produzione è rivolta ad un unico destinatario colto e curioso, il linguaggio usato è settoriale e specifico, la grafica ha una forte personalità visiva e un'immagine coordinata per l'intera produzione. Infine, dal punto di vista finanziario, alla solidità mondadoriana si contrappongono le frequenti crisi einaudiane, tanto che nel 1957 Einaudi cederà alla Mondadori i diritti della riproduzione economica dei propri titoli.

---

<sup>12</sup> Cfr. FERRETTI 2004, 3.

<sup>13</sup> *Ivi*, 6.

Giulio Einaudi stesso ricorda i primi incontri con Valentino Bompiani, Arnoldo Mondadori e Angelo Rizzoli, per i quali nutre grande stima, ma sottolinea anche come avessero idee editoriali diverse:

All'inizio della mia attività, nei primi mesi del 1934, andai a trovare Valentino Bompiani. Mi fece, se ben ricordo, una lezione di editoria, e uscii dai suoi uffici molto sicuro, rinfrancato dall'idea di avere un antagonista amico nel cammino difficile che avevo appena intrapreso. Gli incontri successivi con lui, se pur rari, furono costantemente improntati a stima reciproca, e gli fui sempre grato per quella sua prima lezione. Solamente Arnoldo, il grande Arnoldo Mondadori, mi fu maestro di editoria al pari di Valentino. Mentre Valentino eccelleva nell'arte di comunicare al pubblico le sue iniziative, Arnoldo stupiva per il fiuto, la capacità di intuire l'impatto di un autore, di un libro, con i lettori. [...] Quando nello stesso periodo andai a trovare Angelo Rizzoli, il vecchio, questi mi accolse con simpatia, facendomi capire che mentre lui controllava il mercato io al più potevo vendere qualche centinaio di copie dei miei libri agli intellettuali. D'altro canto la fama di editore per élites mi perseguitò a lungo. [...] Tuttavia, già allora, alcuni libri avevano raggiunto un pubblico di massa.<sup>14</sup>

In generale, l'editore protagonista trasmette in tutte le scelte la propria natura, quel complesso di formazione privata ed esperienze pubbliche che deriva dall'origine familiare, in particolar modo dal modello paterno. Infatti, Luigi Einaudi e la sua provenienza formano radicalmente la personalità del figlio che mescola l'eleganza aristocratica dell'intellettuale con la ruvidezza tipica piemontese. Probabilmente l'interesse di Giulio per i libri deriva proprio dalla passione del padre per i testi antiquari, su cui investe periodicamente: si dedica al restauro delle legature, individuando colle e vernici speciali per esaltare le pelli preziose senza deteriorarle. Da questo giovanile entusiasmo per il contatto fisico con il libro proviene la cura eccezionale che Einaudi dedica alla scelta dei caratteri e della carta, alla stampa, alla legatura, all'impaginazione e alla grafica.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> EINAUDI 1988, 15-16.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, 21-24.

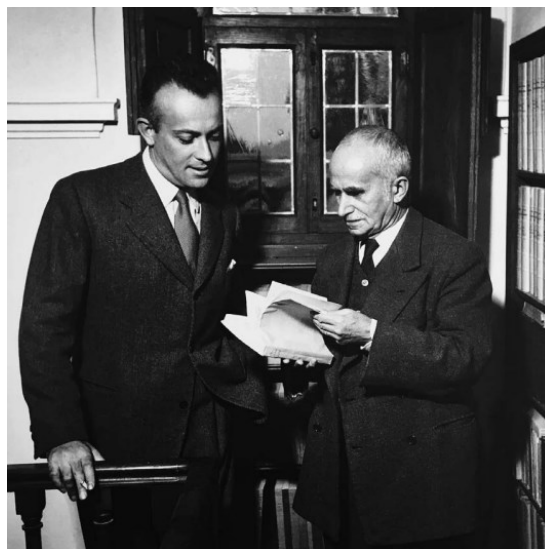


Figura 2. «San Giacomo di Dogliani 1951. Nel fienile trasformato in biblioteca». <sup>16</sup> Luigi Einaudi mostra al figlio editore un libro raro.

Tutti questi tratti della figura e del comportamento di Giulio Einaudi, perciò, contribuiscono a conferirgli i prestigiosi titoli di «il divo Giulio, il Principe o addirittura il Re Sole dell'editoria italiana». <sup>17</sup>

Non è un caso che la Einaudi, casa editrice di cultura e di mercato, sorga nella città di Torino, il cui ruolo emerge nella storia editoriale italiana proprio negli anni venti e trenta del Novecento. Torino è provinciale e appartata, favorisce la concentrazione sul lavoro, ma allo stesso tempo è una metropoli industrializzata, affermata nel campo della grafica e dell'editoria. È una città di pensiero e di azione, silenziosa e poco invadente che permette agli intellettuali di entrare in contatto con i problemi di un centro economico e industriale d'avanguardia percependo come rilevante l'aspetto politico del loro impegno culturale.

La Casa-Laboratorio Einaudi si configura orientata verso la ricerca e le novità del panorama culturale e politico italiano. Giulio ne è il fondatore, ma si considera un *primus inter pares*, il conduttore di un vero e proprio cervello collettivo, a volte in conflitto ma sempre coeso per prendere qualsiasi decisione: «tutti si occupano di tutto, in un continuo scambio di testi e di valutazioni, all'interno e al di là delle discipline e

---

<sup>16</sup> Didascalia di Giulio Einaudi destinata alla pubblicazione della fotografia sulla rivista «Epoca», 1988.

<sup>17</sup> FERRETTI 2004, 32.

competenze di ciascuno».<sup>18</sup> Le molteplici formazioni ed esperienze dei collaboratori rendono possibile l'allargamento del catalogo einaudiano ad un ventaglio culturale vastissimo. Si tratta di una casa editrice singolare che si prefigge l'obiettivo di promuovere l'alta cultura raggiungendo non solo i lettori raffinati, ma il pubblico più ampio possibile.

La medesima volontà di eleganza e coerenza complessiva è riscontrabile anche nella grafica firmata da Albe Steiner, Bruno Munari e Max Huber, con la direzione tecnica di Oreste Molina e la partecipazione personale di Giulio Einaudi e Giulio Bollati. Ad esempio, nella collana dei Coralli per ogni autore si scelgono come decorazione i dipinti di grandi maestri come Van Gogh, Picasso e Klee<sup>19</sup>, in un particolare accostamento tra scrittore e gusto figurativo:

La forma esterna del libro deve essere in sintonia col contenuto, deve essere un richiamo all'intelligenza del lettore. Un richiamo discreto che non deve offendere il lettore quando questi abbia il libro sul suo tavolo di lavoro, nello scaffale, o ne faccia il suo *livre de chevet*.<sup>20</sup>

Alle scelte ideologiche, grafiche e contenutistiche della Einaudi si accorda anche il lettore che deve essere colto ma non specialistico e interessato a molteplici tematiche, un lettore fedele che si senta parte integrante del progetto della Casa. Il pubblico è da incontrare, da coltivare e da conoscere da vicino, un pubblico la cui curiosità non va solo soddisfatta, ma risvegliata, stimolata e indirizzata verso nuove direzioni. Si stabilisce allora un rapporto di reciprocità tra l'editore e i lettori che sta alla base dell'idea di "editoria sì" di Giulio Einaudi:

L'editoria «sì» è quella che invece di «andare incontro al gusto del pubblico», gusto che si pretende di conoscere ma si confonde spesso col proprio, introduce nella cultura le nuove tendenze della ricerca in ogni campo, letterario artistico scientifico storico sociale, e lavora per fare emergere gli interessi profondi, anche se va contro la corrente. Invece di suscitare l'interesse epidermico, di assecondare le espressioni più in superficie ed effimere del gusto, favorisce la formazione duratura. Di un gusto, appunto; e anche di un pubblico, di un mercato se vuoi.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, 35.

<sup>19</sup> EINAUDI 1988, 85-87.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, 85.

<sup>21</sup> CESARI 1991, 6.

Per quanto riguarda le collane attive negli anni Trenta, per la Nuova raccolta di classici italiani annotati e i Narratori stranieri si può parlare di “intelligenza dei classici”. Infatti, alla Nuova raccolta, dedicata soprattutto agli studenti delle scuole superiori e universitarie, collaborano Gianfranco Contini per le *Rime* di Dante (1939), Natalino Sapegno per le *Rime* di Petrarca (incarico poi rifiutato perché impegnato per un’analoga iniziativa con La Nuova Italia), Norberto Bobbio per la *Città del Sole* di Campanella (1941), Franco Antonicelli per il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, Walter Binni per la *Vita* di Alfieri e le *Operette morali* di Leopardi, Aldo Capitini per i *Canti* di Leopardi e Giuseppe Petronio per il *Decameron* di Boccaccio. Il rispetto rigoroso delle norme da parte dei collaboratori, l’omogeneità, la precisione filologica e l’espressione della personalità degli studiosi sono le cifre stilistiche di questa collana di straordinario prestigio curata da Leone Ginzburg e Santorre Debenedetti, il quale la descrive come «una collana di classici italiani con note, che presenti al nostro pubblico i testi davvero significativi della letteratura nazionale in edizioni criticamente corrette [...]». Le stesse scelte caratterizzano anche i Narratori stranieri tradotti che ambisce a creare una biblioteca ideale di classici moderni, da Goethe a Proust (il primo titolo della *Recherche* viene pubblicato nel 1946 nella traduzione di Natalia Ginzburg, dopo una lunga trattativa iniziata negli anni Trenta a causa della censura fascista), offrendo traduzioni curate del testo originale in modo che sia facilmente compreso sia da un pubblico di cultura che da un giovane pubblico in via di formazione o dal ceto medio. La Collezione di opere scientifiche di economia e finanza viene sostituita nel 1939 dalla Biblioteca di cultura economica, e alla Biblioteca di cultura storica si affianca la Biblioteca di cultura scientifica unita nel 1940 alla fondazione della rivista «Il Saggiatore» con lo scopo di raggruppare intorno alla casa editrice un gruppo stabile di ricercatori. L’invenzione dei Saggi del 1937 è sicuramente quella più proficua, longeva e caratterizzante della Einaudi. Si tratta di una collezione che spazia tra critica letteraria, storiografia, filosofia, memorialistica, scienza, critica d’arte, psicologia, letteratura e attualità. Grazie alla loro capacità di adattarsi a qualsiasi condizione politico-culturale e alla loro coerenza rispetto al progetto editoriale einaudiano, i Saggi sopravvivono attraverso gli anni, anche durante il fascismo.<sup>22</sup> Tra gli autori e i titoli

---

<sup>22</sup> Cfr. MANGONI 1999, 22-40.

della collana si ricordano Tommaseo e Cattaneo, Salvatorelli e Omodeo, Pancrazi e Praz, Jung e Martinetti, *La formazione della filosofia politica di Benedetto Croce* di Aldo Mautino e il *Saggio sulla Rivoluzione* di Pisacane, le memorie di Lussu e d'Azeglio, Zevi e Mila, *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, *America primo amore* di Soldati, i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, *Morte nel pomeriggio* di Hemingway, *Realtà del Partito d'Azione* di Monti, *La Rivoluzione Liberale* di Gobetti, Sturzo e Lukacs, *Il capitalismo nelle campagne* di Emilio Sereni, *Nuova socialità e riforma religiosa* di Aldo Capitini, saggi su Platone e Eschilo, il *Manifesto del Partito Comunista*, Stalin e Turati, *Il sangue d'Europa* di Pintor, *Pensieri di un libertino* di Cajumi e *Se questo è un uomo* di Primo Levi.<sup>23</sup>

## 1.2 IL DOPOGUERRA E IL BOOM ECONOMICO

Con l'entrata in guerra dell'Italia, nel 1941 la Einaudi inizia una nuova fase del proprio impegno politico segnata dalla spinta all'attività cospirativa. Viene aperta una nuova sede a Roma in seguito alla volontà di non essere «un esempio di 'editoria minore', ma una casa editrice di impianto nazionale e di larga diffusione»<sup>24</sup>; qui si stabiliscono rapporti con importanti intellettuali, come Carlo Muscetta e Giaime Pintor, che combattono impegnando la propria vita ed esperienza per la liberazione di tutti. Pintor viaggia come ufficiale addetto alla commissione di armistizio con la Francia, gli piace complottare, tiene contatti con generali, esponenti di partiti clandestini e giovani intellettuali; nel novembre del 1941 discutendo il programma della collezione Universale afferma:

Einaudi Pavese Ginzburg Muscetta e io seduti intorno a un tavolo abbiamo discusso i libri a uno a uno. Un notevole esercizio di intelligenza: raramente ho visto cinque persone così agguerrite su un argomento.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 79.

<sup>24</sup> *Ivi*, 117.

<sup>25</sup> EINAUDI 1988, 46.

La Einaudi, come le altre case editrici, cerca di costituire una propria cerchia esclusiva di collaboratori-intellettuali, per i quali il lavoro editoriale e giornalistico è una professione, non un'occupazione occasionale. L'attivismo di Giulio Einaudi nei primi anni di guerra dimostra la sua convinzione secondo la quale la Casa avrebbe dovuto compiere un passo decisivo per non perdere il proprio ruolo nazionale nell'editoria del tempo. Alla fine del conflitto la Einaudi risulta essere stata la sola ad esprimere l'antifascismo in maniera coerente rispetto al progetto, combinando continuità e rottura.

Durante gli anni della guerra vengono fondate alcune nuove collane: l'Universale, curata da Muscetta tra il '42 e il '43 nella sede romana, la Biblioteca d'arte, la Collana di cultura giuridica e la Biblioteca dello Struzzo, a cui collaborano Mario Alicata e Cesare Pavese.

Il progetto della collana Biblioteca d'arte nasce nel gennaio-febbraio 1941 con il titolo *Arte italiana* e la direzione di Carlo Ludovico Ragghianti a cui Giulio Einaudi specifica che deve «interessare un largo pubblico, e suscitare sorpresa per la novità del materiale illustrativo, oltre che per l'accuratezza delle indagini critiche, che non devono avere sapore accademico, ma essere aderenti alle necessità artistiche e culturali del nostro tempo».<sup>26</sup> L'attenzione di Einaudi dimostra come anche questa collana rientri nel suo particolare impegno per la cura dell'edizione del libro in tutte le sue varianti.

La Biblioteca dello Struzzo avrebbe dovuto accogliere romanzi brevi italiani e stranieri di scrittori contemporanei, ma, a causa della censura, riesce a pubblicare solo quelli italiani, senza perdere il preciso criterio di scelta su un particolare prodotto stilistico (il romanzo breve non include le novelle né i racconti saggistici). Successivamente viene cambiato il nome della collezione in *Narratori contemporanei*, seguendo così il consiglio di Leone Ginzburg che segue dal confino di Pizzoli l'evolversi della casa editrice e afferma che il nome Biblioteca dello Struzzo «farebbe pensare a libri indigeribili, che solo uno struzzo può divorare»<sup>27</sup> (nel 1970, però, una nuova collana tascabile prevalentemente letteraria verrà intitolata agli Struzzi); solo il primo libro *Paesi tuoi* di Cesare Pavese viene pubblicato con il vecchio titolo di collana. Altri autori sono:

---

<sup>26</sup> Giulio Einaudi a Carlo Ludovico Ragghianti, 8 marzo 1941 (AE, incart. Ragghianti).

<sup>27</sup> Leone Ginzburg a Giulio Einaudi editore, 24 maggio 1941 (AE, incart. Ginzburg).



Natalia Ginzburg con *La strada che va in città*, Fabrizio Onofri, Amedeo Ugolini, Silvio Micheli, Ezio Taddei, Stefano Terra, Jovine, Dessì, Stuparich, Arrigo Benedetti, Hemingway, Vercors con *Silenzio del mare*, Simonov, Sartre con *Muro* e Queneau con *Pierrot, amico mio*.

Più prestigioso e ambizioso è senza dubbio il progetto della Biblioteca Universale, in quanto si sarebbe messa in concorrenza con i tentativi analoghi delle altre case editrici, soprattutto Bompiani e la Sansoni di Federico Gentile. La collana è dedicata sia al pubblico einaudiano consolidato, che si aspetta un prodotto in linea con le caratteristiche della Casa, sia a lettori nuovi e meno colti, pertanto vengono distinte due serie: la Biblioteca classica universale e la Biblioteca moderna universale. Alcuni tra i principali titoli sono: *Viaggi di Russia* di Francesco Algarotti, *Ricordi e pensieri* di Gino Capponi, *Giornali intimi* di Baudelaire, *Discorsi parlamentari* di Cavour, *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, *Lo Spettatore* di Joseph Addison, *Lettere* di Flaubert, *Considerazioni sulla storia e Ecce Homo* di Nietzsche, *Memorie e pensieri d'amore* di Leopardi, *Ricordi* di Marco Aurelio, *Giornali e lettere scelte* di Alfieri, *Poemetti* di Lorenzo de' Medici, *La principessa di Clèves* di Madame de La Fayette, *L'anno della fame* di Caterina Percoto, *Lettere* di John Keats, *Autobiografia* di Gerolamo Cardano, *Diari di dame di corte nell'antico Giappone*, *Del poeta* di Rainer Maria Rilke, *Le lotte di classe in Francia* di Karl Marx, *La musica romantica* di Robert Schumann, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, *Pinocchio* di Collodi, *I Vangeli* e *l'Orestide* di Eschilo.<sup>28</sup>

Nonostante l'ambizione di Einaudi a far crescere la propria azienda e ad allargare la sua area di influenza, molti libri e serie progettati in questi anni non arrivano alla pubblicazione, in particolare le traduzioni di autori appartenenti a paesi contro cui l'Italia è in guerra e su cui si abbatte la censura.

La fine della seconda guerra mondiale conduce allo sviluppo dell'editoria libraria che registra un boom nella produzione, oltre ad un totale ampliamento delle iniziative culturali e politiche. Si diffondono numerose piccole case editrici che promuovono anche il rapporto tra letteratura ed arte, poeti ed artisti.

---

<sup>28</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 84-85.

Nonostante il cambiamento della situazione generale, la Einaudi rimane coerente con il suo progetto e la sua identità, pur aprendosi verso le trasformazioni della società. Nei primi mesi del 1945 viene addirittura stilato nella sede romana un *Programma editoriale della Casa Editrice Einaudi* che evidenzia la continuità del progetto einaudiano nel passaggio dal fascismo all'Italia libera:

La casa Editrice Einaudi ha ripreso in Roma e riprenderà quanto prima in Torino la sua attività editoriale ispirandosi agli stessi principi di integrità politica e di serietà scientifica che l'hanno sorretta nel periodo fascista. [...] Quei valori di libertà democratica e di progresso culturale che nel periodo fascista fu possibile sostenere e divulgare nei limiti d'un'affermazione coperta e indiretta, ora possono e debbono essere non soltanto apertamente propugnati ma sviluppati con l'energia richiesta dalla grave situazione dell'Italia e della fede nel suo risorgimento.<sup>29</sup>

Sempre in linea con una proposta originale e unica, è significativo il rifiuto dell'etichetta «romanzo» su copertine e frontespizi; si tratta, infatti, di una scelta controcorrente rispetto agli altri editori che nella seconda metà degli anni Cinquanta fanno proprio del romanzo il genere di punta. Tuttavia, per raggiungere un pubblico aggiuntivo rispetto a quello abituale e fedele, viene inventata la “Settimana del libro Einaudi”, una manifestazione che si svolge all'inizio dell'estate in coincidenza con la pubblicazione del libro più importante e che porta autori e collaboratori della casa editrice nelle piazze italiane di tre regioni scelte ogni anno. Questa iniziativa si aggiunge al «Bollettino di informazioni culturali» pubblicato tra il 1947 e il 1948 e diretto da Cesare Pavese. Di maggiore efficacia risulta, però, il «Notiziario Einaudi», ideato da Italo Calvino e presentato in una delle riunioni editoriali del mercoledì, il 30 gennaio 1952, come un dépliant a sei facciate che contiene le informazioni sia del libro in cui è inserito che degli altri libri della stessa collana, già pubblicati o di prossima pubblicazione. La divulgazione del «Notiziario» si interrompe nel 1959 a favore del periodico «Libri Nuovi», diretto da Ernesto Ferrero, ma riprenderà nel 1979 con la fine di quest'ultimo.<sup>30</sup>

La fisionomia saggistica viene confermata con gli studi di economia, la Biblioteca di cultura storica, la Biblioteca di cultura filosofica di Norberto Bobbio, le riviste «Il

---

<sup>29</sup> Testo trasmesso con una lettera di Giulio Einaudi alla sede di Torino, 12 maggio 1945 (AE, incart. Einaudi).

<sup>30</sup> FAGGIOLANI 2020, 102-05.

Politecnico», «Risorgimento» (il cui obiettivo è «colmare la frattura, creatasi nel ventennio fascista, fra la cultura e la vita politica e sociale del paese»<sup>31</sup>) e «Società». Continuano i Narratori stranieri tradotti e i Coralli, collana di lunghissima fortuna in cui appaiono romanzi e racconti di autori italiani e stranieri (Ginzburg, Pavese, Calvino, Viganò, Cassola, Fortini, Jovine, Hemingway, Sartre, Andersen, Joyce, Fitzgerald, Mann), invece l'Universale Einaudi vede scelte diversificate e lontane da quelle già consolidate. Nel 1949 viene fondata la Piccola Biblioteca scientifico-letteraria, collana che ha lo scopo di elevare la cultura generale dell'intellettuale medio, dell'operaio specializzato, degli studenti e dei professori (*Il cinema* di Georges Sadoul, *Albert Einstein* di Leopold Infeld, *Piccola storia della biologia* di Jean Rostand, *Darwin* di Marcel Prenant, *La Rivoluzione francese* di Albert Mathiez). La poesia viene divisa in due collane, i Millenni (collana che accoglie anche scrittori di storia, racconti di viaggi e raccolte di fiabe, ovvero i classici di ogni tempo e di ogni paese; inaugura un nuovo modo di interpretare un'opera attraverso l'illustrazione) e i Supercoralli, entrambe gestite da Cesare Pavese, il cui ruolo è fondamentale per tutta la produzione einaudiana, tanto che il suo suicidio nel 1950 richiederà una riorganizzazione del direttivo. In particolare lo storico e critico Giulio Bollati diventa il principale collaboratore di Giulio Einaudi, mentre i maggiori consulenti sono Franco Fortini, Cesare Cases e Italo Calvino. Straordinaria invenzione di Elio Vittorini è la collana sperimentale I Gettoni, in cui esordiscono autori nuovi e altri si affermano.<sup>32</sup>

Innovativa rispetto ai tradizionali almanacchi degli anni Trenta è l'*Antologia Einaudi 1948* che propone «brani di autori pubblicati o in via di stampa presso Einaudi, con brevi presentazioni discorsive, nelle quali singoli libri o gruppi di libri erano collegati tra loro senza forzature, ma a suggerire [...] un percorso».<sup>33</sup> Si crea, dunque, un intreccio uniforme tra volumi anche di collezioni diverse. La presenza di scrittori americani ed europei, narratori italiani, storici moderni e dell'antichità, opere di filosofia, scienze sociali, psicoanalisi e scienza dimostra la varietà, l'eclettismo dell'offerta culturale e insieme la coerenza della Casa. L'*Antologia* non si limita

---

<sup>31</sup> Lettera circolare di Giulio Einaudi ai possibili collaboratori romani, 25 gennaio 1945 (AE, incart. Calogero, Salvatorelli, Vinciguerra).

<sup>32</sup> Cfr. FERRETTI 2004, 147-50.

<sup>33</sup> MANGONI 1999, 284.

all'ultimo anno di attività, ma preannuncia le opere in preparazione e fa una sorta di esame di coscienza complessivo ovvero un resoconto dei libri pubblicati nei quattordici anni di vita dell'Einaudi; in conclusione per ogni anno viene scelto un libro-chiave di cui si riproduce la copertina e una breve frase che ne riassume il significato (Wallace per il 1934: «Quattordici anni fa usciva il primo “Problema contemporaneo”. Discutevano un liberale e un roosveltiano. Non era un caso»; Salvatorelli per il 1935: «Comincia la “Biblioteca di cultura storica”. Luigi Salvatorelli ricorda agli Italiani che esiste una tradizione nostra di pensiero politico»; *Le occasioni* di Montale per il 1939: «La poesia contemporanea entra a contatto del gran pubblico»; l'*Antologia di Spoon River* di Masters per il 1943: «La rivelazione di un mondo nuovo»; *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi per il 1945: «Il maggiore successo italiano del dopoguerra»).

Tuttavia, a partire da questa fase si manifestano i primi indizi delle successive crisi finanziarie: dopo aver ceduto le edizioni scientifiche e la collana viola (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici) al redattore Paolo Boringhieri, Giulio Einaudi si trova costretto ad accordare alla Mondadori la pubblicazione dei propri titoli in edizione economica.

La crisi non sarà solo finanziaria ma anche interna alla casa editrice stessa. Tra il 1951 e il 1954 la Einaudi vive un periodo di profondo disagio durante il quale si incrinano i rapporti tra i collaboratori che tendono a chiudersi nel proprio ambito di competenza e a sottrarsi al dibattito politico e ideologico. Natalia Ginzburg, definita da Giulio Einaudi come «la custode degli antichi valori della casa editrice, la coscienza critica della medesima»<sup>34</sup>, dà prova di questo disagio in una sua lettera del maggio 1951:

Non parlo molto con nessuno lì all'ufficio ma so che se parlassi non saremmo più d'accordo su niente, su nessun libro, su nessuna cosa che sta a cuore. [...] So molto bene che il disagio che sento io, lo senti anche tu; e penso che quanto più fortemente tu senti questo disagio, tanto meglio si potrà trovare il mezzo di venirme fuori.<sup>35</sup>

Gli anni Sessanta e Settanta portano a compimento la trasformazione della società italiana che era iniziata dopo la seconda guerra mondiale. Il boom economico investe

---

<sup>34</sup> EINAUDI 1988, 58.

<sup>35</sup> Natalia Ginzburg a Giulio Einaudi, lettera non datata ma da collocare tra la fine del 1951 e l'inizio del 1952 (AE, incart. Natalia Ginzburg).

tutti i settori che registrano un aumento dell'industrializzazione e della modernizzazione. Anche la produzione editoriale viene sempre più settorializzata e ampliata con la conseguente affermazione delle grandi case editrici. Alla figura dell'intellettuale-editore si affianca quella del dirigente-manager, cresce la competitività tra editori e l'offerta libraria si diversifica ulteriormente: per incontrare il gusto di un pubblico piccolo borghese e operaio, meno specializzato e istruito, si affermano nuovi generi come i gialli, la fantascienza e i fumetti, avvantaggiati anche dal contatto con il cinema e i giornali. Rimane comunque forte la presenza del romanzo italiano di qualità, vero e proprio best seller che conquista la fortuna di pubblico con alte tirature in breve tempo e grandi campagne pubblicitarie.<sup>36</sup> Considerando la produzione complessiva, si notano i segnali della nascita della moderna cultura di massa alla quale si adegua l'intero settore dell'informazione, compreso quello librario. Casa Einaudi continua la propria evoluzione e affronta i grandi temi politici, economici e sociali degli anni Sessanta: il movimento studentesco del '68, industrializzazione e sottosviluppo, impresa e sindacati. Ciò nonostante, non aderisce al mercato dei giornalisti-autori e al nuovo sottogenere del giornalista-rilegato (reportage di attualità che tratta la storia europea, la politica italiana, il neocapitalismo in Occidente, la decolonizzazione in Africa, il costume di vari paesi), in quanto non è interessata alla politica del tempo breve, ma agli effetti a lunga durata della politica sulla società. Il 1963 è un anno importante perché celebra il trentesimo anniversario della casa editrice che Giulio Einaudi decide di non festeggiare con grandi manifestazioni, ma il 23 luglio informa Natalia Ginzburg che è in stampa il centesimo migliaio di *Lessico familiare*: è un modo per ricordare la “vecchia guardia” ovvero il gruppo di amici e consulenti che aveva collaborato con la Casa nei suoi trent'anni di vita e di cui l'autrice aveva preso parte svolgendo un ruolo fondamentale. Pochi sono i nomi rimasti, ora sostituiti da nuove voci. Durante questo periodo di rinnovamento interno Norberto Bobbio riconosce tuttavia un senso di inadeguatezza:

A dire il vero non mi pare di fare un gran che. Ogni anno vorrei fare qualcosa di più, riprendere il ritmo di un tempo. E invece, un po' per mancanza di tempo (e di forze), un po' per l'affievolirsi dell'entusiasmo [...] faccio sempre meno [...] Quel

---

<sup>36</sup> Cfr. FERRETTI 2004, 159-67.

che non è diminuito è il piacere di partecipare alle sedute del mercoledì (sempre vive grazie al rinnovarsi della redazione con giovani intelligenti e, loro sì, pieni di entusiasmo), di cui sono ormai uno dei più vecchi frequentatori (lo dico con nostalgia, non certo per vanità).<sup>37</sup>

La produzione della casa editrice viene riorganizzata per essere concentrata in un numero minore di collane. La Nuova Biblioteca Scientifica Einaudi si raffigura come un'ecclettica raccolta di volumi diversi, una collezione di scienze economiche, giuridiche e sociali divise in tre sezioni. Ai Millenni si affianca la Nuova Universale Einaudi nella quale confluiscono tutte le collezioni di testi che erano in crisi da tempo, compresi gli Scrittori di storia e le ristampe o antologie di scrittori politici italiani.

Il Nuovo Politecnico, ideato da Giulio Bollati, dispone una serie di opere anticipatrici nei campi della sociologia e della psichiatria, mentre la collana dei Saggi mescola generi e discipline diverse con nuovi risultati (opere fondamentali del marxismo, neoempirismo, formalismo, strutturalismo e linguistica moderna). L'area della saggistica rimane sempre la più florida e caratterizzante per una casa editrice che sceglie di rimanere fedele al suo progetto iniziale pur scontrandosi con lo straordinario boom del romanzo.

Dai Gettoni ai Coralli ai Supercoralli le collane di narrativa subiscono una specifica politica d'autore che prevede una progressiva crescita e valorizzazione editoriale mediante una veste sempre più elegante, costosa e prestigiosa insieme ad una scelta mirata verso autori affermati dalla critica e dalla lettura (Jorge Luis Borges, Robert Musil, Jerome David Salinger, Mario Vargas Llosa, Carlo Cassola, Italo Calvino, Lalla Romano, Leonardo Sciascia, Mario Rigoni Stern, Beppe Fenoglio, Ottiero Ottieri e altri). Nonostante i nomi dei principali scrittori contemporanei, nel catalogo dei narratori italiani, si avverte una carenza di nuova iniziativa e ricerca, a causa sia della concorrenza delle altre Case, ad esempio il monopolio della Feltrinelli sull'avanguardia, sia del ruolo del superconsulente Calvino, meno attivo e interessato alla politica d'autore italiana rispetto a quella straniera.

Al contrario, ha successo la Collezione di poesia che nasce nel 1964 e, tra classici e moderni di tutte le letterature, propone novità o nuove edizioni di Roberto Roversi,

---

<sup>37</sup> AE, incart. Bobbio.

Mario Luzi, Diego Valeri, *I Novissimi* del Gruppo '63, Franco Fortini, Giorgio Caproni, Guido Ceronetti.

Gli anni Sessanta si chiudono con la morte di Elio Vittorini (1966), una fondamentale presenza per Casa Einaudi. Nonostante la malattia, lo scrittore-editore continua a collaborare tramite la segnalazione di testi per il suo Nuovo Politecnico, la nuova collana di attualità. Un appunto di Cerati del novembre-dicembre 1965 segnala come a Vittorini non piaccia il nome con l'articolo (Il Nuovo Politecnico), lo preferisce senza, in quanto non si tratta di un territorio di certezze, ma di un progetto: un mosaico a-storico e a-istituzionale formato da frammenti di un sapere disarticolato, volutamente eterogeneo per rispecchiare lo spirito del mondo contemporaneo. *L'istituzione negata* a cura di Franco Basaglia, uno dei primi libri della collana ad essere pubblicati nel 1968, chiude una stagione della cultura italiana e della Einaudi e ne apre un'altra più movimentata, quella del sessantotto.<sup>38</sup>

### 1.3 LA CRISI

Gli anni Settanta e Ottanta sono caratterizzati da un contesto disordinato e confuso: la crisi petrolifera, l'involuzione, la restaurazione dopo le contestazioni del '68-'69, i referendum sul divorzio e sull'aborto, le affermazioni elettorali del Pci e lo sviluppo di forze giovanili che si oppongono e rifiutano ogni istituzione. L'editoria libraria è segnata dalla scomparsa e dall'emarginazione di molti editori protagonisti, a partire dalla morte di Arnoldo Mondadori nel 1971 e dalle gravi crisi finanziari del Saggiatore, che mette in liquidazione l'azienda, e della Bompiani, che cambia proprietà e gestione. In generale, l'editore protagonista e il suo progetto personale vengono progressivamente sostituiti dalle forze politiche ed economiche che diventano coloro che prendono le decisioni e muovono le fila del mercato librario: le Case minori sono acquisite dai grandi sistemi che integrano l'editoria con l'informazione, il cinema, la

---

<sup>38</sup> Cfr. MANGONI 1999, 942-44.

pubblicità, la televisione e l'home video. La Ifi-Fiat acquista Fratelli Fabbri, Etas Kompass, Sonzogno e Bompiani, ma emblematico è il caso del gruppo Mondadori libri e periodici assegnato nel 1991 a Silvio Berlusconi che, dopo la conquista del governo, dimostra una somma di poteri unica nel mondo democratico con conseguente conflitto di interessi politici e culturali.<sup>39</sup>

La produzione viene investita da una forte innovazione tecnologica che fraziona il lavoro indebolendo l'aspetto culturale dell'editoria. La figura dell'editore incaricato o dell'editor sostituisce quella del direttore di collana e affievolisce il ruolo del consulente. Ogni decisione viene presa per favorire il mercato e il numero delle vendite, tramite lo sviluppo dei collegamenti internazionali, l'estensione della rete distributiva, la promozione pubblicitaria e la strumentalizzazione di radio e televisione. Tutta questa logica commerciale tende, però, ad accorciare la vita del libro e ad oscurare la memoria storica della Casa.

Il best seller rimane lo strumento migliore per raggiungere un pubblico ampio in tempi brevissimi e che si avvale dei mass media per una promozione veloce ed efficace. Le mutate modalità per il lancio delle novità influisce anche sul valore dei premi letterari che perdono importanza nella determinazione dei successi letterari. Aspetti contraddittori si riscontrano nella giuria di esperti del Viareggio e nell'eterogeneo elettorato dello Strega, nell'esclusione dai premi dei principali scrittori del Novecento e nella premiazione o consacrazione del caso letterario (Viareggio 1955, 1961 e 1964 a *Metello*, *La noia* e *Il male oscuro*; Strega 1959 e 1960 a *Il Gattopardo* e *La ragazza di Bube*). A volte il premio diventa occasione di dibattito critico e scontro politico-letterario: durante lo Strega 1960 Pasolini irrompe con la lunga orazione in versi *In morte del realismo* per mostrare il proprio sostegno a Calvino contro Cassola e, prima del Viareggio 1962, scoppia una lunga discussione su *Memoriale* di Volponi e sul *Giardino dei Finzi-Contini* di Bassani, i quali esprimono due idee opposte di letteratura.<sup>40</sup>

In Casa Einaudi i segnali della crisi si fanno sempre più evidenti. I Saggi rimangono la collana più caratterizzante, ma appare poco aperta alle nuove proposte, troppo attaccata ad einaudiani storici, come Massimo Mila, e ad "avanguardie ormai

---

<sup>39</sup> Cfr. FERRETTI 2004, 304-05.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, 163-65.



classiche” (Schönberg, Stravinskij, Brecht). Nel 1969 viene inaugurata la Einaudi Paperbacks, collana di approfondimento saggistico su varie discipline in cui sono presenti autori fondamentali: Gianfranco Contini, Carlo Ginzburg, Michail Bachtin, Jacques Lacan, Michel Foucault, Karl R. Popper, Ronald D. Laing e Noam Chomsky. I Coralli continuano fino al 1976 con nuovi titoli e riedizioni di autori italiani e stranieri, invece i Supercoralli sono il punto di incontro tra classici moderni e contemporanei di diverse discipline e generi (Virginia Woolf, William Butler Yeats, Gottfried Benn, Siegfried Kracauer, Gershom Scholem, Heinrich Böll, Peter Weiss, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Goffredo Parise, Franco Cordero e Vittorio Sereni). Significativo è il passaggio a Einaudi di Pier Paolo Pasolini e Paolo Volponi negli anni Settanta, a causa dell’insofferenza dei due autori verso la Garzanti.

Vengono fondate due nuove collane di impianto tradizionale, due universali: la Einaudi Biblioteca Giovani, ideata da Giulio Bollati nel 1975-77 con l’obiettivo di raccontare la storia delle civiltà e delle società umane tramite la letteratura, e Scrittori tradotti da scrittori che esordisce nel 1983 ma riprende un’idea di Vittorini risalente al suo lavoro alla Bompiani. Un’altra collana di lunga durata è Gli struzzi che «si rivolge dal 1970 a un vasto pubblico per riproporre libri essenziali: dai classici alla narrativa, alla poesia e al teatro contemporaneo». <sup>41</sup> Centopagine è, invece, una collana d’autore, fondata e diretta da Italo Calvino dal 1971 alla sua morte nel 1985, predilige le narrazioni brevi ma intense di autori tradizionali (Balzac, Conrad, Stevenson) e da riscoprire (Iginio Ugo Tarchetti).

La serie delle grandi opere, comprendente una *Storia d’Italia*, una *Enciclopedia*, una *Storia dell’arte italiana* e una *Letteratura italiana*, è alla base della fine dei rapporti tra Giulio Einaudi e Giulio Bollati, la grave crisi di identità della Casa e la conseguente crisi finanziaria. In una lettera a Einaudi, Bollati descrive la casa editrice come un gruppo di intellettuali che non prende più decisioni collettive ma su cui emerge il potere decisionale e autoritario dell’editore. Tuttavia, la mancata predisposizione alle nuove direttive commerciali, aziendali e produttivistiche non è l’unico problema: la crisi della Einaudi è sintomatica di una crisi generale della cultura di sinistra. Non è un

---

<sup>41</sup> EINAUDI EDITORE 1999, 879.

caso che proprio negli anni Settanta si espanda Casa Adelphi, l'anti-Einaudi per eccellenza.<sup>42</sup>

Con gli anni Ottanta si arriva alla conclusione delle crisi economico-finanziarie di una serie di case editrici e, fino agli anni Duemila, si continua il processo di commercializzazione e industrializzazione della produzione libraria. Il libro perde la propria specificità tradizionale, diventa un mero oggetto da lanciare sul mercato e da cui ricavare la maggiore quantità di denaro nel minor tempo possibile (per risparmiare sulla sua costruzione si riduce anche la qualità della confezione che diventa scadente); conseguentemente si amplia la compravendita del libro antiquario con il recupero di titoli per studiosi e bibliofili.

Le novità si moltiplicano e l'offerta è diversificata per accontentare «un pubblico estremamente variegato, incerto, indistinto, mutevole, stravagante, influenzabile volta a volta dalle mode, dalla cronaca, dalla pubblicità, dai mass media».<sup>43</sup>

Negli anni Novanta ritorna la creatività narrativa e l'iniziativa editoriale, soprattutto mediante la scommessa su autori esordienti che vengono sottratti alle piccole case editrici. Questo tipo di ricerca individuale sul singolo titolo evidenzia come la politica di collana sia ormai scomparsa per far spazio alla domanda del mercato, con evidenti crisi di identità: il lavoro di ricerca può non essere più svolto dal consulente o dal dirigente editoriale, bensì dall'agenzia letteraria, esterna alla casa editrice.

Nonostante l'aumento dell'immagine pubblica del libro e del suo scrittore, protagonisti di una vistosa promozione e distribuzione massmediale, si legge ancora poco. Un piccolo espediente per movimentare il mercato è quello del supereconomico che fa crescere il fatturato nel 1995 ma non risulta sufficiente. Infatti, il sistema contemporaneo predilige il continuo aggiornamento e un ritmo di vita accelerato a cui non si adegua il silenzio, il raccoglimento e lo spazio individuale richiesti dalla lettura.

La crisi finanziaria della Einaudi culmina nel 1983 con la successiva acquisizione della Casa dal gruppo Elemond, di proprietà prima dell'Electa e poi della Mondadori passata nel frattempo a Silvio Berlusconi. Giulio Einaudi rimane il presidente fino alla sua morte nel 1999.

---

<sup>42</sup> Cfr. FERRETTI 2004, 275-76.

<sup>43</sup> *Ivi*, 309.

La produzione di questi anni risente della fragilità direzionale e non ha la forza delle proposte letterarie precedenti; in particolare la saggistica non può più rappresentare il nucleo teorico e politico del periodo. Ai Saggi, in cui spicca un blocco di studi sull'arte con approcci critico-disciplinari diversi, nel 1988 si aggiungono i Saggi brevi, collana che propone scritti sulle personali esperienze letterarie ed extraletterarie di autori affermati. La Einaudi Paperbacks e il Nuovo Politecnico vengono sostituiti rispettivamente da Biblioteca Einaudi e Einaudi Contemporanea, invece la Piccola Biblioteca Einaudi viene rilanciata dal 1999 con una sistemazione a doppio criterio, uno specifico e monografico, l'altro generale e complessivo.

Per la letteratura contemporanea (Collezione di poesia, Nuovi Coralli, Supercoralli e Coralli Nuova serie) la nuova produzione si aggiunge agli scrittori già pubblicati, in linea con l'originario criterio einaudiano della sperimentazione, il quale si trova anche alla base delle due antologie *Anticorpi* e *Cannibali* con Niccolò Ammaniti e Aldo Nove. Innovativa è *Stile libero*, contenuta nei Tascabili e ideata da Severino Cesari e Paolo Repetti, la serie mescola letteratura e spettacolo, fumetti e video, giallo e noir, comico e fantascienza, manuali e sottogeneri narrativi per creare un gioco di compresenze, contaminazioni, ibridazioni e assemblaggi tra linguaggi diversissimi tra loro. Si tratta di una collana d'avanguardia che vuole essere una proposta originale, al passo con la domanda commerciale degli anni Novanta, ma allo stesso tempo riprende la passione per la commistione e la sperimentazione della Casa.<sup>44</sup>

In questo modo, mescolando passato e presente, tradizione e novità, la Einaudi riesce a riconquistare un ruolo di prestigio nel panorama culturale di fine Novecento, l'immagine di una Casa che è riuscita a mantenere la propria identità attraverso gli anni pur adeguandosi alle esigenze del mercato.

---

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, 355-63.

CAPITOLO SECONDO  
**ELIO VITTORINI E CESARE PAVESE:  
DUE IDEE EDITORIALI A CONFRONTO**

Cesare Pavese, Elio Vittorini e Italo Calvino sono considerati i grandi autori-editori di Casa Einaudi per la creatività che li distingue e la continuità tra il lavoro editoriale e la scrittura autoriale. Il confronto tra Vittorini e Pavese è quello più significativo: nonostante la stima, l'amicizia e le analogie ideali e culturali (interesse per gli scritti critici e le traduzioni americane, la stagione post ermetica e neorealista, l'occupazione nella stessa struttura editoriale artigianale, la straordinaria capacità di lavoro), dimostrano un atteggiamento e delle idee completamente differenti. Innanzitutto, Vittorini è un autodidatta che esprime la propria libertà attraverso esperienze disparate, pluridisciplinari e sperimentali, al contrario Pavese ha una formazione tradizionale (laurea, insegnamento nelle scuole, aspirazioni universitarie) e una solida cultura; non cerca nell'editoria la possibilità di un rinnovamento in linea con la società moderna e industriale, ma «una produttività severa, rigorosa, concreta, e una operosità meticolosa, instancabile, tenace, che gli consentano anche di controllare, contenere, ordinare e dirigere il suo travaglio personale e intellettuale»<sup>45</sup>. Il lavoro condotto in casa editrice è vissuto insieme alla creazione letteraria come parte di una battaglia condotta anche contro la spinta autodistruttiva che lo porterà al suicidio nel 1950. In effetti, Pavese come direttore editoriale è impegnato nell'organizzazione e nel coordinamento generale promuovendo il rigore, l'ordine e la coerenza, mentre Vittorini, essendo direttore di rivista e di collana, si dedica alla frequentazioni intellettuali, sempre alla ricerca di nuovi testi e autori da pubblicare. Essi incarnano in Casa Einaudi due modelli di editoria e di cultura contrastanti: da una parte la creatività e la sperimentazione di Vittorini e dall'altra la severità e la disciplina di Pavese. Si contrappongono rispettivamente: l'instabile adesione politica pavesiana e la cultura militante vittoriniana; il lavoro editoriale equilibrato e agguerrito di Pavese e la

---

<sup>45</sup> FERRETTI 2017, 39.

determinazione di Vittorini a perseguire la propria idea editoriale avanguardistica e innovativa; il rispetto del testo e la traduzione fedele all'originale di Pavese e le appropriazioni personali di Vittorini che agisce in modo evidente con tagli e riscritture; la frequentazione pavesiana degli amici e delle diverse sedi di lavoro e la fedeltà vittoriniana alla città di Milano; l'estraneità alle polemiche e ai dibattiti di Pavese e il coinvolgimento critico in pubblico di Vittorini; l'attaccamento di Pavese alla propria terra e alle proprie abitudini e l'estroversione di Vittorini che si proietta verso il mondo esterno e intrattiene una fitta rete di relazioni a livello internazionale; la passione per i classici e la saggistica di Pavese e l'interesse verso l'attualità e l'innovazione di Vittorini (dal «Politecnico» ai Gettoni al «Menabò»); l'interesse esclusivo per i libri di Pavese e il costante confronto con l'attualità di Vittorini. Inoltre, al contrario di Vittorini che cerca il consenso e un potere personale oltre che culturale, mediante anche la presenza nei dibattiti e sui mezzi giornalistici e radiotelevisivi, Pavese non è assolutamente interessato al successo, è distaccato dalla contemporaneità, si preoccupa solo della fortuna delle sue opere e dei risultati del suo lavoro editoriale (conseguentemente la sua immagine è quella di letterato isolato che vive e lavora in una stanza)<sup>46</sup>. Non è un caso, allora, che Pavese maturi un'avversione nei confronti di Vittorini per la sua invadenza e il suo protagonismo dentro e fuori la casa editrice, tanto da scrivere a Giulio Einaudi nel maggio 1945:

Ora, io non so se Vittor. e Ferrata faranno parte dell'Einaudi in avvenire; troppo sono legati a interessi milanesi, troppo è lo slancio che direttamente e indirettamente hanno impresso alle Case editrici milanesi perché sia opportuno – prima almeno di averli comprati – affidare a loro tutti i segreti nostri.<sup>47</sup>

In particolar modo, Pavese non sopporta la spregiudicatezza di Vittorini nell'intrattenere contemporaneamente rapporti lavorativi con diverse case editrici (doppia consulenza Mondadori-Einaudi e autore per Bompiani). È Giulio Einaudi stesso a dover mediare tra i due, sostenendo che la presenza di due anime così diverse ma complementari, incarnate dalle idee e dalle pratiche di Pavese e di Vittorini, è un arricchimento per la Casa e per la sua identità basata su rigore e sperimentazione: Einaudi vuole fondere la vecchia tradizione con la tendenza innovativa vittoriniana

---

<sup>46</sup> *Ivi*, 53-57.

<sup>47</sup> Lettera di Cesare Pavese a Giulio Einaudi, 1 maggio 1945, (AE, incart. Pavese).

anche per raggiungere il nuovo pubblico del dopoguerra<sup>48</sup>. Diretta conseguenza della triangolazione Pavese-Vittorini-Einaudi è l'istituzionalizzazione nel 1945 di tre sedi autonome a Roma, Torino e Milano, sincronizzate nel lavoro e con una precisa divisione dei compiti politici, produttivi, tecnici, amministrativi e commerciali tra i vari collaboratori; la casa editrice sembra mettere in discussione una delle caratteristiche che ne avevano presieduto la nascita ovvero essere il prodotto di un gruppo coeso che proviene da una formazione e da esperienze analoghe. Il 6 agosto 1945 Einaudi invia a Pavese un *Pro-memoria della Direzione* con la formalizzazione dei ruoli e dei compiti di ciascun consulente e redattore della Casa: Vittorini risulta il consulente per Poeti, Narratori contemporanei, I Giganti, Narratori stranieri tradotti, Corrente e Testimonianze, a pari titolo con Pavese che esprime la propria diffidenza a riguardo<sup>49</sup>:

Resta però irrisolta la questione consulenza Vittorini, in quanto per tutte le collezioni ameno-narrative e per Testimonianze non si vede a chi faccia capo in definitiva la responsabilità e la decisione. Se si tiene inoltre presente che Milano e Roma sono lontane, la difficoltà risulta più acuta che mai. Se almeno i due consulenti colleghi in una stessa collana fossero concittadini, sarebbe facile intendersi, ma così si è al punto di prima. Resto dell'idea che bisogna dividersi i feudi – ogni collana un consulente – oppure uno dei due con-consulenti va relegato al posto di vice. Inoltre Vittorini ha già il «Politecnico» e la Vittoriniana: potrà essere fattiva la sua consulenza nella Narrativa ed in Testimonianze? Se sì, diamogli una collezione, se no, non diamogliela.<sup>50</sup>

Tuttavia, nonostante lo sforzo di Einaudi per decentrare «al massimo tutto il lavoro ripartendolo in modo consono alle possibilità dei vari centri»<sup>51</sup> e per valorizzare le diverse anime presenti nella casa editrice (Vittorini a Milano, Balbo a Roma, Pavese a Torino), Pavese continua ad essere intollerante nei confronti di Vittorini e questo crea un sottofondo polemico con l'editore.

Alla base di questa antipatia c'è soprattutto la profonda insofferenza che Pavese prova per l'attualità, nei confronti della quale invece Vittorini è radicalmente propenso. Pavese rifiuta qualsiasi situazione sociale, non legge i giornali letterari, considera le

---

<sup>48</sup> Lettera di Giulio Einaudi a Cesare Pavese, 2 aprile 1946, (AE, incart. Pavese).

<sup>49</sup> MANGONI 1999, 235-37.

<sup>50</sup> Lettera di Cesare Pavese a Giulio Einaudi, 18 agosto 1945, in PAVESE, 1966, 26.

<sup>51</sup> Lettera di Giulio Einaudi a Cesare Pavese, 21 agosto 1945 (AE, incart. Pavese).

conferenze come un «darsi da fare spettacolare e attivistico»<sup>52</sup> ed è infastidito verso possibili partecipazioni a giurie o assegnazioni di premi letterari. Nell'agosto 1949 Carlo Muscetta scrive che Pavese è «una specie di “omo selvatico” e vive lontano dai fattacci di cronaca letteraria»<sup>53</sup>. Inoltre, manifesta un'evidente avversione per giornali e riviste:

Non credo alle riviste [...] Credo unicamente ai libri, ai grossi libri.<sup>54</sup>

L'unico lavoro che mi piace – curare un libro fino alla fine.<sup>55</sup>

[...] ho sempre evitato di parlare dei versi altrui, per ragioni che risalgono alla mia stessa poetica ringhiosa e per serietà professionale. Io *non* sono un recensore.

Faccio qualche volta un articolo per *spingere* un libro Einaudi, non di più.<sup>56</sup>

Non collaboro a nessun giornale da secoli.<sup>57</sup>

In questa prospettiva va inserita la proposta pavesiana di sopprimere la rivista «Politecnico» che, invece, passa da settimanale a mensile nel maggio 1946, diventando sede di lavoro più meditato, di approfondimento e di riflessione su lungo periodo. Pavese non riesce ad apprezzare lo sperimentalismo e la novità del «Politecnico» vittoriniano proprio perché esalta fedelmente i cambiamenti sociali e culturali del dopoguerra, è uno specchio di quell'attualità che respinge con decisa fermezza e convinzione, tanto da rifiutare il ruolo da redattore responsabile della rivista a Torino («Per ora scrivo in fretta per avvertirti che sul mio conto qualcuno ti ha ingannato. Io non mi sento affatto di fare il redattore responsabile a Torino. Ne ho già anche troppo della parte di redattore editoriale Einaudi. [...] tenete presente che Torino non sarà mai, a mio giudizio, una grande colonna dell'impresa»<sup>58</sup>). Per Vittorini il «Politecnico» deve diventare il punto di partenza di un percorso che conduce alla nuova cultura staccandosi dal passato fallimentare; Pavese, invece, vuole preservare la struttura di base e il carattere artigianale della casa editrice rimanendo attaccato alla memoria.

---

<sup>52</sup> PAVESE 1990, 323.

<sup>53</sup> Lettera di Carlo Muscetta a Enrico Falqui, 5 agosto 1949, (AE, incart. Muscetta).

<sup>54</sup> Lettera di Cesare Pavese a Roberto Morsucci, 22 agosto 1947, AE.

<sup>55</sup> PAVESE 2008, 164.

<sup>56</sup> PAVESE 1966b, 199.

<sup>57</sup> *Ivi*, 361.

<sup>58</sup> *Ivi*, 19.

## 2.1 L'EDITORIA SPERIMENTALE DI VITTORINI

Elio Vittorini incarna la figura dell'intellettuale che sviluppa un'esperienza editoriale complessa e completa, nella quale svolge un ruolo decisivo la sua personalità. Le origini da autodidatta fungono da ispirazione per una costante tensione al rinnovamento e al superamento che caratterizzeranno tutta la sua produzione. Sia come autore che come editore, Vittorini tende ad alternare fasi creative diverse sempre nella logica di una continua sperimentazione, tra crisi e nuove avventure. Per questa sua inesauribile ricerca autocritica può essere definito un «irregolare sempre in formazione»<sup>59</sup>. Ad esempio, questa esigenza a ricominciare da capo si manifesta nella tendenza a pubblicare su rivista le opere che sono ancora in corso di stesura o revisione, per poi ritornare sui testi prima dell'edizione in volume. L'autore stesso dichiara nel 1954:

Io invidio gli scrittori che hanno la capacità di restare interessati al proprio lavoro pur mentre infuriano pestilenze e guerre [...]. Un grosso evento pubblico può distrarmi, purtroppo, e provocare un mutamento d'interessi nel mio lavoro come né più né meno una mia sventura (o ventura) personale.<sup>60</sup>

E ancora in un'intervista del 30 dicembre 1964 manifesta di volersi presentare «come uno che comincia completamente diverso da quello che è stato nel passato»<sup>61</sup>.

La volontà di rinnovamento conduce all'esigenza di una nuova letteratura che sia capace di conoscere la realtà industriale creando un rapporto tra cultura e società. Vittorini ripone totale fiducia nella funzione rivoluzionaria della scienza moderna e pertanto ricerca una letteratura fondata su una visione scientifica e oggettiva; di conseguenza rifiuta la letteratura tradizionale che si riferisce all'arretrata civiltà contadina che ha perso la sua funzione informativa. Allo stesso modo negli anni Sessanta ha una visione ottimistica della produzione e del mercato di massa, in quanto allargamento e miglioramento della fruizione dei beni. Città e fabbriche, topografie della modernità, sono sopravvalutate in quanto hanno il compito di radunare anziché disperdere e valorizzare le trasformazioni antropologiche e celebrare la realtà campagnola che si posiziona nella non-storia.

---

<sup>59</sup> FERRETTI 1992, 169.

<sup>60</sup> VITTORINI 1954, 1-2.

<sup>61</sup> LISTRI 1964, 3.



Durante tutto il percorso lavorativo di Vittorini la produzione letteraria si intreccia in modo indissolubile con l'attività editoriale che pratica in modo assiduo per condurre la propria battaglia culturale. Probabilmente la collaborazione con le case editrici gli permette di trovare un'alternativa valida per superare l'insoddisfazione autocritica della scrittura, sempre rimanendo coerente con i principi di creatività e innovazione. In particolare, il Vittorini intellettuale-editore prevale sull'autore negli anni Cinquanta e Sessanta durante i quali è impegnato in diversi progetti: la collana dei Gettoni (1951-58) e la rivista «Menabò» (1959-67) presso Einaudi, la costruzione di *Diario in pubblico* per la Bompiani (1957), la consulenza mondadoriana e la produzione di edizioni illustrate dei Millenni Einaudi e di *Conversazione in Sicilia* per Bompiani (1953).

Tuttavia, c'è differenza tra le pratiche editoriali e il lavoro letterario personale: Vittorini tiene distanti i due ambiti e non contamina mai la progettazione delle proprie opere con espedienti promozionali e commerciali. Ad esempio, non scrive i risvolti per i suoi testi (ne affida la stesura ad altri per poi intervenire con suggerimenti e modifiche), ma si dedica personalmente alle fascette. In effetti, «la fascetta è più esterna, anche materialmente, più breve, più pubblicitaria, e perciò meno impegnativa nel giudizio, e offre così maggiori possibilità di distacco»<sup>62</sup>; al contrario il risvolto è interno al prodotto, è influenzato dall'opinione dell'autore, è più coinvolgente e determina una contaminazione tra giudizio critico e fine promozionale che Vittorini vuole evitare.

La costante tensione al rinnovamento e alla ricerca caratterizza tutta la vicenda vittoriana, compresi i frequenti passaggi da una casa editrice all'altra, spesso mantenendo anche una doppia consulenza. In una lettera del 14 maggio 1965 a Bompiani, Vittorini afferma: «I matrimoni in eterno, anche con gli editori, non rientrano nella mia psicologia e moralità»<sup>63</sup>. Infatti, passa da Mondadori a Bompiani, poi a Einaudi nel 1945 e infine ritorna nella Mondadori a causa dello scontento per alcuni aspetti del «Politecnico», la fine dei Gettoni e l'attrazione verso una grande casa editrice che può assicurargli un reddito migliore e lo può avvicinare all'affascinante mondo dell'industria. Il rapporto con Casa Einaudi si interrompe nel 1957, ma

---

<sup>62</sup> FERRETTI 1992, 192-93.

<sup>63</sup> VITTORINI 1988, 540.

Vittorini continua le proprie consulenze tra il 1964 e l'estate del 1965, si reca in modo assiduo alle riunioni del mercoledì proponendo libri e contribuendo così alla nascita della Nuova Biblioteca Scientifica Einaudi (1965). L'esperienza della doppia consulenza è sempre vissuta con correttezza professionale, pur non riuscendo ad evitare alcuni equivoci. All'inizio della contemporanea collaborazione Einaudi-Mondadori nel 1949-57, Vittorini scrive a Roberto Cantini, segretario alla Direzione editoriale mondadoriana:

Voglio però avvertire Alberto [Mondadori] che questo tipo di lavoro (consigli e sconsigli) è dello stesso genere che faccio per Einaudi e può generare, in chi non si rende conto dei miei scrupoli di onestà, sospetti che mi offenderebbero. Alberto potrebbe pensare che io gli sconsigli un libro per consigliarlo a Einaudi. Einaudi potrebbe pensare che io gli sconsigli un libro per consigliarlo a Alberto. C'è conflitto di competenza, agli occhi di chi mi guarda dal di fuori. E come posso sbagliarmi in un giudizio, lo sbaglio potrà una volta o l'altra sembrare voluto.<sup>64</sup>

Ciò nonostante, la doppia consulenza gli permette di indagare due direzioni di ricerca diverse, quella sperimentale di Einaudi e quella basata sulla domanda del pubblico di Mondadori.

Durante gli anni della seconda guerra mondiale Vittorini avvia i rapporti con Giulio Einaudi, per il quale svolge alcune trattative per conto della Bompiani e una trattativa personale d'autore. A partire da maggio 1946 inizia a lavorare nella sede milanese di Casa Einaudi come direttore della rivista «Il Politecnico» e come consulente per varie collane (Narratori contemporanei, I Giganti, Narratori stranieri tradotti, Corrente, Testimonianze, Coralli, Millenni, Supercoralli, Saggi), oltre ad avere compiti redazionali e organizzativi. Tuttavia, il rapporto con la casa editrice non è facile, soprattutto con Cesare Pavese e gli altri collaboratori torinesi che dimostrano diffidenza e ostilità nei confronti della nuova sede milanese e del suo direttore per il diverso stile di lavoro, per l'atteggiamento intellettuale e per la politica editoriale. Queste divergenze contribuiranno, dopo la fine del «Politecnico», al riavvicinamento di Vittorini alla Mondadori (1949), scelta dovuta anche alle difficili condizioni economiche causate dal dopoguerra:

---

<sup>64</sup> Lettera del 19 aprile 1949, Archivio storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Segrate (Milano). Fondo Autori, fascicolo Vittorini.

Lavoro ai miei libri nelle ore del mattino, nelle altre ore del giorno (pomeriggio) lavoro come consigliere per delle case editrici. Questo perché non riesco a vivere completamente sul reddito dei miei libri [...] io debbo anche aiutare mio padre, una vecchia zia, una sorella, un fratello, ecc. Poi mi piace viaggiare e vado spesso in Francia. Mi piace l'estate al mare e vado tutte le estati al mare.<sup>65</sup>

Sicuramente il progetto più personalizzato da Vittorini è «Il Politecnico», in cui infonde la complessità della sua esperienza editoriale e autoriale. La rivista, infatti, rispecchia pienamente i criteri di creatività e sperimentazione che caratterizzano l'intera produzione vittoriniana.

«Il Politecnico» esce per la prima volta il 29 settembre 1945. Il settimanale esprime il programma di Casa Einaudi, in particolare della sua sede di Milano da cui riprende il senso di libertà, apertura, modernità, rinnovamento e sprovincializzazione. La nascita della rivista si inserisce nel progetto di riorganizzazione che Giulio Einaudi prospetta per la propria casa editrice tenendo conto anche della specificità culturale delle varie sedi:

A Milano quello che si dovrebbe fare per convalidare questo fronte della cultura è un periodico, direi un settimanale politico-culturale, di otto pagine non tanto grandi, a un buon prezzo, che non impegni eccessivamente da un punto di vista finanziario. [...] A Torino vedrei invece un periodico prevalentemente tecnico, sui problemi della ricostruzione, nel senso più largo. In tal modo alle diverse sedi si darebbe un significato concreto di legame tra gli intellettuali e i problemi che più interessano le masse circostanti, dando un pieno significato nazionale ai problemi che già sono sentiti nelle diverse regioni. È in progetto poi a Napoli una rivista di studi meridionali, mentre a Roma, oltre a Risorgimento, sta per uscire cultura sovietica.<sup>66</sup>

In effetti «Il Politecnico» rivela il cambiamento dei riferimenti culturali e ideologici della Einaudi e del pubblico a cui intende rivolgersi. Si delinea come:

il risultato culturale e editoriale più rilevante del fervido clima ideale e civile scaturito dalla Resistenza, della diffusa e contraddittoria istanza di ricostruzione e di opposizione nella società italiana, della confusa vitalità intellettuale dell'immediato dopoguerra.<sup>67</sup>

Le aspettative vengono mantenute tanto che ad anni di distanza Fabrizio Onofri testimonia che c'è chi ricorda il senso di eccitazione provato ogni venerdì quando

---

<sup>65</sup> VITTORINI 1977, 234.

<sup>66</sup> Lettera di Giulio Einaudi a Renata Aldrovandi, 16 maggio 1945 (AE, incart. Vittorini).

<sup>67</sup> FERRETTI 1992, 69.

arrivava a Roma «questo nuovo foglio settimanale, squillante, vivo, pieno di cose e di problemi, di rischi, di tentativi, di errori, che parlava o balbettava finalmente il linguaggio della nostra liberazione anche culturale»<sup>68</sup>.

Vittorini infonde nel suo progetto tutto ciò che aveva imparato dalle passate esperienze di lavoro in giornali, riviste e case editrici: collaboratore delle riviste «Il Bargello» e «Solaria», correttore di bozze alla «Nazione», traduttore ed editore per la Mondadori e la Bompiani.

Il settimanale si presenta come un mosaico di formule, materiali, argomenti, autori e linguaggi diversi che spaziano dal testo letterario al documento, dall'intervista alla riproduzione d'arte, dagli scrittori sconosciuti ai giovani esordienti, dalla storia alla poesia, dalla scienza all'autobiografia. Inoltre, la sede giornalistica conferisce a Vittorini possibilità di esprimere con massima libertà il suo lavoro di editing, variando l'impaginazione e concedendosi anche qualche critica polemica.



Figura 3. Prima pagina del «Politecnico» pubblicato il 29 settembre 1945. Evidente varietà di forme e linguaggi che caratterizza ogni numero della rivista.

<sup>68</sup> GRONDA 1979, 237.

La pluralità del contenuto trova una forte corrispondenza anche nell'impostazione grafica affidata ad Albe Steiner, che infonde le proprie idee avanguardistiche diventando così coautore della rivista. Nel «Politecnico» il fitto uso delle immagini conferisce immediatezza alla lettura e gli inserti illustrativi sono organizzati in sequenze narrative in modo da essere complementari al discorso. Inoltre, il materiale figurativo è utile per rendere il contenuto più incisivo dato che il pubblico del periodico è ampio e non necessariamente intellettuale. In particolare, il «Politecnico» sembra essere improntato sullo «spirito di fumetto»<sup>69</sup> proprio per il rapporto testo-immagine: le fotografie si costituiscono in sequenza creando un'unica unità espressiva che dà un ritmo narrativo e mostra il movimento del pensiero.<sup>70</sup>

La cultura e la letteratura vengono impiegate per condurre una battaglia intellettuale attraverso il lavoro editoriale. «Il Politecnico», infatti, ha un principale scopo pedagogico, si prospetta come un'opera di divulgazione culturale con l'obiettivo di rinnovare la società italiana:

[...] questa parola che usiamo per nome, POLITECNICO, vuole solo indicare l'interesse che abbiamo per tutte le TECNICHE sottintendendo che sia tecnica ogni attività culturale (della poesia stessa o delle arti oltre che della politica, delle scienze e degli studi sociali) quando si presenti come ricerca della verità e non come predicazione di una verità.<sup>71</sup>

Si delinea così il progetto di un laboratorio ideale in cui sperimentare una stretta collaborazione tra la massa e gli intellettuali per la realizzazione di una nuova società costruita sulla cultura. Per raggiungere questo obiettivo Vittorini tenta di ampliare il rapporto e la comunicazione con il pubblico (studenti, lavoratori autodidatti, insegnanti, professionisti di varie discipline, giovani, attivisti politico-sindacali) tramite la posta, gli annunci promozionali e i questionari su preferenze e proposte di miglioramento, in modo da rendere il ruolo dei lettori sempre più attivo e partecipe. «Il Politecnico» può allora essere considerato «uno strumento di lavoro per una cultura in formazione»<sup>72</sup>. Nonostante il successo della posta dei lettori, il vero dibattito continua

---

<sup>69</sup> VITTORINI 1965, 1-2. Espressione usata da Vittorini in un dibattito coordinato da Umberto Eco.

<sup>70</sup> Cfr. PANICALI 1994, 210-11.

<sup>71</sup> Descrizione di Elio Vittorini presente nel colonnino del numero 2 della rivista.

<sup>72</sup> FERRETTI 1992, 77.

a svolgersi nei gruppi intellettuali, pertanto il dichiarato progetto sperimentale di massa fallisce. L'unico progetto ad avere una certa fortuna è la costituzione dei «Gruppi di Amici del Politecnico» come promotori e diffusori di richieste ed esperienze; falliscono invece le proposte che Vittorini rivolge direttamente ai lettori: la segnalazione di argomenti già trattati ma da approfondire in modo particolareggiato e la costituzione di una vera rivista mensile mediante la collazione dei quattro numeri settimanali relativi. L'iniziativa più interessante rimane il concorso per articoli di argomento regionale, ma anche questo risulta fallimentare in quanto le inchieste regionali sono prodotti di singoli individui isolati e non un lavoro di tipo collettivo. Del resto, il compito che si era imposto «Il Politecnico», creare un rapporto attivo tra le masse popolari e il mondo culturale degli intellettuali (sotto la testata si legge «SETTIMANALE DI CULTURA CONTEMPORANEA»), è un compito proprio del Partito comunista e che si dimostra incapace di realizzare. Dunque, il progetto della rivista fallisce perché probabilmente Vittorini fa suo un progetto ideologico e politico che non gli appartiene; si contrappongono la sua capacità di condurre una battaglia intellettuale attraverso il lavoro editoriale o giornalistico e l'accettazione di un compito pedagogico assegnatogli dal partito ma che sente estraneo.<sup>73</sup>

Scartata l'idea del programma di emancipazione popolare di massa, «Il Politecnico» si configura maggiormente come una rivista sperimentale di attualità, nella quale prevalgono l'istanza avanguardistica e la provocazione critico-polemica (le tematiche affrontate sono il rapporto tra disoccupazione e fame, FIAT e DC, Unione Sovietica e Stati Uniti). In definitiva, il ruolo militante che viene affidato alla cultura è la principale originalità della rivista.

Il 1° maggio 1946 «Il Politecnico» passa da settimanale a mensile a causa delle difficoltà economiche (costi crescenti e vendite insufficienti) e del fallimento del programma di emancipazione. Vittorini stesso spiega come la funzione divulgativa e informativa della rivista abbia preso il sopravvento, ostacolando la funzione formativa e creativa. Il mensile riduce notevolmente l'istanza militante e l'impegno politico a favore di una prospettiva difensiva, lo sperimentalismo di massa viene abbandonato e di conseguenza anche il dialogo con i lettori, circoscrivendo la ricerca all'ambito

---

<sup>73</sup> Cfr. *Ivi*, 76-84.

intellettuale. Il passaggio da settimanale a mensile ha anche conseguenze di tipo tecnico: il formato rivista rispetto al formato giornale, la maggiore esclusività degli abbonamenti rispetto alla politica distributiva dell'edicola, la cerchia informale di collaboratori con un direttore rispetto al gruppo di lavoro redazionale.

La fine del «Politecnico» è ascrivibile alla polemica con il Partito comunista, causata da numerosi contrasti relativi alla diversa concezione del rapporto tra politica e cultura nella società, ma in realtà si inserisce in un generale contesto di crisi e mutamenti: fine del dopoguerra, guerra fredda, crisi dell'istanza intellettuale e morale antifascista, difficoltà del mercato, crescenti problemi economici. La fortuna della rivista crolla precipitosamente fino all'ultimo numero 39 stampato nel dicembre 1947 (nonostante ciò non presenta alcun congedo, anzi invita i lettori ad abbonarsi). Vittorini dichiara il ritorno della tradizionale distinzione tra politica e cultura che confina quest'ultima alla sua vecchia posizione, oltre al fatto che il lavoro di gruppo si è concluso insieme all'istanza militante:

[...] una rivista ha ragione di vivere se vi sono dieci o dodici scrittori che non possano dire altrove quello che vogliono dire. «Politecnico» non era più il prodotto della necessità di un gruppo di scrittori. Era ormai solo il prodotto della mia necessità personale. E ho pensato che mi conveniva risolvere il mio fatto personale in libri personali: in romanzi.<sup>74</sup>

In seguito alla conclusione della rivista, Vittorini predilige l'attività autoriale tornando a scrivere soprattutto racconti e un romanzo (*Il Sempione*). L'esperienza del «Politecnico», allora si esaurisce a seguito di forze esterne, ma è anche una scelta del suo fondatore che decide di dedicarsi ad altri progetti personali, piuttosto di prolungare un lavoro ormai esaurito presso un'altra casa editrice.

Dal 1948 Vittorini inizia a lavorare al Nuovo Politecnico, la nuova serie azzurra che avrebbe dovuto sostituire «Il Politecnico» e a cui avrebbero partecipato solo i giovani scrittori del dopoguerra (non a caso il primo libro progettato è *L'ultima generazione*). Il progetto fallisce e il nome del Nuovo Politecnico verrà riutilizzato per un'altra collana del 1965. Sempre in linea con lo sperimentalismo vittoriniano e con l'obiettivo di diversificare le collane di narrativa, dal marzo 1949 si elabora un'altra iniziativa che non sarà portata a termine ma si rivelerà il preannuncio dei Gettoni: una collana di

---

<sup>74</sup> VITTORINI 1977, 316. Lettera di Vittorini a un lettore (Angelo Fagnocchi), 4 aprile 1950.

opuscoli o corpuscoli (scritti tra 16 e 64 pagine) per «avvicinare un pubblico senza troppe spese e troppi rischi per l'editore»<sup>75</sup>. Entrambi i progetti derivano direttamente dall'esperienza del «Politecnico» con cui condividono la tematica del rapporto tra politica (in particolar modo il fascismo) e giovani, l'istanza sperimentale e la ricerca del nuovo, la centralità del discorso letterario e culturale, la compresenza di generi e discipline diverse, l'attenzione ai problemi della società, l'apertura a varie voci e il senso dell'attualità. Sono tutte costanti che caratterizzeranno anche i Gettoni e «Il Menabò». I Gettoni nascono il 2 dicembre 1949 dall'idea di Natalia Ginzburg di affiancare ai Coralli una nuova collana di libri dalla misura breve, di lettura più difficile e scritti da giovani italiani e sperimentali (Giulio Einaudi la denomina «palestra dei giovani scrittori italiani»<sup>76</sup>). Quei giovani che si erano convertiti alla politica e alla letteratura, grazie anche alla rivista «Politecnico», ora affidano alla letteratura l'espressione del loro disagio nei confronti dell'attualità. In una lettera a Italo Calvino datata 25 febbraio 1951, Vittorini spiega la scelta del titolo che deve trasmettere lo scopo comunicativo, la convivenza di generi diversi, l'ambita scoperta di autori giovani e ignoti su cui scommettere e il contesto cittadino:

propongo per titolo «I gettoni» per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc. – Poi suscita immagini metalliche e cittadine.<sup>77</sup>

I gettoni introducono anche una novità tecnico-editoriale poiché, a differenza della raffinatezza formale dei Coralli, sono caratterizzati da una carta e una grafica volutamente povere e dalla presenza della scheda editoriale sul risvolto o aletta della prima di copertina, personalizzazione impressa da Vittorini stesso (prima era stampata in seconda di copertina, nell'aletta della sopraccoperta o in una scheda interna). La presentazione tipografica vuole riflettere l'omogeneità della collana in modo che i libri si affermino oltre che per il loro pregio anche per l'appartenenza ad una collezione ben riconoscibile.

---

<sup>75</sup> *Ivi*, 236.

<sup>76</sup> Consiglio editoriale del 15 novembre 1951, AE, Verbali.

<sup>77</sup> VITTORINI 1977, 363. Lettera di Vittorini a Calvino, 25 febbraio 1951.



Il processo lavorativo per la decisione degli autori e dei testi da inserire nei Gettoni è tortuoso e complicato: Vittorini dialoga con gli altri consulenti einaudiani come Natalia Ginzburg, Italo Calvino, Luciano Foà e Carlo Fruttero, ascolta le segnalazioni riguardo ai nomi emergenti da parte di amici stimati come Eugenio Montale, Vittorio Sereni e soprattutto Romano Bilenchi, esamina i testi pubblicati su rivista e gli scritti che gli sono stati inviati. Pertanto, si tratta di un lavoro collettivo dato che la scelta del titolo avviene in seguito ad una serie di scambi di pareri tra esterni ed interni alla casa editrice (Vittorini, Ginzburg, Calvino, Balbo, Einaudi, Pavese), poi il risultato viene portato al Consiglio editoriale, che approva le proposte ben definite o prende una decisione in caso di disaccordo, e infine il giovedì successivo un Comitato editoriale ristretto valuta gli aspetti commerciali ed economici delle decisioni prese.<sup>78</sup> La presenza di Vittorini, però, rimane determinante per la collana in cui riporta i giudizi e gusti personali, pur rimanendo sempre leale e riuscendo a conciliare il ruolo del direttore determinato e autorevole con il ruolo del collaboratore rispettoso dei giudizi altrui. I gettoni gli danno la possibilità di fare «di ogni scambio di pareri, discussione, consenso o dissenso, un'occasione dichiarata e concreta di personale verifica, ricerca, polemica, proposta, in positivo o in negativo, sia durante il processo lavorativo e decisionale, sia nella presentazione ai lettori»<sup>79</sup> (talvolta strumentalizza il risvolto per esprimere il proprio parere riguardo a testi o autori che non lo convincono).

I gettoni sono anche il terreno di incontro e scontro tra Vittorini e Calvino, entrambi autori ed editori di Casa Einaudi, ma rappresentanti di due diversi stili di lavoro e di poetica. Calvino si astiene da intervenire in modo sensibile sui testi che edita e ha un rapporto ancora molto stretto con la stampa e le organizzazioni comuniste, apparendo diviso tra l'impegno politico e la favola della letteratura. Al contrario, Vittorini esercita sempre il proprio compito di editore determinato tra sperimentalismo e innovazione (come direttore di collana interviene sui testi con suggerimenti, correzioni e rielaborazioni, talvolta in modo drastico), rivendicando una forte autonomia della letteratura e della cultura in generale. Ad esempio, due autori su cui Calvino e Vittorini concordano sono Beppe Fenoglio e Anna Maria Ortese, mentre sono oggetto di

---

<sup>78</sup> Cfr. FERRETTI 1992, 215-16.

<sup>79</sup> *Ivi*, 218.

discordia Carlo Montella, Giovanni Testori, Raul Lunardi, Carlo Cassola, Leonardo Sciascia, Ottiero Ottieri e Giovanni Pirelli.<sup>80</sup>

Spesso l'apertura verso gli autori e la determinazione intransigente di Vittorini si ritrovano nel risvolto che diventa un vero e proprio genere critico, letterario ed editoriale. Si possono distinguere diversi elementi o livelli variabili nella combinazione: la notizia biografico-letteraria, il riferimento all'attualità, il ritratto umano tra realtà e invenzione, la ricostruzione della trama, il giudizio sull'iter precedente dell'autore, il giudizio sul testo pubblicato, la sottolineatura della novità, il richiamo al lettore e il disvelamento di dissensi nelle scelte e di interventi sui testi. Vittorini intende sempre portare il lettore e l'autore sullo stesso piano, coinvolgendoli in una critica e in una riflessione comune; la scelta del pronome inclusivo di prima persona plurale (noi) ricorrente nella quasi totalità dei risvolti, è l'unico modo per l'editore di eliminare metaforicamente la difficoltà di una conversazione a distanza, chiamando così chi legge a far parte integrante di una comunità discorsiva. Vittorini dedica un proprio omaggio al pubblico dei Gettoni in un unico e lungo risvolto che si ripete nella trilogia di tre opere straniere editate nell'anno 1954 (*Il padre dell'eroe* di Wright Morris, *Le notti di Chicago* di Nelson Algren e *La specie umana* di Robert Antelme):

La collana s'è affermata appunto nel senso che volevamo. Abbiamo trovato un pubblico che non cerca solo di dilettersi e non ha interessi solo di consumatore. L'abbiamo trovato di gente che prova gusto a coltivare, a far crescere, a provocare, insomma a partecipare; e che ama questa parte attiva che si può avere, pur senza scrivere un rigo, nello svolgimento d'una letteratura: formando intorno a chi si forma un ambiente che favorisca e magari corregga la sua formazione. Un pubblico simile non corre più alcun rischio di comportarsi coi libri come se fossero sigarette o cioccolatini, e di preferirli garantiti dalla doppia cernita che subiscono le cose importate. Ormai è un pubblico che ci tiene a essere un'incubatrice, o almeno un banco di prova. Può amare i libri che gli vengono di fuori, per quello che gli dicono di fuori, ma non smetterà più di amare i libri di dentro, e i tentativi e i germogli di dentro, per tutto quello che gli dicono di lui stesso. All'esigenza generica del pubblico generico si è sostituito in lui un complesso di esigenze specifiche. I gettoni italiani corrispondono a una di queste esigenze specifiche. La pubblicazione che oggi riprendiamo di gettoni stranieri potrà rispondere a un'altra di esse.

---

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, 222-30.

In questo si nota il dichiarato senso di "laboratorio" che accompagna tutti i processi vittoriniani, dal «Politecnico» al «Menabò», che vogliono essere l'occasione per una discussione culturale e una ricerca comune tra intellettuali e popolo.

Il giudizio viene lasciato al pubblico che si sta formando attraverso i libri, ma Vittorini non si risparmia mai di esprimere in modo onesto la sua personale idea di letteratura mediante precise indicazioni di lettura che vogliono creare un dialogo diretto con i lettori. Avvertimenti, consigli critici, o decise prese di posizione, per Vittorini l'onestà di scrittore supera qualsivoglia convenienza, come nell'eclatante caso di *Minuetto all'Inferno* di Elémire Zolla, uno dei pochi autori che venne pubblicato nella collana nonostante la netta contrarietà del direttore, il quale non esita a manifestare la sua opposizione nel risvolto:

Non so, francamente, che cosa valga questo romanzo "satanico" di Elémire Zolla. Mi ricorda da un lato il Pavese più torbido, e da un altro la narrativa "mitteleuropea" del patriota triestino Silvio Benco. Ma è solo cervelotico e libresco? O ha, in qualche modo, una sua validità realistica, una sua storicità, per oggi? Nel dubbio lascio che sia il pubblico a giudicare.

Nel 1954 scrive un risvolto insolente per *Le domeniche di Napoli* di Aldo De Jaco, una raccolta di racconti presentata nel 1953 in Casa Einaudi e per la quale Vittorini non è favorevole alla pubblicazione, ad eccezione del racconto *Passeggiata panoramica*:

Non mi piace il lirismo di partito. Per qualunque emblema venga fatto è sempre la stessa solfa. E io non apprezzo gli "evviva" coi quali l'autore di questo libro ha bisogno di salutare ogni tanto la bandiera della propria fede. Tuttavia mi sembra che vi sia abbastanza novità nelle sue pagine per passare sopra all'inconveniente. Si legga *Passeggiata panoramica*. È una nenia di stupenda freschezza. [...] Non c'è più altro del libro che soddisfi, al confronto: o perché meno vivido e immediato, meno pungente d'impressioni; o perché, nel tentativo di approfondire, finisce che risbucca fuori sul vecchio terreno del naturalismo napoletano.

Riguardo ai risvolti, tasselli della riflessione di Vittorini sul suo tempo, si condensano aspre critiche all'interno della Einaudi; in particolare Muscetta afferma: «Quelli che trovo veramente dello stile della casa editrice, sono i risvolti dei "Gettoni". Ma la paternità è facilmente attribuibile»<sup>81</sup>. Del resto i risvolti consentono a Vittorini di stabilire gerarchie, giustificare le ragioni di una pubblicazione, segnalare motivi di

---

<sup>81</sup> Lettera di Muscetta a Calvino, 2 febbraio 1952 (AE, incart. Muscetta).

dissenso, avanzare critiche a testi pubblicati nella collana, ammonire un autore sui rischi in cui poteva incorrere.

Vittorini manifesta la volontà di essere imparziale intraprendendo una discussione pubblica e critica anche sugli autori che stima maggiormente, come Italo Calvino e Beppe Fenoglio, in modo da valorizzarli e favorirne lo sviluppo tramite i suoi giudizi. *Il visconte dimezzato* è considerato da Vittorini come uno dei suoi Gettoni prediletti, ne intuisce la carica di novità e ne sostiene la pubblicazione in volume nonostante la brevità: «mi sembra che il tuo Visconte faccia libro completo [...]. Mi sono divertito moltissimo a leggerlo e credo che potrebbe divertire un mucchio di gente oggi soltanto infastidita da libri uggiosi. [...] Io, se me lo dai per i «Gettoni», sarei proprio contento»<sup>82</sup>. Il risvolto introduce lo scrittore fornendone un'identità precisa e dà un giudizio critico sul libro:

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 [...] 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. [...] 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 gioiamo d'un tal modo di giudicare per avere il piacere di pubblicarlo in questa collezione di «nuovi».

Tuttavia, nel risvolto per il successivo *L'entrata in guerra* esprime qualche ripensamento e critica a riguardo lasciando poi il giudizio al pubblico:

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*. [...] Terzo fu l'estroso racconto lungo del *Visconte dimezzato*, felice anche se non privo di qualche stridore meccanico. [...] 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 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 fiabe? Ad ogni modo il suo

---

<sup>82</sup> Lettera di Vittorini a Calvino, 11 dicembre 1951.

racconto su Mentone è forse il più maturo che la generazione di Calvino ci abbia dato finora.

Allo stesso modo, Vittorini non si trattiene dal giudicare rigidamente *La malora* di Fenoglio a cui seguirà una profonda crisi dello scrittore e una nuova ricerca tematica e stilistica<sup>83</sup>:

Degli scrittori che i Gettoni hanno presentato del tutto nuovi Beppe Fenoglio è uno su cui siamo più inclini a puntare. [...] Ma ci conferma in un timore che abbiamo sul conto proprio dei più dotati tra questi giovani scrittori dal piglio moderno e dalla lingua facile. Il timore che, appena non trattino più di cose sperimentate personalmente, essi corrano il rischio di ritrovarsi al punto in cui erano, verso la fine dell'ottocento, i provinciali del naturalismo, i Faldella, i Remigio Zena : con gli "spaccati" e le "fette" che ci davano della vita; con le storie che ci raccontavano, di ambienti e di condizioni, senza saper farne simbolo di storia universale; [...] È solo un rischio ch'essi corrono. Un dirupo lungo il quale camminano. Ma del quale è bene che siano avvertiti.

I gettoni allora possono essere definiti una collana-rivista per questa loro propensione al dialogo e alla costruzione di un discorso unitario attraverso diversi strumenti.

Vittorini costruisce la sua collana secondo una determinata idea di letteratura che intende comunicare un "di più" di conoscenza, qualcosa di insolito, imprevedibile, inedito e fuori dal cerchio delle tendenze narrative dominanti. Gli scrittori che escono nei Gettoni sono scelti per quanto di nuovo e attuale c'è nei loro testi, oltre al fatto che sono per lo più giovani esordienti (Lucentini, Romano, Sissa, Pirelli, Arpino, Fenoglio, Lugli, Rigoni Stern, Terzi, Montella, Ottieri, Bonaviri, Testori, Civinini, Ponsi, Viani, Ghizzoni, Cesaretti, Davì), esordienti narratori (Lunardi, Guerra, Leonetti, Zolla) o autori irregolari che esulano dalla figura istituzionale dell'intellettuale italiano provenendo da esperienze lavorative disparate. Il forte senso del presente diventa l'obiettivo costante delle scelte di Vittorini, del suo laboratorio e dei suoi risvolti, mira a un letteratura capace di «procedere [...] verso un linguaggio poetico che esprima ciò che di nuovo, e di ancora inafferrabile è nella realtà».<sup>84</sup> Tuttavia, a volte si ha la sensazione che l'ostinazione e l'insistenza con cui Vittorini nei risvolti esalta quel "di più" che sta cercando in una letteratura innovatrice, sia in realtà un espediente per

---

<sup>83</sup> Cfr. *ivi*, 244-47.

<sup>84</sup> MANGINI 1957, 16.

nascondere l'inadeguatezza della narrativa italiana, per convincere gli altri e sé stesso di qualcosa che non c'è e, quindi, per celare un'insoddisfazione di fondo. A volte, allora, forza la vera qualità del testo sul quale interviene in modo consistente con operazioni più o meno aggiuntive.<sup>85</sup> Nel caso di *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern il risvolto evidenzia come i tagli, le ristesure e le aggiunte di mano vittoriniana abbiano contribuito a conferire una patina di letterarietà al testo attraverso la contaminazione tra testimonianza e invenzione, cronaca e poesia, memoria e fantasia, espediente che ha determinato la longeva fortuna del libro. Ecco alcuni passi modificati da Vittorini:

Era un ex conducente e odorava ancora di mulo: la sua barba era pelo di mulo, la sua forza era di mulo, la guerra la faceva come un mulo, la polenta che mescolava era mangime di mulo. Aveva il colore della terra e noi eravamo come lui.<sup>86</sup>

Il fiume era gelato, le stelle erano fredde, la neve era vetro che si rompeva sotto le scarpe, la morte fredda e verde aspettava sul fiume, ma io avevo dentro di me un calore che scioglieva tutte queste cose.<sup>87</sup>

E gli occhi non vogliono più stare aperti, la gola è piena di sassi che vi ballano dentro. Siamo senza gambe, senza braccia, senza testa, siamo solo stanchezza e sonno, e gola piena di sassi.<sup>88</sup>

Quando sono pronto per uscire la donna mi porge una tazza di latte caldo. Latte come quello che si beve nelle malghe all'estate; o che si mangia con la polenta nelle sere di gennaio. Non gallette e scatolette, non brodo gelato, non pagnotte ghiacciate, non vino vetroso per il freddo.<sup>89</sup>

Il sonno, la fame, il freddo, la stanchezza, il peso delle armi erano niente e tutto. L'importante era solo camminare. Ed era sempre notte, era neve e solo neve, erano stelle e solo stelle. Guardando le stelle mi accorsi che si cambiava direzione. Ma dove andiamo ora?<sup>90</sup>

Ci si ferma, non c'è niente. Non alberi, non case, neve e stelle e noi. Mi butto sulla neve; e sembra che non ci sia neanche la neve. Chiudo gli occhi sul niente. Forse sarà così la morte, o forse dormo.<sup>91</sup>

La carenza della ricerca narrativa di Vittorini è una delle cause della fine dei Gettoni.

In generale, verso la fine degli anni '50 Casa Einaudi si trova ad affrontare delle

---

<sup>85</sup> Cfr. FERRETTI 1992, 248-58.

<sup>86</sup> RIGONI STERN 1953, 23.

<sup>87</sup> Ivi, 41.

<sup>88</sup> Ivi, 69.

<sup>89</sup> Ivi, 72.

<sup>90</sup> Ivi, 98.

<sup>91</sup> Ivi, 122.

difficoltà economico-finanziarie e i Gettoni non riscontrano più lo stesso successo: le uscite diminuiscono e la grafica dei volumi viene modificata in senso più commerciale. Sintomi del crescente disinteresse di Vittorini e Giulio Einaudi per la collana sono i risvolti non siglati del 1956-57 e le lettere di Calvino in cui dichiara l'imminente chiusura della «Cenerentola delle collane»<sup>92</sup> in linea con i diversi tagli ai programmi einaudiani. Vittorini rifiuta il trasferimento a Torino propostogli da Einaudi in prospetto di un piano di risparmi e di un maggiore controllo sulla collana:

Mandare avanti la collana, svolgendo tutto il lavoro di cernita a Torino, e riservando a me il compito di assentire o dissentire sul meglio, non mi pare possibile. Tu sai come è organizzato il lavoro di redazione. Non abbiamo, fino ad oggi, soltanto accettato o rifiutato libri. Siamo stati vicini agli autori. [...] Con la redazione a Torino la realtà più propria della collana verrebbe certamente alterata. Con i miei attuali collaboratori i caratteri tipici della collana e la mia stessa vita di ricerca sono ormai precisati. Rifare con altri tutta la strada che ho fatta con loro sarebbe molto difficile.<sup>93</sup>

Così tra il 1957 e il 1958 l'esperienza dei Gettoni si conclude e si sospende la collaborazione di Vittorini con Casa Einaudi per poi essere ripresa con un altro progetto: il «Menabò».

I gettoni rimangono un'esperienza importante in quanto anticipano le due linee letterarie caratteristiche degli anni Sessanta e Settanta, una antitradizionale di sperimentazione linguistica e stilistica rivolta al critico d'avanguardia o allo specialista e una prenovocentesca di narrativa e memorialistica dedicata ad un pubblico più vasto. La rivista «Menabò» esce per dieci numeri, dei quali il numero 9 verrà pubblicato dopo la morte di Vittorini nel 1966 e il numero 10 del 1967 sarà a lui dedicato. Nei fascicoli si alterna la pubblicazione di testi poetici e narrativi, anche di giovani autori, a quella di saggi critici e dibattiti polemici che affrontano i problemi attinenti ai testi pubblicati. Per la sua nuova ed ultima iniziativa einaudiana Vittorini chiede ancora la collaborazione di Calvino come condirettore per «dirigere la faccenda a quattro mani, mettendo fuori tutti e due i loro nomi»<sup>94</sup>. L'amicizia, l'affiatamento e la fiducia che

---

<sup>92</sup> CALVINO 1991, 213.

<sup>93</sup> Lettera di Vittorini a Giulio Einaudi, 21 maggio 1957.

<sup>94</sup> Lettera del 25 novembre 1957, carteggi di varia provenienza sui Gettoni di G. Bonaviri, O. Ottieri, C. Montella, M. Rigoni Stern, consultati presso R. Covi, curatore insieme a V. Camerano e G. Grasso del relativo volume da tempo in preparazione e di prossima pubblicazione presso Einaudi, 1952-66.

legano i due autori sono alla base di un fiorente processo lavorativo e decisionale che viene mantenuto solo per i primi numeri della rivista. Infatti, a partire dai numeri 4 e 5 il discorso su industria e letteratura e l'ingresso della nuova avanguardia trovano il dissenso di Calvino che prende le distanze dalla rivista che non sente come sua. Vittorini resta il vero e unico direttore del «Menabò» in cui si riflette la sua personalità, così come nei precedenti progetti, al punto che Calvino afferma che «la rivista era pensata e composta da lui, che decideva l'impostazione d'ogni numero, ne discuteva con gli amici invitati a collaborare, e raccoglieva la maggior parte dei testi»<sup>95</sup>.

La rivista nasce come diretta prosecuzione dei Gettoni tanto che il titolo iniziale avrebbe dovuto essere «I gettoni», poi però Vittorini opta per «un nome legato a un'idea di funzionalità, e rapido e allegro di suono: per questo ci è piaciuto»<sup>96</sup>. La continuità con la collana si nota anche nelle tematiche affrontate nei primi numeri della rivista (narrativa regionale e di guerra, poesia contemporanea, narrativa meridionale), nella presenza di alcuni autori come Lunardi, Leonetti, Ottieri e Davì, l'intervento vittoriniano sui testi e la scoperta degli autori. Originale è, invece, l'avvicinamento alla nuova avanguardia con la quale Vittorini condivide la discontinuità antitradizionale, l'antistoricismo, l'istanza scientifica e interdisciplinare, l'accettazione del mondo industriale e la sperimentazione.

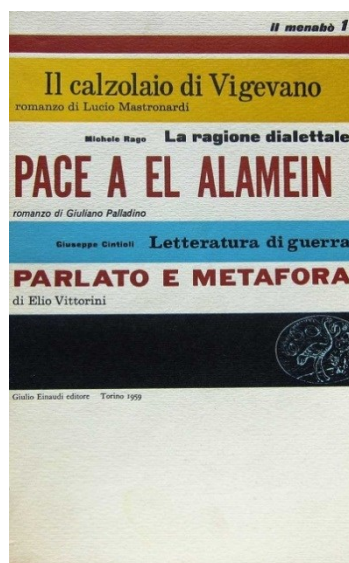


Figura 4. Primo numero del «Menabò» pubblicato nel 1959.

<sup>95</sup> *Presentazione degli Indici* scritta da Calvino per «Il Menabò», p. 10.

<sup>96</sup> «Il Menabò», n. 1, Einaudi, Torino, 1959, p. 4.



«Il Menabò» vuole produrre una letteratura alternativa a quella contemporanea, costruendo un contesto, soprattutto scientifico, a partire da e intorno al testo letterario. Si tratta non solo di una rivista ma anche di una collana proprio per questa sua capacità di creare un percorso continuo mediante i vari numeri-volumi monografici. Il proposito, allora, rimane quello di costruire un ponte tra attualità e letteratura, ma si è ben lontani sia dall'istanza politica del «Politecnico» che dal contesto culturale dei Gettoni. La svolta avviene con il numero 4 nel quale si discute delle novità introdotte dall'industria e sulla conseguente necessità di una letteratura industriale: l'intervento di Vittorini si configura come polemica nei confronti della letteratura preesistente e insieme come proposta della nuova avanguardia italiana (Leonetti, Sanguineti, Eco, Filippini, Pagliarani, Porta, Manganelli e altri) a cui viene dedicato l'intero numero 5.

Per concludere è interessante notare come la grande versatilità di Vittorini lo conduca a sperimentare incroci tra linguaggi espressivi diversi. In effetti si occupa anche di arti plastiche e figurative, architettura, fotografia, teatro, cinema e televisione. I risultati delle sue sperimentazioni sono visibili nella contaminazione della letteratura con la fotografia in *Conversazione in Sicilia*, con l'urbanistica in *Le donne di Messina* o con il teatro in *Uomini e no* e *Città del mondo*. Per questo motivo Vittorini è spesso definito “politecnico” con riferimento non solo al contesto del periodico omonimo, ma anche includendo i primi anni dei Gettoni, oltre al fatto che in generale lavora a Milano, città politecnica per eccellenza. Analizzare la vastità degli interessi vittoriniani significa comprendere a pieno la sua attività editoriale e la sua produzione autoriale.<sup>97</sup> Esemplicativi sono l'attenzione che Vittorini presta alla grafica in generale nei suoi progetti, il lavoro illustrativo che svolge per la collana dei Millenni Einaudi, il ricorso alla tecnica del fumetto per «Politecnico» e la selezione di diciassette tavole a colori per l'edizione del *Decameron* di Boccaccio curata da Giuseppe Petronio. La letteratura fa ricorso all'arte per manifestarsi nella sua completezza e per passare dall'esperienza astratta alla concretezza della realtà. Le immagini allora non devono essere un mero equivalente al testo, ma un riferimento figurativo che amplifica il contenuto. In questo

---

<sup>97</sup> Cfr. LUPO 2011, 7-8.

senso, il cinema è per antonomasia la disciplina politecnica perché riunifica letteratura, pittura, musica e teatro realizzando la completezza d'espressione.

## 2.2 CESARE PAVESE DIRETTORE EDITORIALE

La collaborazione di Pavese con Einaudi inizia subito dopo la fondazione della casa editrice: quando Leone Ginzburg viene arrestato nel 1934, è scelto come prestanome per la direzione della rivista «Cultura» in quanto meno sospettabile perché non connotato politicamente e iscritto al Partito nazionale fascista dal 1932. Giulio Einaudi testimonia che per Pavese è una incombenza non gradita e non conforme ai suoi interessi.<sup>98</sup> Tuttavia, nel maggio 1935 anche Pavese viene arrestato dalla polizia fascista a causa di alcune lettere politicamente compromettenti delle quali non conosce il contenuto ma che transitano a casa sua indirizzate alla fidanzata Battistina Pizzardo, insegnante di matematica e attivista comunista clandestina. Passa dalle Carceri Nuove di Torino a Regina Coeli di Roma (durante la detenzione scrive alla sorella riguardo a possibili lavori da svolgere in confino: «Ho intenzione, durante il confino, di farmi autorizzare a tradurre libri inglesi; tu intanto informati da Frassinelli e Mondadori e altri, se me ne vogliono affidare. Chiedo 100 L. per volume e, se non basta, li traduco per niente, anche»<sup>99</sup>), dopo tre anni di confino a Brancaleone Calabro, ottiene il condono e ritorna a Torino nel 1936.<sup>100</sup>

L'inizio dell'attività con la casa editrice è sancito da una lettera di Giulio Einaudi datata 27 aprile 1938, un vero e proprio contratto nel quale si definiscono le mansioni affidate a Pavese, le condizioni lavorative e il suo compenso (il tutto sarà poi regolarizzato da una lettera ufficiale del 30 novembre 1942):

Le mansioni a te affidate sono le seguenti:

---

<sup>98</sup> EINAUDI 1988, 43.

<sup>99</sup> PAVESE 1966a, 413.

<sup>100</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 4.

- a) traduzione dall'inglese di circa 2000 pagine all'anno formato «Saggi». [...]
- b) revisione dei manoscritti e delle bozze di traduzioni altrui dall'inglese.
- c) revisione di bozze di libri di carattere storico-letterario (esclusi libri di carattere scientifico o tecnico).
- d) esame di opere anche inedite, sia italiane che straniere, per le quali venga ritenuto utile un tuo giudizio, magari con relazioni scritte su di esse.
- e) lavori vari saltuari di redazione e revisione della corrispondenza inglese [...].

[...] il compenso di tua spettanza è di L. 1000 nette mensili, con impegno da parte tua di non assumere lavori continuativi per altre case editrici, e di accordarti tempestivamente con noi per eventuali lavori saltuari.

Questo contratto, che ha una forma strettamente privata, può essere rescisso da una delle due parti con preavviso di sei mesi. [...]<sup>101</sup>

Così a partire dal 1 maggio 1938 svolge il compito di redattore diventando una presenza autorevole e decisiva all'interno del direttorio, composto anche da Giulio Einaudi, Leone Ginzburg, Giaime Pintor, Carlo Muscetta e Mario Alicata, con ruoli e competenze diverse ma sempre in stretta collaborazione. La partecipazione di Pavese alle sedute collettive è abbastanza limitata, si concentra maggiormente sul lavoro preliminare dei contatti diretti, le note interne e le lettere, lasciando poi agli altri le discussioni nel Consiglio editoriale e prediligendo il rapporto personale. In *Frammenti di memoria* Giulio Einaudi lo ricorda così:

[...] il lavoro di traduzione per la Einaudi diventa intenso, Defoe, Gertrude Stein, Dickens, Melville, e alle traduzioni si aggiungono letture di testi per la pubblicazione, revisioni di traduzioni e varie altre incombenze. In quel tempo era l'unico redattore, tutto il peso del lavoro gravava sulle sue spalle. Intanto scrive il suo primo racconto, *La spiaggia*, e subito dopo *Paesi tuoi* [...]

L'arricciarsi con le dita un ciuffo di capelli, o il ripetere questo medesimo gesto con un foglio di carta da lettera, o con la pagina di un libro è l'immagine più familiare che serbo di lui.

[...] C'è una foto di Pavese che circola, non quella del Premio Strega, una con degli alberi sullo sfondo, lui col viso chino, pensoso, leggermente ironico, una sciarpa chiara al collo. Quella foto la feci io, in una osteria della collina di Torino, una domenica di primavera. Erano gli anni di Pavese scrittore affermato, quelli del suo massimo impegno nel lavoro editoriale, e anche della sua ricorrente solitudine esistenziale.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> PAVESE 1966a, 537.

<sup>102</sup> EINAUDI 1988, 43-44.



Figura 5. Cesare Pavese in una foto scattata da Giulio Einaudi.

La sua centralità e la compresenza di mansioni diverse sono tipiche della struttura artigianale e preindustriale delle case editrici negli anni Quaranta. La mole di lavoro a lui affidata è così considerevole che lo si può considerare un “coadiutore-interprete-realizzatore” del progetto einaudiano che arricchisce e potenzia attraverso i ruoli di redattore, direttore editoriale, voce delle riunioni del mercoledì, direttore di collana, autore, traduttore e curatore (lui stesso dichiara di lavorare come uno schiavo egizio<sup>103</sup>). Il suo intento è di seguire l'intero percorso del testo e del prodotto libro con particolare attenzione alla qualità e al rapporto con i vari collaboratori. Si occupa anche delle attività promozionali tramite il contributo pratico alla Settimana Einaudi dal 1942, la realizzazione nel 1946 del «Bollettino di Informazioni culturali», le proposte di nuove iniziative, l'*Antologia Einaudi 1948* e i servizi stampa. In definitiva, però, il suo compito specifico è quello di mediatore e moderatore pragmatico tra le varie tendenze culturali della casa editrice: si dimostra ruvido e schietto nel vaglio delle proposte e determinato nei giudizi e nelle decisioni particolari, ma ha sempre un rapporto di sintonia e intensa partecipazione con gli altri collaboratori con cui stringe un'amicizia libera e scherzosa.<sup>104</sup> In particolare, Pavese considera Giulio Einaudi un punto di riferimento quotidiano che consulta e ascolta per le decisioni da prendere, pur mantenendo un atteggiamento indipendente e a volte irriverente; in una lettera del 1942 si rivolge all'editore con tono ironico:

---

<sup>103</sup> PAVESE 1966a, 549.

<sup>104</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 21-26.

Avendo ricevuto n. 6 sigari Roma – del che Vi ringrazio – e avendoli trovati pessimi, sono costretto a risponderVi che non posso mantenere un contratto iniziato sotto così cattivi auspici. Succede inoltre che i sempre rinnovati incarichi di revisione e altre balle che mi appioppate, non mi lasciano il tempo di attendere a più nobili lavori. [...] C'è una vita da vivere, ci sono delle biciclette da inforcare, marciapiedi da passeggiare e tramonti da godere. La Natura insomma ci chiama, egregio Editore; e noi seguiamo il suo appello.<sup>105</sup>

Per quanto riguarda le collane einaudiane Pavese è il realizzatore dei Narratori stranieri tradotti, insieme a Mila, Leone e Natalia Ginzburg. Si tratta di una collana che si rivolge ad un pubblico colto ma ampio e non raffinato, quindi opta per una grafica sobria e un prezzo di copertina accessibile. Comprende classici e moderni, autori e titoli più o meno celebri spesso non ancora conosciuti in Italia (traduzioni integrali di Pavese, Mila, Leone Ginzburg e Alberto Spaini), soprattutto scrittori sette-ottocenteschi dopo l'incombere della censura: Defoe, Dickens, *Oblomov* di Gončarov, *La principessa Brambilla* di Hoffmann, Stein, James, Dostoevskij, Tolstoj, *La Badessa di Castro* di Stendhal, *L'isola del tesoro* di Stevenson, *Le affinità elettive* di Goethe, *Novelle esemplari* di Cervantes, *Salambò* di Flaubert, *Il Sindaco di Casterbridge* di Hardy, Diderot, Keller, *I viaggi di Gulliver* di Swift, *America* di Kafka, *La pelle di zigrino* di Balzac, Conrad ed altri. I Narratori stranieri tradotti hanno breve durata, dopo il 1950 confluiscono in altre collane future.<sup>106</sup>

Pavese è poi il responsabile della collana dei Narratori contemporanei con cui pone attenzione non solo sugli scrittori affermati, ma anche sui giovani italiani. Tuttavia, la disparità di orientamenti e personalità presenti e la mancanza di una coerenza interna saranno la causa del suo confluire nei Coralli nel 1947. Probabilmente concorre al fallimento della collana anche la gestione pavesiana che risulta carente in quanto Pavese non si comporta come un vero direttore di collana, non organizza una personale politica d'autore ma si affida tendenzialmente alle scelte degli altri consulenti (Alicata, Vittorini, Natalia Ginzburg) e dell'editore Einaudi. Il disinteresse verso l'attualità e la narrativa contemporanea, che emerge nell'assenza di una ricerca di autori nuovi e di un lavoro critico sui testi, è una scelta dello stesso Pavese che preferisce dedicarsi ai

---

<sup>105</sup> PAVESE 1966a, 632.

<sup>106</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 80-81.

classici e alla saggistica, delegando l'impegno dei Narratori contemporanei soprattutto ad Alicata:

Purtroppo – è noto – qui a Torino viviamo fuori del mondo, e chiunque nasca in Italia all'onore delle lettere ha tutto il tempo di farsi un editore e un pubblico e poi di cambiare mestiere, prima che noi se ne sia sentito il nome. Ecco l'utilità della tua consulenza da Roma. Tenere d'occhio gli ingegni (mi dicono che la città formicoli) e anche stuzzicarli.<sup>107</sup>

Nonostante il parere di Calvino, che parlando dell'impegno investito da Pavese per l'inizio dei Coralli li definisce come la «sua collana»<sup>108</sup>, si può riscontrare la stessa mancanza di interesse: Pavese rifiuta un gran numero di titoli, a differenza delle scoperte di Vittorini, si scontra spesso con il parere di Natalia Ginzburg ed esprime critiche dal tono amaro e severo («A me non piace ma forse avrà successo. Facciamolo. Però [...] questo Vercors è un tipo insopportabile, con la sua aria di falso mistero. Sotto non c'è mica niente»<sup>109</sup>).

Al contrario Pavese collabora attivamente scrivendo una serie di risvolti per l'Universale Einaudi che esprime pienamente l'identità della casa editrice, il cui intento è realizzare un programma educativo per ampliare e diversificare il proprio pubblico.

Il disimpegno di Pavese nei confronti della narrativa contemporanea è sicuramente motivato non solo da un personale distacco, ma anche dalle sue responsabilità di direttore editoriale che deve fare i libri e dalle altre attività in cui è impegnato come il «Bollettino di Informazioni culturali» della Casa, le informazioni promozionali ai lettori per le edizioni e collane nuove, il lavoro per il catalogo *Antologia Einaudi 1948* e la Collezione di studi religiosi, tecnologici e psicologici fondata nel 1948. Infatti, i Coralli e poi i Supercoralli verranno affidati a Natalia Ginzburg e Bruno Fonzi (l'impronta pavesiana è presente solo nelle richieste di contratti, nelle attribuzioni di traduzioni e nella pubblicazione dei propri *Bella estate* e *Tradimento e fedeltà*).

La cosiddetta collana viola o Collezione di studi religiosi, tecnologici e psicologici è l'unica vera collana pavesiana di tendenza e riflette pienamente l'identità di casa Einaudi: è rigorosa per il suo valore scientifico, coerente con la tradizione saggistica

---

<sup>107</sup> PAVESE 1966a, 588.

<sup>108</sup> *Catalogo Einaudi 1956*, p. 53.

<sup>109</sup> Cesare Pavese riguardo a *Les armes de la nuit* di Vercors, Fondo Einaudi, Varie editoriali, Pareri, cart. 7, 12 febbraio 1947.

einaudiana e sperimentale per la sua «nuova apertura [...] verso il mondo»<sup>110</sup>. Tuttavia, non può che essere fruibile da un pubblico circoscritto a causa del contenuto specifico. La prima idea della collana viene proposta a Einaudi da De Martino nel 1942, segue una sua lista di titoli nel 1943 e una pavese nel 1945. Fondamentale è il *Pro-memoria per la Direzione Generale* del 27 ottobre 1945 in cui Pavese afferma:

[...]non c'è chi non veda la tempestività di una simile collezione, dato che la nuova apertura della cultura italiana verso il mondo, deve necessariamente aprire le barriere a tutta questa massa di ricerche e teorie, che da un secolo travaglia la cultura mondiale e davanti a cui l'Italia non fu sinora che una chiusa provincia. I legami e agganci che l'etnografia ha con la scienza della religione, con la psicanalisi, con la sociologia e in definitiva con la storiografia materialistica sono evidenti. [...] Visto tutto ciò, Balbo e Pavese, a nome anche della Direzione di Sede ed editoriale, decidono la fondazione della «Biblioteca di Cultura Etnografica» [...] fare una nuova collezione non costa che la fatica di scegliere un nuovo colore.<sup>111</sup>

La collana viola nasce definitivamente nel gennaio 1948 grazie alla tenacia di Pavese e in seguito ad una serie di difficoltà economiche, ritardi e complicazioni. Tra i principali titoli appaiono: *Ramo d'oro e Studio della magia e della religione* di James G. Frazer, *Origini e forme del mito greco* di Paula Philppson, *Il mondo magico* di Ernesto de Martino, *L'Io e l'inconscio* di Carl Gustav Jung, *L'anima primitiva* di Lucien Lévy-Bruhl, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* di Jung e Karl Kerényi, *Mente primitiva e civiltà moderna* di Charles Robert Aldrich, *La psicologia di Carl G. Jung* di Jolan Jacobi, *Il rito religioso* di Theodor Reik, *Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi* di Bronislaw Malinowski, *Miti e misteri* di Karl Kerényi e altri.<sup>112</sup>

Molte sono le discussioni tra De Martino e Pavese soprattutto riguardanti il criterio di presentazione dei testi. De Martino crede nella necessità di un'introduzione per orientare i testi e il 9 ottobre 1948 scrive a Pavese che:

... bisognava far precedere ogni opera da una introduzione che la ambientasse nel clima culturale italiano e guidasse il lettore sprovvisto a leggere criticamente l'opera presentata. [...] Ritengo [...] che le introduzioni ai vari volumi debbano

---

<sup>110</sup> *Pro-memoria per la Direzione Generale*, 27 ottobre 1945, (AE, incart. Einaudi).

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> FERRETTI 2017, 117.

avere un carattere unitario, e che tutte le introduzioni siano fatte da una stessa persona, alla quale la Casa affida appunto questo compito.<sup>113</sup>

Contrariamente Pavese il 13 ottobre afferma che i libri «è meglio darli nudi e crudi e lasciare che i litigi avvengano sulle riviste» e il 18 ottobre aggiunge:

La consuetudine Einaudi è sempre stata di prefazionare il meno possibile. [...] Il fatto è che abbiamo sempre preferito lasciar risuonare la voce incriminata [...] – i nostri lettori dopotutto sono intelligenti.

Mettermi invece per la strada delle prefazioni a tutti i costi, mi sembra una politica [...] pedante. [...]

A me come lettore la collezione interessa per i testi non per le prefazioni – siano pure intelligentissime.<sup>114</sup>

In definitiva si confrontano due atteggiamenti diversi, quello di De Martino studioso specialista esterno e quello di Pavese letterato editore interno, ciascuno con la propria idea di collana e con le proprie preoccupazioni ideologiche e pedagogiche. Giulio Einaudi dirà di loro: «uno molto colto ma senza fantasia e in un momento suo molto ortodosso [...] e l'altro pure molto colto, ma non erudito e tanto meno ortodosso [...]»<sup>115</sup>. Le discussioni continuano anche dopo l'11 novembre 1949 quando la casa editrice affida a entrambi la condirezione della collana viola perché Pavese la sente come la sua vera collana, della quale di fatto è l'unico direttore.

Negli ultimi mesi della sua vita Pavese collabora alla rivista bimestrale «Cultura e Realtà», fondata a Roma nel maggio-giugno 1950 e diretta da Mario Motta. Essa si propone di rimanere estranea dai condizionamenti della parte culturalmente dominante della società sul contesto contemporaneo, affrontando i problemi attraverso «un dialogo comune, aperto a tutti e rispettoso di tutte le differenze»<sup>116</sup>. La fine della rivista segue di pochi mesi la morte di Pavese che viene definito non soltanto «uno dei promotori essenziali» del periodico, ma «una delle ragioni della sua nascita»<sup>117</sup>.

Il lavoro editoriale, come nel caso di Vittorini, si fonde con l'esperienza di autore, ma Pavese dimostra un particolare impegno e una marcata professionalità nel ruolo di editore delle proprie opere. Si occupa di: stipulazione del contratto, iter redazionale e

---

<sup>113</sup> PAVESE e DE MARTINO 1991, 108-11.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> CESARI 1991, 51.

<sup>116</sup> LUPO 2006, 390-91.

<sup>117</sup> «Cultura e Realtà» 1950.



tipografico delle opere, scelte di collana, aspetti specifici del prodotto-libro (copertina, risvolto), costruzione delle edizioni, uscita, autovalutazioni, promozione e pubblicità, distribuzione, successo di pubblico, fortuna critica, traduzioni all'estero e ringraziamento dei recensori. Per *Lavorare stanca* Pavese segue l'intero iter editoriale dal marzo 1934 alla pubblicazione nel gennaio 1936, per *La spiaggia* si occupa di tutta la gestazione del romanzo, per *Paesi tuoi* scrive il risvolto anteriore in cui presenta l'opera come avvio della collana Narratori italiani contemporanei, per *Feria d'agosto* discute con Mila riguardo alla sopraccoperta di Francesco Menzio che non gli piace per la discutibile posizione del ragazzo che vi è rappresentato, per *Il compagno* indica i nomi dei critici a cui inviare il romanzo e scrive una schedina di presentazione sottolineandone le novità, per *Dialoghi con Leucò* si occupa della promozione con anticipazioni in rivista, lettere di accompagnamento all'invio del volume e un significativo risvolto (è il libro più amato da Pavese, ma il meno compreso e apprezzato dalla critica e dal pubblico), scrive la schedina di presentazione per *Prima che il gallo canti* e *La luna e i falò* e una nota per *Bella estate*.<sup>118</sup>

A partire dal dopoguerra Pavese matura quell'intreccio di motivazioni che condurranno al suicidio: i fallimenti amorosi, l'inadeguatezza politica e la precarietà dell'attività intellettuale. Bona Alterocca racconta di averlo incontrato pochi giorni prima della sua morte:

Ero stato un po' di tempo senza vederlo, poi lo incontrai casualmente in via Po nel tardo pomeriggio del 17, in piena «feria d'agosto». Lo sguardo assente, camminava come un automa. Disse che doveva assolutamente parlarmi, bisognò che lo seguissi al vicino caffè Florio. [...] Poi mi raccontò il punto essenziale della sua tragedia, vissuta per quindici anni. Fu fermo e pacato, implacabile ed esatto. Disse che intendeva finirla: «Non ho più nulla da fare, la parabola è compiuta. Artisticamente ho dato il massimo che potevo: il resto non esiste [...]». [...] guardando le acque buie del fiume, osservò che annegare non gli sarebbe piaciuto: meglio il veleno. Poi parlammo d'altro. Ma nessuno sapeva che quello stesso giorno aveva scritto l'ultima pagina disperata del Diario. Ci trovammo ancora una volta al giornale dove lavoravo. Poi, più nulla. [...]<sup>119</sup>

Il positivo bilancio della produzione letteraria e del lavoro editoriale, la continua tensione creativa e il raggiungimento del successo sono vissuti con il presentimento di

---

<sup>118</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 138-47.

<sup>119</sup> PAVESE 1966b, 566.

una precarietà e una carenza future, come per pareggiare i conti della vita. La crisi matura nel corso del 1950: nonostante la vittoria del premio Strega con la trilogia della *Bella estate* («I miei successi sono una cosa allegra e lacrimevole insieme»<sup>120</sup>), nelle lettere e nel diario crescono l'insoddisfazione amorosa e le allusioni al suicidio. Nella lettera del 25 agosto a Davide Lajolo dichiara «Ora non scriverò più! Con la stessa testardaggine, con la stessa stoica volontà delle Langhe, farò il mio viaggio nel regno dei morti»<sup>121</sup>, mostrando coincidenza tra lo scrivere e il vivere come il risultato di un percorso che Pavese non vuole e non può proseguire.

Cesare Pavese si suicida nella notte tra il 26 e 27 agosto 1950 e la notizia viene pubblicata sulla prima pagina del quotidiano torinese «Stampa Sera»:

Lo scrittore Cesare Pavese è stato trovato cadavere in una stanza di albergo: la morte, secondo il referto medico, è stata provocata dall'ingerimento di una forte dose di veleno e di sonnifero. La tragica scoperta è stata fatta verso le ore 21. Cesare Pavese, di ritorno da Roma, aveva preso alloggio da due giorni presso l'albergo Roma, in piazza Carlo Felice; [...]

Aveva trascorso questi due giorni nel modo più normale per lui: fumava molto [...]; scriveva assiduamente [...]; non è possibile dedurre alcunché che possa spiegare i motivi del gesto fatale.<sup>122</sup>

Le probabili ragioni del suicidio sembrano essere la fine della ricerca letteraria, il difficile rapporto con la politica e l'impossibilità di una vera esperienza amorosa, il tutto accompagnato dalla crescente depressione fisica e psichica.<sup>123</sup>

Quando arriva la notizia gli amici e i colleghi provano un'impressione simile ad uno schianto; in *Ritratto d'un amico* Natalia Ginzburg scrive:

È morto d'estate. La nostra città, d'estate, è deserta e sembra molto grande, chiara e sonora come una piazza... non c'era nessuno di noi. Scelse, per morire, un giorno qualunque di quel torrido agosto; e scelse la stanza d'un albergo nei pressi della stazione: volendo morire, nella città che gli apparteneva, come un forestiero.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> *Ivi*, 545.

<sup>121</sup> *Ivi*, 570.

<sup>122</sup> «Stampa Sera», 28-29 agosto 1950, p. I.

<sup>123</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 180.

<sup>124</sup> GINZBURG 1958, 20-21.

Calvino racconta, risponde e polemizza con qualche amico sul senso da dare a questo gesto estremo e sull'insegnamento che se ne può trarre. In particolare, si confida completamente con l'amica Isa Bezzera alla quale parla senza ritegno:

Per me Pavese era parecchio: non solo un autore preferito, un amico dei più cari, un collega di lavoro da anni, un interlocutore quotidiano, ma era un personaggio dei più importanti nella mia vita, era uno cui devo quasi tutto quello che sono, che aveva determinato la mia vocazione, indirizzato e incoraggiato e seguito sempre il mio lavoro, influenzato il mio modo di pensare, i miei gusti, fin le mie abitudini di vita e i miei atteggiamenti, davvero mi c'è voluto parecchio per riavermi del colpo e riprendere chiara coscienza di chi è vivo e di chi è morto. Tutti i luoghi e le carte e i lavori tra i quali vivo sono stati sempre per me impastati della sua presenza...<sup>125</sup>

La morte di Pavese genera un vuoto incolmabile in Casa Einaudi. La collana viola viene prima affidata a De Martino e Musatti nel 1951 con la sigla Edizioni Scientifiche Einaudi e poi ceduta a Paolo Boringhieri nel 1957; in parte saranno I gettoni, fondati nel 1951, a sostituirla con un'analoga personalizzazione e tendenza alla sperimentazione. L'aspetto direttivo della Einaudi viene totalmente riorganizzato con Giulio Bollati direttore generale, Luciano Foà segretario generale, Daniele Ponchiroli redattore capo, Renato Solmi redattore per i testi di economia e politica, Cesare Cases e Franco Fortini consulenti e Italo Calvino redattore-consulente-autore.<sup>126</sup>

Dieci anni dopo la morte di Pavese, il 26 novembre 1960 Calvino tiene una commemorazione alla Casa della Cultura di Milano per ricordare il proprio amico e maestro non solo come l'uomo che ha compiuto il gesto estremo, ma anche l'uomo che giorno dopo giorno ha vinto la battaglia contro la spinta autodistruttiva:

Pavese resta l'uomo dell'esatta operosità nello studio, nel lavoro creativo, nel lavoro dell'azienda editoriale, l'uomo per cui ogni gesto, ogni ora aveva una sua funzione e un suo frutto, l'uomo la cui laconicità e insocievolezza erano difesa del suo fare e del suo essere, il cui nervosismo era quello di chi è tutto preso da una febbre attiva, i cui ozi e spassi parsimoniosi ma assaporati con sapienza erano quelli di chi sa lavorare duro.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> BARANELLI 2000, 296-97.

<sup>126</sup> Cfr. FERRETTI 2017, 183.

<sup>127</sup> CALVINO 1960, 74.

## CAPITOLO TERZO

# L'ECLETTISMO DI ITALO CALVINO

C'è una linea di confine, da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli che li leggono.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

### 3.1 L'AUTORE E L'EDITORE

È impossibile distinguere il ruolo di Calvino editore dal suo essere anche scrittore e saggista. Fin dagli esordi con *Il sentiero dei nidi di ragno*, la sua produzione letteraria è pensata per creare una coerente ma sempre rinnovata e approfondita riflessione sul rapporto tra letteratura e Storia. I continui cambi di rotta dall'opzione neorealista degli anni Quaranta alla scelta fiabesca degli anni Cinquanta, dallo strutturalismo degli anni Settanta al tono filosofico-meditativo degli ultimi scritti, non sono altro che l'assunzione di strumenti diversi per analizzare la stessa questione della relazione fra gli individui e il mondo. In effetti, tutti i protagonisti delle sue opere esprimono il medesimo bisogno di mantenere la distanza dall'altro come condizione esistenziale, conseguenza della difficoltà nel rimanere dentro ad una realtà che appare tanto affascinante da lontano quanto deludente da vicino: Pin de *Il sentiero dei nidi di ragno* osserva da distante quel mondo in cui si sente un estraneo, il ciclo degli *Antenati* è una trilogia che propone possibilità diverse di approccio alla realtà preservando la propria libertà, le opere degli anni Settanta (*Le città invisibili* e *Il castello dei destini incrociati*) cercano il senso nascosto dietro alla casualità dei fenomeni. La letteratura, allora, ha una funzione conoscitiva, è un processo ermeneutico attraverso il quale il soggetto può comprendere sé stesso e ciò che lo circonda. Addirittura, nell'ultima fase calviniana lo scrittore rinuncerà a proporre e a spiegare il senso della Storia e delegherà alla libertà del lettore la ricerca di una risposta individualmente valida. Calvino, unica “pecora nera” della famiglia in quanto uomo di lettere nato da genitori scienziati (il padre Mario Calvino è agronomo di fama internazionale, la madre Eva Mameli è ricercatrice

in Scienze naturali), approda per altre vie, ossia con la letteratura, alla stessa passione paterna per l'osservazione, la catalogazione e la significazione delle cose.

Queste riflessioni che Calvino costruisce attraverso la scrittura sono alla base della sua attività di editore. Nell'autunno 1945 si trasferisce a Torino, città nella quale il movimento politico e il movimento delle idee creano un continuo fermento e una prospettiva innovativa per il futuro. Negli anni torinesi inizia la collaborazione con la rivista «Unità» su cui pubblica i propri articoli per più di un decennio (interventi giornalistici, rubriche polemiche, recensioni, articoli di critica letteraria, note di costume, servizi di attualità politica, inchieste, testi creativi, favole allegorico-politiche e racconti), ma soprattutto entra in contatto con gli intellettuali della casa editrice Einaudi. In particolar modo, Cesare Pavese è un amico e un maestro: grazie alla sua mediazione Calvino fa leggere a Carlo Muscetta il suo primo racconto *Angoscia* che viene pubblicato su «Aretusa», una delle più importanti riviste nate dopo la Liberazione, anche se il vero e proprio esordio avviene sul «Politecnico» di Vittorini con *Liguria magra e ossuta* (dicembre 1945).<sup>128</sup> Sempre Pavese lo introduce in Casa Einaudi dove inizia a lavorare nell'ufficio stampa e come venditore di libri a rate, fino al 1947 quando assume il ruolo di redattore e pubblica il suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno*, scritto di getto in soli venti giorni nel dicembre 1946. Giulio Einaudi lo lancia addirittura facendo affiggere nelle librerie un manifesto con la fotografia dell'autore che cammina con le mani in tasca; le vendite superano le cinquemila copie facendo di Calvino una personalità riconoscibile.<sup>129</sup>



Figura 1. Italo Calvino negli anni torinesi.

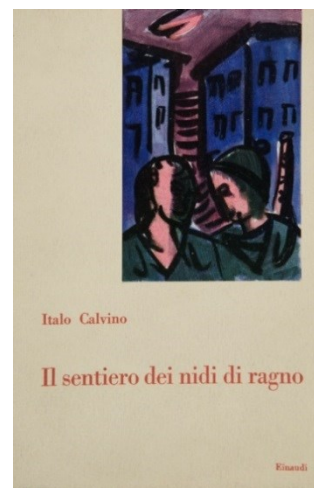


Figura 2. Copertina della prima edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno* pubblicato nel 1947.

<sup>128</sup> Cfr. MONDELLO 1990, 45-49.

<sup>129</sup> Cfr. SCARPA 2023, 78-79.

Natalia Ginzburg ricorderà di aver conosciuto Calvino in una grigia e nevosa mattina dell'inverno del '46 proprio nella sede torinese della Einaudi in un corridoio davanti ad una stufa. Da questo momento nasce una profonda amicizia tanto che Calvino fa leggere alla Ginzburg i suoi primi racconti che poi confluiranno nella raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949):

Erano scritti a mano, in una calligrafia minuta, arrotondata e fitta di cancellature. Ci sembravano molto belli. Vi si scorgevano paesaggi festosi, immersi in una luce solare; a volte le vicende erano vicende di guerra, di morte e di sangue, ma nulla sembrava offuscare l'alta luce del giorno; e non un'ombra scendeva mai su quei boschi verdi, frondosi, popolati di ragazzi, di animali e di uccelli. Il suo stile era, fin dall'inizio, lineare e limpido; divenne più tardi, nel corso degli anni, un puro cristallo. In quello stile fresco e trasparente, la realtà appariva screziata, variegata, e colorata di mille colori; e sembrava un miracolo quella festosità, quella luce solare, in un'epoca in cui lo scrivere era abitualmente severo, accigliato e parsimonioso e nel mondo che tentavamo di raccontare non regnava che nebbia, pioggia e cenere.<sup>130</sup>

L'assunzione vera e propria avviene il primo gennaio 1950 (50 mila lire di stipendio). In seguito alla morte di Pavese, Calvino diventa una presenza fondamentale della casa editrice dalla quale viene coinvolto in tutto il ciclo di produzione del libro.

Torino coincide con la maggior parte della sua attività professionale: il lavoro redazionale, la consulenza e la pubblicazione dei suoi libri. Non è solo la sede principale di Casa Einaudi, ma è un luogo di formazione, di incontri intellettuali e soprattutto di amicizie (in primis quella con Cesare Pavese e Natalia Ginzburg). È anche la città in cui Calvino prende parte al Partito comunista italiano ed è la metropoli moderna, il modello di città industriale in cui avanza il progresso rispetto alla provincia chiusa nelle tradizioni. Non a caso sono ambientate a Torino le novelle di *Marcovaldo*, i racconti lunghi *La nuvola di smog* e *La giornata di uno scrutatore*, e altri racconti tra i quali *L'avventura di un impiegato*, *L'avventura di una moglie*, *La gallina di reparto*, *La notte dei numeri* e *La signora Paulatim*.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> GINZBURG 1985, 26-27.

<sup>131</sup> BARENGHI 2007, 16-17.

Nel 1956 Calvino raccoglie, trascrive e ordina per Einaudi le *Fiabe italiane*. La raccolta che, secondo Natalia Ginzburg è «il più bel libro per l'infanzia che sia apparso in Italia»<sup>132</sup>, comprende la varietà delle vicende umane diventando «una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel loro ruminio delle coscienze contadine fino a noi, il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto il farsi d'un destino»<sup>133</sup>. Per Calvino non esiste nessuna cesura netta tra il romanzo e la fiaba, due modalità narrative così simili che si fondono per raccontare un aspetto della vita reale. La fiaba è l'archetipo del racconto d'avventura ovvero una riduzione della narrazione ad una serie di conflitti fra individuo e realtà esterna: «Mi interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità, il modo in cui il senso d'una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi»<sup>134</sup>. Vittorini, nel risvolto per il *Visconte dimezzato* che esce come volume della sua collana Gettoni, scriverà di questi due poli complementari del lavoro calviniano definendo il primo un “realismo a carica fiabesca” e il secondo una “fiaba a carica realistica”<sup>135</sup>. In effetti, dopo aver abbandonato il filone realista, negli anni Cinquanta Calvino aveva pubblicato il *Visconte dimezzato* (1952), poi confluito nella trilogia degli *Antenati* del 1960 insieme a *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), aprendo il suo percorso attraverso il fiabesco considerato l'unico modo per ritrovare l'ordine e la regola attraverso il magma opaco della realtà: la fiaba è una sorta di catalogo, serbatoio di idee, enciclopedia dei destini umani e, di conseguenza, del narrabile (l'immagine del reale come labirinto è un topos della scrittura calviniana, onnipresente in tutte le sue opere, in particolare ne *Il castello dei destini incrociati* e nelle *Città invisibili*). La trilogia dimostra, mediante la tecnica della fiaba, il fallimento del rapporto tra uomo e Storia individuando tre diversi gradi di approccio alla libertà e alla realizzazione dell'essere umano: si denuncia una frattura (il visconte tagliato in due metà cerca la ricomposizione), viene proposta una soluzione (il barone si ritira a vivere sugli alberi in quanto unica via per vivere davvero con gli altri), ma alla fine si dichiara

---

<sup>132</sup> GINZBURG 1985, 26-27.

<sup>133</sup> MONDELLO 1990, 72.

<sup>134</sup> CALVINO 1959, 69-70.

<sup>135</sup> Cfr. *ivi*, 76.

l'impossibilità del ricongiungimento (il cavaliere non esiste se non in relazione alle sue azioni). Il ciclo degli *Antenati* può essere letto anche come allegoria della crisi vissuta da Calvino nel '56-'57 che lo porta ad una ridefinizione del proprio ruolo politico-intellettuale e a prendersi un periodo di pausa dalla scrittura.

Nel 1959 trascorre sei mesi in America a New York («L'incontro materiale con l'America è stato un'esperienza veramente bella [...] Io mi sentivo newyorkese: la mia città è New York»<sup>136</sup>) e poi si trasferisce stabilmente a Parigi dove conosce e sposa Esther Judith Singer, traduttrice argentina di origine russa.



Figura 3. Italo Calvino a New York nel 1959.

Gli anni Sessanta sono caratterizzati dal distacco dalle forme di intervento e partecipazione politica tipiche degli anni precedenti e da una letteratura sempre più autonoma dal reale e legata ad un progetto immaginario. Il legame tra letteratura e realtà si è definitivamente spezzato: le raccolte di racconti *Marcovaldo* (1963), *Le Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967) presentano una realtà mutata dalle leggi del consumismo da cui si può solo evadere grazie alla fantasia, fino a sfociare addirittura nel grottesco e nel surreale. Si individuano nuovi strumenti espressivi e conoscitivi e il testo si distacca da quel mondo da cui non si può fuggire. Nelle *Città invisibili* del 1972 con l'idea del viaggio attraverso le città di spazi mentali Calvino cerca un nuovo codice letterario finché esaurisce il filone combinatorio con *Se una notte d'inverno un*

---

<sup>136</sup> *Ivi*, 95. Italo Calvino a Ugo Rubeo in un'intervista del 1984.



*viaggiatore* (1979) che è un romanzo ipotetico, una campionatura della complessità del reale e del narrabile, un catalogo di progetti possibili di un mondo utopico e contrario a quello presente:

Anche un'evasione individuale può essere il primo passo necessario per mettere in atto un'evasione collettiva. Questo deve valere anche al livello delle parole e delle immagini fantasmatiche: dalla prigione delle rappresentazioni del mondo che ribadiscono a ogni tua frase la tua schiavitù, evadere vuol dire proporre un altro codice, un'altra sintassi, un altro lessico attraverso cui dare forma al mondo dei tuoi desideri.<sup>137</sup>

Parallelamente alla scrittura Calvino continua a lavorare presso Casa Einaudi e nell'autunno del 1971 presenta la propria collana:

'Centopagine' è una nuova collezione Einaudi di grandi narratori di ogni tempo e d'ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient'affatto minore: il 'romanzo breve' o il 'racconto lungo'.  
[...] il criterio di scelta si baserà sull'intensità di una lettura sostanziosa che possa trovare il proprio spazio anche nelle giornate meno distese della nostra vita quotidiana.<sup>138</sup>

Il titolo della collezione, da non prendere troppo alla lettera, si riferisce alla necessità degli anni Settanta del Novecento di riabilitare il romanzesco ovvero ritornare al romanzo e ad un tipo di narrativa che intrecci qualità e vasto consumo; la lettura deve essere sostanziosa e intensa per coinvolgere il pubblico.<sup>139</sup> Mediante la direzione di Centopagine, Calvino trasmette una precisa immagine di narrativa assumendo un impegno militante e conducendo il lettore verso un obiettivo determinato: titoli dimenticati o rari, opere non ancora pubblicate in Italia e grandi scrittori considerati "classici". Il sottotitolo della collana (Collezione di grandi narratori diretta da Italo Calvino) precisa che si tratta di un ritorno o una riscoperta dei principali autori del panorama letterario che nel corso degli anni Settanta è in vivace fermento. Centopagine è l'unico progetto editoriale a cui Calvino si appassiona tanto da farsi

---

<sup>137</sup> Italo Calvino in *Quale utopia?* pubblicato nell'Almanacco Bompiani nel 1974.

<sup>138</sup> Italo Calvino nella *Presentazione*, un quartino non rilegato e inserito nei primi volumi della collana Centopagine, p. 1.

<sup>139</sup> Cfr. CADIOLI 1990, 142-43.

coinvolgere nella direzione; invece, in generale afferma di non avere «la vocazione del caposcuola, del promotore e aggregatore»<sup>140</sup>.

Centopagine prosegue per quattordici anni, dal 1971 al 1985 (anno della morte di Calvino), e pubblica 77 opere con un prezzo e un formato di collana semi-economica: 47 titoli appartengono alla seconda metà dell'Ottocento, 12 alla prima metà, 7 al Novecento, 6 al Settecento, 2 al Cinquecento e Seicento. La presenza di 11 titoli di letteratura russa (tra i quali 5 di Dostoevskij), 18 di scrittori francesi (Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant), 9 di americani, 10 inglesi (soprattutto Conrad e Stevenson), pochi tedeschi e un solo titolo spagnolo (il *Lazarillo de Tormes*) dimostra che l'intento iniziale di proporre opere di grandi scrittori, specialmente i titoli da tempo assenti dal mercato e trascurati dagli editori, è stata ampiamente rispettata, oltre al fatto che anche le opere che erano già state pubblicate in altre collane, vengono completamente rinnovate con nuove traduzioni e prefazioni.<sup>141</sup>

Calvino, in quanto direttore editoriale, non si occupa solo dell'aspetto organizzativo della collana, ma ha un ruolo attivo nella scrittura della *Presentazione*, delle varie *Note introduttive* ai testi (presenti soprattutto nei primi tempi della collezione) e delle quarte di copertina da lui firmate, che hanno tutte il carattere di un brevissimo testo critico, a differenza di quelle senza firma che presentano il libro in modo più editoriale. Le quarte di copertina vengono utilizzate da Calvino come strumenti per esporre le proprie considerazioni teorico-critiche riguardo il modo di narrare. Nella quarta di copertina di *Cuore di tenebra* di Conrad (1973, n. 30) scrive:

Uscito al principio del secolo (1902) *Heart of Darkness* è un racconto che può ben dirsi profetico, perché ci introduce nel nodo dei problemi che dominerà la cultura occidentale del Novecento, e apre la strada alle innovazioni formali che sconvolgeranno le strutture narrative.<sup>142</sup>

E ancora nella quarta di copertina del *Viaggiatore incantato* di Leskov (1978, n. 52) parla esplicitamente del “piacere di raccontare”, il quale si fonda sia sui materiali narrativi ricorrenti sia sui meccanismi interni al racconto che lo scrittore decide se scoprire o tenere nascosti. Sotto questa prospettiva nella relazione sui *Promessi sposi*

---

<sup>140</sup> CALVINO 2017, 3.

<sup>141</sup> Cfr. CADIOLI 1990, 147-48.

<sup>142</sup> *Ivi*, 150.

presentata al Convegno Manzoniano dell'Università di Nimega (ottobre 1973) Calvino afferma che:

mai romanzo fu calcolato con tanta esattezza come *I Promessi Sposi*; ogni aspetto poetico e ideologico è regolato da un'orologeria predeterminata ma essenziale, da diagrammi di forze ben equilibrati [...] per dare a Manzoni l'agio di far entrare nel romanzo tutto quel che gli sta a cuore di dire e di lasciare in ombra tutto quel che preferisce tacere, bisogna che l'ossatura sia perfettamente funzionale. [...] Manzoni sposta continuamente il fuoco delle lenti del suo cannocchiale. Una volta sicuro che nelle grandi linee il suo macchinario romanzesco e concettuale funziona, egli compie un lavoro d'aggiustamento per mettere a fuoco i vari personaggi e i vari aspetti, adattando a ognuno un'illuminazione diversa, più contrastata o più sfumata.<sup>143</sup>

La riflessione narratologica calviniana interna ai Centopagine continua fino al 1981 quando nella quarta di copertina di *Un romanzo politico* di Sterne viene esaltata l'inventiva di scrittura che lo porta «a costruire i suoi testi come scatole a sorpresa o trappole o ragnatele sospese nel vuoto» e viene esaltata l'interessante appendice in cui si propongono varie interpretazioni del testo.<sup>144</sup>

La collezione si differenzia anche per lo specifico interesse per la letteratura fantastica e la particolare attenzione rivolta al contesto storico-sociologico dei romanzi pubblicati: nelle note introduttive la narrativa italiana è presentata come un'autobiografia nazionale, un insieme di titoli che documentano un'epoca definita della storia d'Italia. Ad esempio, *Gli ammonitori* di Cena (1976, n. 43) è un «documento di quel calderone di fermenti umanitari, miserabilisti, scienziati, nietzschiani, e bohémien da cui comincia a prendere forma una coscienza socialista nella cultura italiana alla fine dell'Ottocento, e particolarmente nella Torino positivista di Cesare Lombroso [...]»<sup>145</sup>.

Il forte progetto culturale e letterario di Centopagine si rivolge ad un pubblico preciso composto da lettori mediamente colti, capaci di cogliere i suggerimenti critici e i richiami a precedenti letture con continui rimandi intertestuali. La relazione con il pubblico è fondamentale per la fortuna della collana che registra vendite medie di 10.000-13.000 copie per i libri di autori "classici" (Cechov, Eichendorff, Hoffmann, Melville, James) proponendo anche una seconda o terza edizione. Tra i titoli più

---

<sup>143</sup> CALVINO 1973, 329-32.

<sup>144</sup> Cfr. CADIOLI 1990, 155.

<sup>145</sup> *Ivi*, 156.

venduti che raggiungono le 16.000 copie si ricordano *La sonata a Kreutzer* di Tolstoj (1971), *Linea d'ombra* di Conrad (1971) e *Il risveglio* di Chopin (1977); addirittura *Le notti bianche di Dostoevskij* (1971) arriva alle 20.000 copie e il best seller indiscusso è *Cuore di tenebra* di Conrad (1973) con 25.000 copie.<sup>146</sup> La collezione si conclude nel 1985 con *Un anno di lettere* di Swinburne, in corrispondenza con la morte di Calvino e la crisi in Casa Einaudi.

Un'altra iniziativa einaudiana di Calvino in qualità di direttore responsabile è il «Notiziario Einaudi. Mensile di informazione culturale», una rivista di 8 o 12 pagine, pubblicata a partire dal 31 maggio 1952 e trasformata in trimestrale dal 1957 fino all'ultima uscita del novembre 1959. Ogni numero del «Notiziario» informa sulle pubblicazioni di casa Einaudi (novità, ristampe e volumi in corso di stampa), offre documentazioni più o meno ampie sui libri del mese (estratti, interviste all'autore, articoli recensori di critici importanti tra i quali Bobbio, Aquilecchia, Cases, Spriano, Antonicelli, Luporini, Baldini e Pizzorno), presenta le nuove collane (Nuova Atlantide, Parnaso italiano, Studi e ricerche, Scrittori politici, I libri bianchi, etc.) e svolge un ruolo preminente durante le «Settimane del libro Einaudi», alle quali è dedicato ampio spazio con recensioni e interventi anche polemici. La rivista è un valido strumento per conoscere la politica culturale einaudiana degli anni Cinquanta; infatti, nella sezione «Cronache culturali del mese» di ogni numero si segnalano manifestazioni, convegni, spettacoli teatrali, articoli di riviste e premi letterari.

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 e con un nostro sobrio commento costituire un'indicazione di ciò che è serio, importante, ecc. e di ciò che non lo è.<sup>147</sup>

I primi numeri riportano anche tramite asterischi alcune curiosità sull'attività editoriale della Casa: l'origine dell'impresa con lo struzzo in n. 1 del 1952 e l'arte di scrivere le fascette in n. 2 del 1952.<sup>148</sup> La personalità di Calvino, sia come editore che come autore, è onnipresente nel «Notiziario». È evidente la preferenza per i libri di

---

<sup>146</sup> Cfr. *ivi*, 161.

<sup>147</sup> Cfr. MANGONI 1999, 643-44. Lettera di Calvino a Muscetta del 19 giugno 1952.

<sup>148</sup> SEGRE 1991, 21-24.

guerra, per la letteratura scientifica e per le fiabe. Tuttavia, è difficile delineare con certezza quali siano gli apporti di mano calviniana all'interno della rivista. Gli articoli firmati o siglati da Calvino sono solo una quindicina, ma sicuramente sono da attribuirgli anche molti di quelli rimasti anonimi tra cui quelli sul diario di Pavese, su Elsa de Giorgi, su *Le parole sono pietre* di Carlo Levi, su *L'esplorazione dello spazio* di A. C. Clarke e sulla ristampa de *La spiaggia* di Pavese. La presa in carico da parte di Calvino di alcune recensioni dimostra un particolare favore per il libro, è il caso di: *L'avventura sottomarina* di Ph. Diolè, Hemingway che «resta uno scrittore da rileggere e ripensare, uno scrittore di emozioni sottili, di lezioni lente e difficili»<sup>149</sup>, *Utopia e realtà* di Silvio Guarnieri che diventa occasione per affrontare i problemi di una letteratura di matrice comunista, *Nella città natale* di V. Nekrasov, *Il futuro ha un cuore antico* di Carlo Levi che si concentra sul rapporto tra scrittore e mondo, *l'Isola di Arturo* di Elsa Morante che «respira di questa felicità di raccontare, di far muovere liberamente le figure, di scoprirle a sé scoprendole a loro stesse [...] il suo senso vero è nell'indicare, nel tendere, sapendo forse di non poterlo raggiungere, a un senso della vita che manca alla letteratura d'oggi, come manca forse alla vita stessa»<sup>150</sup>, *La prima guerra d'Africa* di Roberto Battaglia.<sup>151</sup>

Calvino continua a lavorare per l'Einaudi nell'ufficio di via Gregoriana fino al 1983 quando i rapporti con la casa editrice iniziano a scemare per motivi legati alla crisi dell'azienda; dopo essere rimasto comunque a svolgere il proprio ruolo di consulente interno-esterno e presente-assente, interrompe definitivamente la collaborazione nel 1984. Muore l'anno successivo, nella notte fra il 18 e il 19 settembre 1985 all'ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, dopo essere stato ricoverato e operato a causa di un'emorragia cerebrale.

Il lavoro editoriale non viene vissuto da Calvino come un'occupazione dilettantistica ma gli dedica impegno e puntualità per tutta la vita. Dopo la sua morte, Cesare Cases ricorda:

---

<sup>149</sup> Italo Calvino in «Notiziario Einaudi», III, n. 9, 1954.

<sup>150</sup> *Ivi*, VI, n. 1, 1957.

<sup>151</sup> SEGRE 1991, 25-34.

Conosceva tutti gli aspetti del mestiere, ma era soprattutto un lettore incomparabile di libri stranieri e di dattiloscritti italiani, su cui, quando poteva, riferiva personalmente nelle riunioni editoriali einaudiane. Cominciava, come Hegel secondo i ricordi di Hotho, a fatica, con molta lentezza, con balbettamenti e borborigmi, muovendo un po' le braccia come per aiutarsi; poi prendeva l'aire, si ricomponeva, parlava in tono assorto per lo più col pugno sotto il mento, guardando davanti a sé quando diceva le cose meno importanti e abbassando la testa e atteggiando la bocca in espressione grave o beffarda quando arrivava al dunque e il libro veniva ora lodato, ora dannato, ora ammesso con la voce e negato con le labbra, dopo di che la testa si risollevava e il tutto si sugellava con un assenso definitivo o con una risata strozzata che esplodeva in quella degli ascoltatori. Era uno spettacolo eccezionale ma non era uno *show*, era anche questa una tecnica seria in cui gli alti e i bassi, le pause, soprassalti, l'uso della sordina e degli ottoni, trasmettevano le fasi e i ripensamenti di un processo di lettura tanto impegnativo quanto fruttuoso.<sup>152</sup>

La sua eccellenza consiste nella straordinaria capacità di registrare gli eventi e di catturarne i protagonisti senza giudicare o interpretare ciò che vede; questo rende Calvino un prezioso osservatore editoriale. È un letterato capace di comunicare con chiunque, in qualsiasi situazione e usando ogni linguaggio specialistico. Calvino è insieme spettatore e protagonista del film che gli scorre sotto gli occhi, del rinnovamento letterario e culturale in corso:

La letteratura è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d'escludere. Intendo aspetti situazioni linguaggi tanto del mondo esteriore quanto del mondo interiore; le tendenze represses negli individui e nella società. [...] Allo scrittore, proprio per l'individualismo solitario del suo lavoro, può accadere d'esplorare zone che nessuno ha esplorato prima, dentro di sé o fuori; di fare scoperte che prima o poi risulteranno campi essenziali per la consapevolezza collettiva. [...] ...credo in un tipo d'educazione attraverso la letteratura, un tipo d'educazione che può dare i suoi effetti solo se è difficile e indiretta, se implica l'arduo raggiungimento d'un rigore letterario.<sup>153</sup>

La propensione ad indagare la totalità della letteratura fa sì che all'interno di Casa Einaudi ricopra ruoli diversi e che si occupi di ogni aspetto legato all'opera letteraria da pubblicare, mostrandosi un intellettuale-editore a tutto tondo: funzionario («Teneva l'ufficio stampa con una creatività che si combinava con una sottolineata,

---

<sup>152</sup> CASES 1985, 24.

<sup>153</sup> CALVINO 1979, 354-55.

scrupolosa serietà burocratica»<sup>154</sup>), inventore di titoli, redattore di risvolti e quarte di copertina, scrittore di fascette e testi pubblicitari, ideatore di slogans e immagini di copertina (prima fra tutte quella ispirata ad un disegno di Steinberg e scelta per la propria raccolta di saggi *Una pietra sopra*).

### 3.2 IL CALVINO SAGGISTA

Calvino non è stato solamente uno straordinario autore di narrativa. Si è cimentato anche nella stesura di saggi, prefazioni a contemporanei e classici, pagine critiche sparse, recensioni, commenti e note di costume, corrispondenze di viaggio, articoli di militanza politica e culturale, testimonianze autobiografiche, riflessioni e interventi di diverso genere, interviste. La poliedricità di questi impegni dimostrano come Calvino sia uno scrittore che non vuole essere identificato da un unico ruolo, ma un intellettuale in continuo movimento, alla ricerca di nuovi ambiti di studio per arricchire le proprie competenze e prospettive. Infatti, i suoi interventi non sono prettamente letterari, spaziano in diversi ambiti del sapere (letteratura, lingue, arte, cinema, scienza, storiografia, politica, società, geografia), «esemplificando differenti distanze dall'attualità, le quali a loro volta implicano diverse destinazioni possibili, e perciò diversi livelli di codificazione formale»<sup>155</sup>.

L'inizio della produzione saggistica di Calvino risale al 1945, tuttavia il primo volume autonomo *Una pietra sopra* viene pubblicato nel 1980, anno in cui Calvino si afferma come protagonista del dibattito culturale italiano, grazie anche alla recente uscita di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nonostante la sua avversione ad esibire la propria attività di intellettuale militante e la sua propensione ad affermarsi come un narratore che svolge differenti mansioni, tra le quali il lavoro nel mondo dell'editoria. Nella *Presentazione ad Una pietra sopra* Calvino ammette di aver avuto un rapporto contrastante con i propri scritti saggistici in quanto non riesce mai a considerarli finiti

---

<sup>154</sup> CLERICI e FALCETTO 1993, 6-7.

<sup>155</sup> BARENGHI 2007, 126.

e pronti per la pubblicazione, c'è sempre qualcosa da aggiungere o da correggere per precisare meglio il suo pensiero:

Le pagine di riflessione invece non riesco mai a vederle come definitive e staccate da me: partecipano della natura fluida del discorso parlato, sono sottoposte alle perplessità del ragionamento, alle sospensioni del giudizio, e quasi direi anche agli accidenti fonetici dell'espressione vocale. [...]

Il volume esce ora che mi sono tanto allontanato dal punto di partenza da non saper più cosa potrei correggere o aggiungere; [...] ora che posso riconoscere nel libro un disegno, quale esso è venuto assumendo indipendentemente dalla mia volontà, un tema che si precisa via via, un itinerario e una vicenda cui si può attribuire un senso compiuto, anche se non un punto d'arrivo.<sup>156</sup>

*Una pietra sopra* può essere descritto come un'autobiografia intellettuale in quanto Calvino, attraverso i vari testi, descrive sé stesso come autore e la propria idea di scrittura, riflette sulla figura del lettore e sul rapporto tra letteratura-società-politica. La raccolta di saggi è costruita come una silloge di racconti e la scelta di identificare l'autore con un io fittizio è funzionale proprio per raccontare di sé nel modo più sincero e limpido possibile senza cadere nel narcisismo. Emblematica è la decisione di comprendere solo la produzione saggistica successiva al 1955 per evitare di descrivere il percorso di crescita personale, il processo di formazione, ma per presentarsi come un intellettuale già formato ed adulto, l'osservatore della crisi letteraria e culturale in atto nella seconda metà del Novecento.



Figura 4. Copertina della prima edizione della raccolta saggistica *Una pietra sopra*.

---

<sup>156</sup> CALVINO 2017, VI-VII.



Calvino sceglie come copertina della raccolta un disegno di Saul Steinberg raffigurante una sfera-macigno che rotola lungo un pendio e sta per schiacciare un cavaliere al galoppo, il quale a sua volta sta inseguendo un coccodrillo dalle fauci spalancate. La pietra, che dà il titolo all'opera, simboleggia la razionalità e la chiarezza, da contrapporre al magma indistinto dell'umanità. Inoltre, l'espressione "mettere una pietra sopra" significa sia chiudere una discussione, concludere una storia che ricordarsi ciò da cui ci si è allontanati, «fissare la propria esperienza così come è stata, perché possa servirci a qualcosa»<sup>157</sup>.

È possibile suddividere *Una pietra sopra* in due parti. Il primo gruppo, composto da 12 saggi datati 1955-65, segue un arco cronologico ben preciso evidenziando la distanza tra un passato temporalmente vicino ma che si allontana sempre di più e un presente in cui risulta difficile riconoscersi. La seconda parte, che inizia dopo *Non darò più fiato alle trombe*, non presenta un andamento lineare, il tempo continua a scorrere ma lo sviluppo cronologico viene infranto. L'obiettivo è allargare il discorso per emulare la molteplicità e la stratificazione della realtà e della sua conoscenza, creare un luogo di riflessione e di interrogazione critica sulla letteratura, anche attraverso interventi dialogici e interviste. Saggi di argomento linguistico, letterario e politico vengono alternati ad altri saggi che si concentrano su oggetti o opere singole dal carattere enciclopedico (*Anatomia della critica* di Frye, il *Dostoevskij* di Bachtin, l'opera di Fourier, *I promessi sposi*).<sup>158</sup>

Essendo una sorta di autobiografia, i saggi di *Una pietra sopra* sono utili anche per indagare in maniera approfondita le idee editoriali calviniane.

Come già dichiarato, durante la sua collaborazione con la casa editrice Einaudi Calvino ricopre diversi ruoli, tra i quali manifesta una spiccata propensione per le immagini che, unita alla meticolosa cura per i libri, fa di lui un ottimo copertinista. Nel saggio *La penna in prima persona* (1977) ragiona proprio sul rapporto tra l'immagine e il testo, le figure e le parole. Parte da un sonetto di Guido Cavalcanti nel quale le penne e gli strumenti della scrittura parlano in prima persona, riflette sulla coscienza dell'atto

---

<sup>157</sup> *Ivi*, VIII.

<sup>158</sup> BARENGHI 2007, 131-37.

dello scrivere in Petrarca e Mallarmé, fino ad arrivare ai disegni di Saul Steinberg (ne sceglierà uno anche per la copertina di *Una pietra sopra*):

è la penna soggetto dell'azione grafica. Ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna. Che cosa ci sia dietro la mano, è questione controversa: l'io disegnante finisce per identificarsi con un io disegnato, non soggetto ma oggetto del disegnare. O meglio, è l'universo del disegno che si disegna, che si esplora ed esperimenta e ridefinisce ogni volta. [...] Il mondo disegnato ha una sua prepotenza, invade il tavolo, cattura ciò che gli è estraneo, unifica tutte le linee alla sua linea, dilaga dal foglio... [...] Il mondo è trasformato in linea, un'unica linea spezzata, contorta, discontinua. L'uomo anche. E quest'uomo trasformato in linea è finalmente il padrone del mondo, pur non sfuggendo alla sua condizione di prigioniero, perché la linea tende dopo molte volute e ghirigori a richiudersi su se stessa prendendolo in trappola.<sup>159</sup>

La sua vocazione consiste nel muoversi in diverse dimensioni del disegnabile, stabilendo una comunicazione tra universi stilistici contraddittori e culture figurative divergenti. La molteplicità dei modi di usare penne, matite e pennelli si uniscono sui fogli di Steinberg.

Calvino presta un'attenzione particolare alla copertina in quanto costituisce una prima valutazione dell'opera letteraria, la forma in cui il testo si presenta al potenziale lettore del quale deve suscitare la curiosità. Si può definire la copertina come una soglia, una zona intermedia di transizione tra il mondo scritto e il mondo non scritto. L'insieme di elementi visuali e testuali non sono solo una sintesi metaforica del contenuto del libro, ma servono principalmente a innescare la fantasia di chi legge, a creare un primo orizzonte di attese.

In generale, per le copertine delle collane einaudiane Calvino predilige precisione e leggerezza: fondo bianco, uso moderato del colore, prevalenza di linee sui volumi, stilizzazione delle figure umane, ricerca formale raffinata e rigorosa.<sup>160</sup> Prende come riferimento i modelli dell'arte primitiva e le prime espressioni artistiche dei bambini, ma si ispira prevalentemente ai dipinti di Picasso, considerato «l'unico uomo dopo Shakespeare che ha espresso il mondo e sé stesso in modo totale»<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> CALVINO 1977, 358-59.

<sup>160</sup> BARENGHI 2007, 203.

<sup>161</sup> CALVINO 1962, 111.

Le copertine calviniane si possono distinguere in quattro fasi, nonostante la generale coerenza fondata su ibridazione e metamorfosi. Negli anni Cinquanta le copertine sono più compatte e figurative. *Ultimo viene il corvo* (1949) ha un particolare di una tavola di Hyeronimus Bosch, il *Barone rampante* (1957) presenta un dettaglio dal *Cacciatore di nidi* di Bruegel, il *Sentiero dei nidi di ragno* del 1953 ha in copertina un ragazzo con una giacca da uomo (immagine di Giuseppe Zigaina), il *Cavaliere inesistente* (1959) illustra un particolare dell'opera rinascimentale *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello.



Figura 5. Copertina de *Il sentiero dei nidi di ragno* 1953.



Figura 6. Copertina de *Il cavaliere inesistente* 1959.

La seconda fase è quella maggiormente ispirata al primitivismo di Picasso e Klee: le copertine degli anni Sessanta mostrano un alleggerimento della densità delle figure e un uso misto delle tecniche artistiche. Le *Cosmicomiche* (1965) presentano una xilografia a tre colori di Escher in cui la disposizione a incastro di colombe, corni e corpi celesti fa ragionare sulla diversa percezione di spazio e tempo a partire da prospettive diverse. *Ti con zero* (1967) esibisce sulla sopraccoperta la composizione di Victor Vasarely ritraente due piramidi accostate che sembrano sorgere da un libro aperto e sulla copertina del tascabile *Dinamica circolare* di Marina Apollonio, «una serie di cerchi collocati l'uno dentro l'altro che invitano l'osservatore a seguire la linea di una spirale inesistente,

inannellandosi in un *trompe-l'oeil* rigorosamente geometrico»<sup>162</sup>. Infine, la copertina più rappresentativa di questa fase è quella del *Cavaliere inesistente* :

L'immagine stilizzata e sottile di un destriero al trotto, coperto da una guadrappa azzurra, sulla cui sella sembra sospesa, a mo' di labaro o vessillo, una tela con l'immagine in bianco e nero di un cavaliere. Ma la mano tiene una briglia che proviene direttamente dal morso del cavallo; il pennacchio dell'elmo fuoriesce dall'orlo superiore, e così, dall'inferiore, la gambiera e la scarpa con lo sperone: ed è impossibile stabilire se si tratti di una seconda tela disegnata, o della parte mediana della guadrappa. In questo gioco di piani sovrapposti, la rappresentazione diretta riguarda solo le zampe del cavallo, quattro linee angolate e nervose, e i crini della coda.<sup>163</sup>

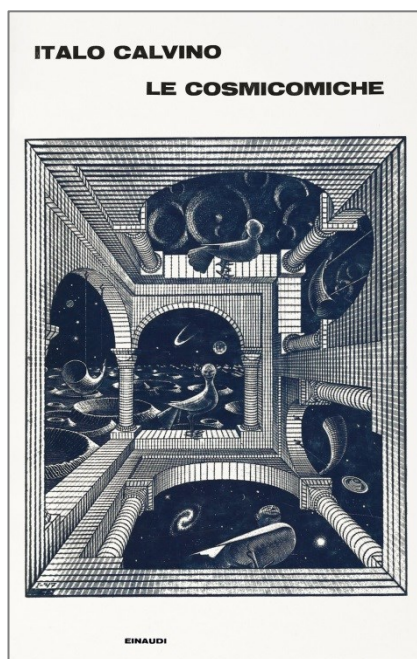


Figura 7. Copertina delle *Cosmicomiche* 1965.



Figura 8. Copertina de *Il cavaliere inesistente* anni '60.

La terza fase è costituita dal biennio 1968-69 durante il quale Calvino pubblica due copertine dalla grafica violenta e aggressiva. *La memoria del mondo* (1968) propone una tavola di Bruno Binosi in cui una luna gialla splende tra cerchi viola, neri, rossi, azzurri, e la raccolta *Ultimo viene il corvo* nell'edizione del 1969 propone un'illustrazione di Roy Lichtenstein nella quale delle fiammate esplodono dalle mitragliatrici, con un'esplicita allusione alla tecnica del fumetto.

<sup>162</sup> BARENGHI 2007, 205.

<sup>163</sup> *Ivi*, 207.

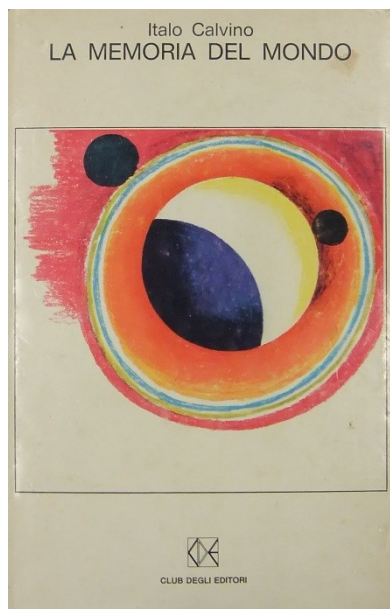


Figura 9. Copertina de *La memoria del mondo* 1968.

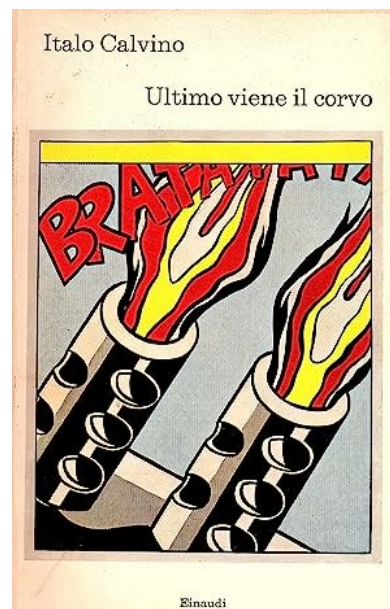


Figura 10. Copertina di *Ultimo viene il corvo* 1969.

L'ultima fase degli anni Settanta vede il ritorno al figurativo ma con lo sviluppo di una tendenza allegorica. La sopraccoperta delle *Città invisibili* (1972) riporta il dipinto *Il Castello dei Pirenei* di René Magritte, invece l'edizione tascabile presenta il *Progetto di edificio* di Claude-Nicolas Ledoux, entrambi rappresentanti l'integrazione tra uomo e natura. Però, la sopraccoperta che mostra l'allegoria più esplicita è quella della prima edizione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che raffigura un quadro di Dominique Appia:

una piccola stazione è racchiusa in una bottiglia coricata che si adagia su uno sfondo grigio-azzurro nel quale cielo e terra sembrano confondersi. L'immagine riprende le promesse d'avventura suggerite dal titolo del volume [...]. Ma la stazione è un modellino, quasi ad avvisare il lettore che l'immersione nel mondo dell'avventura non dovrà essere totale, ma vigile e smalzata: il libro è anche un gioco di citazioni, il viaggio è un itinerario fra i possibili romanzeschi.<sup>164</sup>

<sup>164</sup> BARENGHI 2007, 208. Bruno Falchetto descrive il quadro di Dominique Appia nel secondo volume di *Romanzi e racconti* di Italo Calvino, p. 1381.

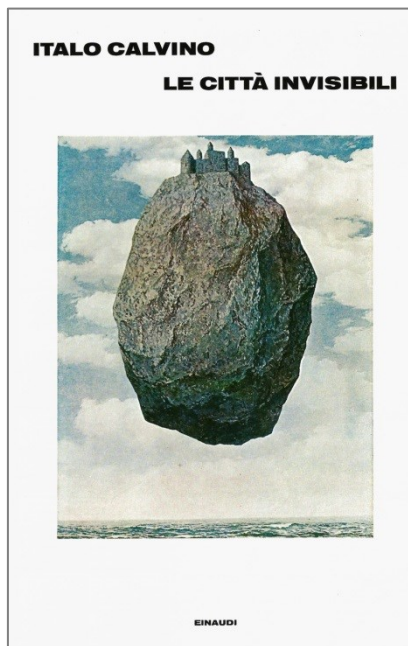


Figura 11. Sopraccoperta de *Le città invisibili* 1972.

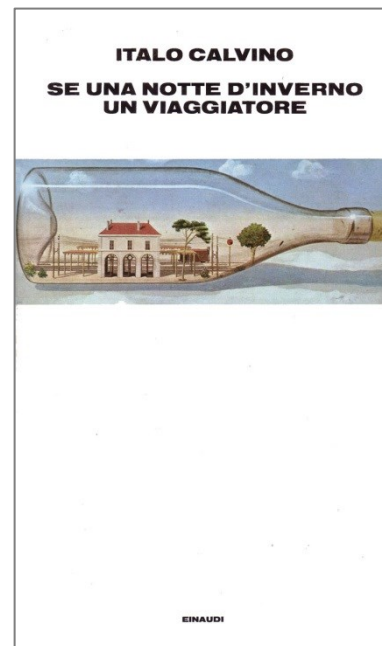


Figura 12. Copertina di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* 1979.

*Una pietra sopra* è soltanto la prima delle raccolte saggistiche di Calvino (verranno pubblicate *Collezione di sabbia* nel 1984 e *Lezioni americane* postume nel 1988), ma è l'unica in cui espone in modo chiaro e approfondito la sua visione sul rapporto tra letteratura e mondo. La letteratura ha un ruolo attivo all'interno della storia perché deve servire agli uomini come forma di educazione, deve insegnare loro ad essere intelligenti, sensibili e moralmente forti:

Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili.<sup>165</sup>

I concetti di letteratura e di testo che Calvino teorizza in questi saggi sono indispensabili per capire e analizzare il suo lavoro come editore dei libri di altri autori. In *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*, pubblicato il 24 novembre 1967 su «Rinascita», affronta il problema del pubblico a cui si deve rivolgere l'autore nel

<sup>165</sup> CALVINO 1955, 17-18.

momento in cui inizia a scrivere un romanzo o una poesia. La bravura dello scrittore consiste nel prevedere un lettore ipotetico che ancora non esiste o un cambiamento nel lettore odierno, colui che inserirà quel libro nella personale biblioteca ideale. La letteratura ha il compito di «mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti»<sup>166</sup>, per questo motivo la sfida degli uomini di lettere è scrivere libri che possano raggiungere un pubblico il più vasto possibile, costituito da lettori di romanzi e non, persone più o meno colte, chiunque abbia voglia di leggere per ampliare o modificare il proprio modo di interpretare la realtà.

### *3.3 LE SCRITTURE EDITORIALI*

Durante l'attività nella casa editrice Einaudi Italo Calvino è un instancabile lavoratore e un abile autore di scritture editoriali, ovvero tutti quei paratesti che vanno a corredare e completare la pubblicazione di un libro: note introduttive, quarte di copertina, schede bibliografiche e risvolti di sopraccoperta.

Le numerosissime note introduttive risalgono soprattutto agli anni dell'apprendistato in redazione, fra il 1949 e il 1954. Si tratta di vere e proprie prefazioni che Calvino scrive per le opere narrative e teatrali della Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria (PBSL) einaudiana di cui è il redattore responsabile. La collana è dedicata ad un pubblico semplice, vasto e diversificato pertanto Calvino utilizza una scrittura facile e diretta per descrivere le opere più importanti di ogni tempo, da Shakespeare fino ad autori più contemporanei come Cesare Pavese e Carlo Levi. La maggior parte delle introduzioni segue uno schema fisso: breve presentazione biografica dell'autore con riferimenti ad altre sue pubblicazioni, riassunto della trama e dei personaggi, possibile chiave d'interpretazione del testo. La stesura è chiara e quasi scientifica, lo scopo è dare al lettore solo le informazioni strettamente necessarie riguardanti l'opera che sta per leggere e il contesto in cui è stata scritta. I rimandi ad altre opere dello stesso

---

<sup>166</sup> CALVINO 1967, 195.

autore sono informazioni utili alla gente comune che può prendere lo spunto per successive letture, in linea con il progetto della PBSL che è stata fondata per ampliare la conoscenza letteraria.

I grandi classici dell'Ottocento sono raccontati in maniera analoga, ad esempio nel caso della nota prefazionale de *La donna di picche* (1949) di Aleksandr Puškin e *Tempi difficili* (1949) di Charles Dickens la peculiarità dei due autori è presentata in una breve pillola: Puškin è «uno scrittore classico, benché tragga i propri motivi dalla tradizionale letteratura romantica»<sup>167</sup>, invece Dickens «è forse il più grande romanziere inglese, certo è il più popolare [...]; e i suoi romanzi costituiscono non soltanto un mirabile specchio della vita inglese del suo tempo, ma nella loro essenza un'epopea del sentimento umano di ogni tempo e di ogni luogo»<sup>168</sup>. Inoltre, la descrizione dei personaggi prende completamente il sopravvento sulla trama che quasi scompare, come se esistesse solo in relazione alle loro azioni e al loro comportamento. Ogni personaggio è rappresentato con una caratteristica specifica oppure con una coppia aggettivale, ma in generale sembrano essere delle maschere della commedia italiana. Calvino afferma che ne *La donna di picche* tutti i personaggi sono disegnati con pochi tratti di penna, ma sono indimenticabili:

la tirannica contessa [...], la fanciulla povera e illusa, l'ufficiale del genio che sconta in un manicomio la sua passione per il gioco, beffato dal grottesco fantasma della vecchia di cui ha provocato la morte; e Dubrovskij, il brigante gentiluomo, terrore delle campagne, nelle spoglie di un mite professore di francese. Né minor vita e grazia hanno le figure secondarie, l'istitutrice imbellettata e cerimoniosa, l'avaro che ha paura di dormire solo, la fedele nutrice del brigante che lo segue nelle più arrischiate avventure;...<sup>169</sup>

Ugualmente nella nota di *Tempi difficili*:

tra i personaggi spiccano le figure di Thomas Gradgrind, il benestante retrogrado e tradizionalista, impastato di vecchi pregiudizi, che con l'educazione positiva e utilitaristica che impone ai figli ne rovinerà per sempre l'avvenire e vieterà loro ogni felicità, e quella di Mr. Bounderby, il capitalista, lo sfruttatore senza scrupoli, che non fa che vantare l'umiltà delle sue origini per meglio magnificare la sua ascesa e vessare maggiormente coloro che da lui dipendono.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> BARANELLI e FERRERO 2023, 8.

<sup>168</sup> *Ivi*, 9-10.

<sup>169</sup> *Ivi*, 8.

<sup>170</sup> *Ivi*, 10.



In particolar modo, sono le figure femminili che spiccano in alcune note introduttive. In *L'Agnese va a morire* (1949) di Renata Viganò la protagonista è un'anziana contadina che incarna lo spirito del popolo, del ceto povero che non crede di avere un ruolo determinante nella storia della nazione. Agnese, pur essendo donna, dimostra di essere un'eroina, partecipa alla lotta partigiana e prende decisioni coraggiose diventando l'emblema della ribellione e della Resistenza. Nell'*Eugenio Oneghin* (1950) di Puškin, nonostante il titolo prenda il nome dal protagonista maschile, il personaggio più importante è Tatiana che non esiste in funzione della passione, ma afferma se stessa tramite la costruzione di una volontà morale diventando il simbolo dello spirito del popolo russo: «sincera e fiera dei suoi sentimenti, rivela senza falsa vergogna il suo amore a Eugenio; e se da sposata respinge la via dell'adulterio, non è per obbedienza alle convenienze, ma perché la volontà e la scelta d'una donna non devono essere in balia dei capricci d'un uomo»<sup>171</sup>. Un altro ideale femminile è Doña Rita della *Freccia d'oro* (1951) di Joseph Conrad; in questo caso la donna è una pastorella di capre dei Pirenei, ma dopo la morte del marito si trasforma in una cospiratrice monarchica che con il suo fascino misterioso e selvatico seduce il protagonista, il capitano inglese Monsieur George, con cui intraprende una stregata storia d'amore che muove i fili della vicenda. Infine, in *Madre coraggio e i suoi figli* (1951) di Bertolt Brecht sullo sfondo della guerra dei Trent'anni viene messo in scena il dramma di una venditrice ambulante, una madre che vede morire tutti e tre i propri figli, ma che non perde l'ostinazione con cui affronta la vita: «intrigante, sboccata, interessata, caritatevole, incurante di disgrazie e fortune, attaccata ai figli come una belva, scaltrita da tutti i mali e gli inganni, spietata denunciatrice delle magagne in mezzo alle quali ella naviga e prospera, Madre Courage è un grande personaggio, e tutto il contorno di figure minori, [...] le fanno da coro»<sup>172</sup>.

La scrittura editoriale diventa per Calvino anche l'occasione per ritornare su tematiche a lui care, è una sorta di ricerca nell'altro di tratti che appartengono alla propria esperienza o alla propria vita emotiva e culturale. Una buona parte delle note

---

<sup>171</sup> *Ivi*, 25.

<sup>172</sup> *Ivi*, 65.

prefazionali scritte per la PBSL si concentrano sul tema della Resistenza e della guerra (in effetti, nel 1947 Calvino pubblica il *Sentiero dei nidi di ragno* e in generale agli anni Quaranta e Cinquanta corrisponde la sua fase neorealista). La *Storia della Resistenza italiana 8 settembre 1943 – 25 aprile 1945* (1953) di Roberto Battaglia racconta tutta la storia della lotta armata durante la seconda guerra mondiale, soffermandosi sia sugli eventi più importanti (le Fosse Ardeatine, il processo di Torino, la liberazione di Roma e i rastrellamenti) sia sulla vita quotidiana della Resistenza nelle varie regioni italiane, grazie anche alle testimonianze di alcuni combattenti. Si tratta della «prima esposizione storica approfondita e completa della lotta di Liberazione in tutta Italia [...] che ai più giovani farà conoscere un'Italia autentica e generosa e aprirà il cuore a un patriottismo non astratto o retorico»<sup>173</sup>. Il dopoguerra con le sue speranze è anche al centro de *L'Orologio* (1950) di Carlo Levi che racconta in modo più romanzato la storia di tre giorni e tre notti del 1945 a Roma; invece, Albert Maltz in *La Legione Nera* (1950) sposta l'attenzione sull'ambiente americano dove imperversa la lotta tra fascismo e classe operaia, il primo simboleggiato dalla setta segreta della Legione Nera che esalta l'aspetto violento e razzista combattendo tutto ciò che non è considerato americano, e la seconda capeggiata da persone semplici che con forza e coraggio resistono e combattono per i propri diritti. La guerra viene narrata nella sua totalità, compresi gli effetti disastrosi che comporta sulla vita degli uomini. Ne *Il brigante* (1951) di Giuseppe Berto si trae spunto da un fatto di cronaca per enunciare uno dei tanti problemi del Meridione: un reduce torna nel paese natale e si dedica al banditismo a causa della miseria.

Altri riferimenti biografici riguardano l'infanzia di Calvino. La scelta di introdurre opere di carattere scientifico come *Darwin* (1949) di Marcel Prenant e *Albert Einstein* (1952) di Leopold Infeld non è un caso: entrambi i suoi genitori erano ricercatori, Calvino inizialmente si iscrive alla facoltà di Agraria dell'Università di Torino e in generale il rapporto tra letteratura e scienza è alla base di molte opere della sua ultima fase. Sempre legata alla sua giovinezza è la passione per il cinema, soprattutto americano, a cui si dedica tra il 1936 e il 1940. Calvino sceglie il cinema perché sente il bisogno della distanza come istinto di difesa dalla realtà e dai rapporti umani; questo

---

<sup>173</sup> *Ivi*, 97.

spazio fisico e mentale, però, poi diventa strumento di conoscenza del mondo.<sup>174</sup> A questo suo interesse si possono ricondurre le note introduttive a *L'avventurosa storia del cinema americano* (1952) di Lewis Jacobs e alla raccolta di saggi russi *La figura e l'arte di Charlie Chaplin* (1949) di S.M. Einstein, M. Bleiman, G. Kosinzev e S. Iutkevič, nella quale Calvino descrive Chaplin come «l'artista del cinema su cui più si è scritto, su cui si sono sbizzarrite le interpretazioni più varie e talora contraddittorie. Il suo nome non ha rilievo solo nella storia del cinema, ma nella storia della cultura del nostro secolo, accanto ai nomi dei più grandi romanzieri e pittori e poeti»<sup>175</sup>.

Lo scrittore classico che Calvino introduce il maggior numero di volte è Shakespeare, con ben dodici presenze nel catalogo del PBSL (*Romeo e Giulietta* 1950, *Giulio Cesare* 1950, *La bisbetica domata* 1950, *Troilo e Cressida* 1950, *Macbeth* 1951, *Come vi piace* 1952, *Re Enrico IV. Parte prima* 1952, *Antonio e Cleopatra* 1952, *Coriolano* 1953, *Racconto d'inverno* 1953, *Otello* 1953, *La dodicesima notte* 1954), dimostrando il suo attaccamento ad uno degli autori che può essere considerato un modello per la letteratura e per il teatro. Tutte le prefazioni alle opere di Shakespeare sono strutturate allo stesso modo; l'intero spazio è dedicato al racconto della trama che viene snocciolata nei minimi dettagli, probabilmente perché Calvino crede che sia importante far conoscere al lettore medio della PBSL le opere di questo grande scrittore in modo approfondito tanto da poterne trarre un insegnamento.

Il risvolto o aletta è sicuramente la scrittura editoriale nella quale Calvino eccelle e della quale è considerato il maestro insuperato. Così egli racconta come scriveva i risvolti per le copertine dei libri Einaudi:

Prima di scrivere occorre documentarsi su tutto e sempre: le date, i nomi, i titoli. Poi si può iniziare, sapendo però che il cammino per arrivare a un testo appena accettabile è lungo e tortuoso. Parti dal poco, basta una piccola idea, ma netta, precisa, che s'accampi sulla pagina. Su quella bava di ragno potrai sviluppare la ragnatela delle parole. Togli tutti gli affari in ente, prediligi l'aggettivo nitido e lavora di bulino soprattutto sui verbi. Limare non significa cambiare l'impostazione generale, bensì rendere ogni frase il più possibile coerente con il tutto.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Cfr. SCARPA 2023, 20.

<sup>175</sup> BARANELLI e FERRERO 2023, 11.

<sup>176</sup> BONINO 1990, 193.

Il risvolto è il lembo che nelle sopraccoperte o nelle copertine dei libri viene ripiegato all'interno e costituisce il primo approccio che il lettore ha con il contenuto del libro; per questo motivo deve essere scritto con gusto e immediatezza tacendo le imperfezioni e le eventuali critiche per essere letto dal maggior numero possibile di persone e persuaderle all'acquisto.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta Calvino si dedica prevalentemente alla scrittura delle schede bibliografiche dei Coralli (foglietti volanti inseriti all'interno dei volumi che non prevedono né quarte né bandelle) e dei risvolti dei Saggi. Per le schede bibliografiche sceglie uno schema fisso e semplice che combina la sintesi della trama con una breve autobiografia dell'autore, invece i risvolti sono spazi creativi in cui esibisce le sue abilità.

Una delle tecniche utilizzate da Calvino consiste nel presentare il libro creando un parallelismo con un'opera di un altro autore con la quale condivide un determinato aspetto. *I lunghi fucili. Ricordi della guerra di Russia* (1956) di Cristoforo M. Negri viene accostato a *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern in quanto entrambi sono libri di memorie di un reduce, ma ne vengono anche messe in luce le differenze:

Se nel libro di Rigoni Stern parlava il semplice e tenace alpino che si fa interprete dei sentimenti pieni d'umanità della moltitudine, qui parla un giovane ufficiale partito per la guerra con in testa idee ben radicate di dovere e di responsabilità militare, un militare appassionato del suo compito, competente e capace, che, trovandosi di fronte a tutte le responsabilità, l'impreparazione, gli errori, soffre, s'arrovella, dà il meglio di sé stesso legandosi ai suoi uomini che vede mandati allo sbaraglio, e in una tale esperienza si fa uomo.<sup>177</sup>

Allo stesso modo, *Se questo è un uomo* (1958) di Primo Levi e *La specie umana* di Robert Antelme vengono esaltati come gli unici libri della letteratura europea a trattare il tema dei campi di concentramento nel modo più coerente alla realtà. Questo, infatti, era l'obiettivo che Levi voleva raggiungere:

C'era un sogno, racconta Primo Levi, che tornava spesso ad angustiare le notti dei prigionieri dei campi di annientamento: il sogno di esser tornati a casa e di cercar di raccontare ai familiari e agli amici le sofferenze passate, ed accorgersi con un senso di pena desolata ch'essi non capiscono, non riescono a rendersi conto.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> BARANELLI e FERRERO 2023, 132.

<sup>178</sup> *Ivi*, 156.

Il risvolto è scritto con delicatezza e intensità. Indirettamente Calvino riesce ad esprimere l'essenza del titolo *Se questo è un uomo* in quanto elenca alcuni personaggi chiave del romanzo che dimostrano come il lento processo di annientamento morale e fisico dei campi di concentramento abbia distrutto la consapevolezza dei prigionieri di essere ancora uomini: «il compagno di lavoro che ormai è un automa che non reagisce più e marcia senza ribellarsi verso la morte, [...] l'uomo che s'organizza, che riesce a trovare il modo d'aumentare il suo cibo quotidiano di quel tanto che basta per non essere eliminato, [...] quell'assurdo Elias, che pare nato nel fango del Lager e che è impossibile immaginare come uomo libero»<sup>179</sup>.

Carlo Levi è sempre descritto come l'autore che identifica la propria realtà interiore con il paese che racconta. Dopo la Lucania di *Cristo si è fermato a Eboli*, in *Le parole sono pietre* (1955) indaga il segreto della Sicilia riconosciuta come patria di verità e speranza, invece in *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica* (1956) ci fa seguire le sue ricche giornate trascorse a Mosca e a Leningrado, delle quali comunica un'immagine naturale e aperta al futuro. Al contrario Levi non riesce ad entrare in contatto con la Germania di *La doppia notte dei tigli* (1959), rimane una città estranea e da aggredire per rivelarne la vera anima. Per spiegare meglio l'essenza di questo libro e i suoi propositi, Calvino si serve dell'arte di Goya (*Il sonno della ragione genera mostri* 1797), che ben rispecchia la condizione di sonnolenza della coscienza tedesca, e del *Faust* di Goethe (il titolo *La doppia notte dei tigli* cita un verso dell'opera) che agisce come un'invisibile guida per Levi, un'anti-Faust razionalmente libero e pieno di speranza.

Calvino scrive risvolti non solo per opere di narrativa e saggistica, ma anche volumi di diverso tipo come *Un paese* (1955) del fotografo americano Paul Strand e Cesare Zavattini. Il libro nasce dall'idea di ritrarre il paese natale di Zavattini, Luzzara, come simbolo di un qualsiasi umile paese d'Italia. La particolarità della raccolta, unica nel suo genere, consiste nel presentare le testimonianze scritte dei paesani accompagnandole con pagine fotografiche di paesaggi e oggetti che trasmettono un senso di quotidianità.

---

<sup>179</sup> *Ivi*, 157.

I risvolti degli anni Sessanta diventano più complicati in quanto i Coralli e i Supercoralli sono collane rivolte ad un pubblico borghese e culturalmente preparato, ma anche perché Calvino è ormai uno scrittore affermato che attraverso i paratesti intraprende con i colleghi un dibattito sulla letteratura. Per *Un cuore arido* (1961, Supercoralli) di Carlo Cassola si sofferma nuovamente sulla figura femminile mettendo a confronto Anna con Mara, protagonista del suo romanzo di successo *La ragazza di Bube*; Anna è una donna forte che fa affidamento solo su se stessa per superare gli ostacoli della vita e per raggiungere un equilibrio interiore, Mara invece rinuncia progressivamente al suo istinto fino al sacrificio totale di sé. La bravura di Cassola consiste nel raccontare il destino delle cose e degli uomini con esemplare essenzialità e severa oggettività.

Una tematica che ritorna con maggiore frequenza è l'America che viene descritta e analizzata in ogni suo aspetto. *Il giovane Holden* (1961, Supercoralli) di Jerome David Salinger racconta la giornata newyorkese di un giovane espulso dal college ed è presentato come un grande classico della letteratura americana; Calvino correda il suo risvolto con una curiosità affermando che l'autore «da anni vive nel più completo isolamento sulle colline del New Hampshire, passando le sue giornate chiuso in una specie di cella di cemento con un abbaino, senza farsi vedere da nessuno»<sup>180</sup>. Henry Miller ne *L'incubo ad aria condizionata* (1962, Supercoralli) testimonia il proprio rientro in patria negli Stati Uniti dopo dieci anni vissuti in Europa, ma quello che si immaginava come un ritorno d'amore si rivela uno scontro con la civiltà meccanica e merceologica dell'America. Contrario è il viaggio del protagonista in *Le avventure di Augie March* (1962, Supercoralli) di Saul Bellow: Augie è nato negli slums della Chicago degli anni della crisi e, dopo un'adolescenza difficile trascorsa nel quartiere ebraico, intraprende un viaggio per l'America e l'Europa alla ricerca di nuove avventure. La riflessione calviniana sull'America culmina nel dialogo con l'Italia. Il romanzo di William Styron *E questa casa diede alle fiamme* (1964, Supercoralli) scava «nel fondo del cuore americano, nel buio del suo senso di peccato e di colpa, del suo bisogno di vitalità e violenza»<sup>181</sup> impersonato dai tre protagonisti sullo scenario di

---

<sup>180</sup> *Ivi*, 206.

<sup>181</sup> *Ivi*, 267.

un'Italia turistica e cinematografica. *Il laboratorio* (1965, I coralli) di Renzo Tomatis è un libro «sull'ambiente della ricerca scientifica in America e attraverso di esso, sulla società americana; e sullo stesso ambiente in Italia, ma anche, quindi, sulla società italiana»<sup>182</sup>. Dalla prospettiva americana l'Italia è vista come un piccolo microcosmo, ma l'America, pur volendo apparire opulente e generosa, è un mondo in cui la scienza non ha ancora trovato il proprio spazio sicuro.

Calvino scrive i risvolti per autori ormai affermati come nel 1963 per la ripubblicazione in un unico volume di *I ventitré giorni della città di Alba* e *La malora* di Beppe Fenoglio considerato un punto di riferimento per la storia letteraria recente, ma non manca di promuovere scrittori emergenti. Lucio Mastronardi, scoperto da Elio Vittorini nel 1959 e seguito da Calvino in tutto il suo percorso narrativo, sceglie di utilizzare un impasto di dialetto e lingua parlata per denunciare diverse tragiche condizioni del secondo dopoguerra. Nel suo primo romanzo *Il calzolaio di Vigevano* (1962, I coralli) racconta la trasformazione di un centro artigiano in un centro industriale dall'atmosfera grottesca e infernale, in *Il maestro di Vigevano* (1962, I coralli) si concentra sulla figura dei maestri delle elementari che non perdono la speranza in un mondo avido di benessere, infine in *Il meridionale di Vigevano* (1964, I coralli) segue la vita straziante di un povero meridionale che lavora come impiegato delle poste a Vigevano e diventa oggetto di simpatia da parte degli industriali. Altro risvolto calviniano scritto per un primo romanzo è quello di *Cecilia e le streghe* (1963, I coralli) di Laura Conti che partendo dal dramma di una donna che apprende di essere affetta da un male inguaribile, costruisce una profonda riflessione sulla malattia, la scienza, la medicina, il valore della vita e la morte. Diverso è il valore della malattia per Jean Reverzy perché grazie ad essa scopre la propria vocazione di scrittore (fino a quarant'anni svolge la professione di medico a Lione). Nel risvolto Calvino scrive:

La presenza della malattia mortale domina tutta l'opera di Reverzy: ed è la malattia vista da un medico, da un uomo che ha imparato a conoscerla negli altri attraverso il suo lavoro quotidiano, e oggi scrive sentendola parte di sé, come malato, come uomo che sta perdendo la vita a poco a poco. La malattia, secondo Reverzy, è l'entrata in un mondo nuovo, in un diverso ritmo vitale, un mondo

---

<sup>182</sup> *Ivi*, 278.

d'una ricchezza e varietà inaspettata, di cui i sani non possono comprendere nulla.<sup>183</sup>

Calvino non rinuncia nemmeno a scommettere su autori che apparentemente si discostano dal canone della letteratura italiana. Nel 1963 scrive il risvolto per tre romanzi di Fortunato Seminara (*Il vento nell'oliveto*, *Disgrazia in casa amato*, *Il diario di Laura*), ma sicuro che «la sommessata tensione della sua poesia e l'evocazione di una provincia tutte spine segrete, possano guadagnare ora il consenso d'un gran numero di lettori»<sup>184</sup>, nonostante la narrativa meridionale stia attraversando un momento di crisi. La scrittura del risvolto per *Il ritorno* (1966, I coralli) di Calvert Casey diventa occasione per Calvino di ricordare le proprie origini e di pubblicizzare uno dei più significativi nuovi scrittori ispano-americani proveniente dall'Avana. La patria cubana «non è solo matrice di immagini e di linguaggio, è l'oggetto d'un culto esclusivo e minuzioso: l'Avana dei ricordi della colonia e degli schiavi, l'Avana dei bordelli spagnoli e delle stregonerie negre, ininterrotto fermento di sensualità e ininterrotto colloquio coi morti»<sup>185</sup>. Altro narratore sudamericano è l'argentino Julio Cortazar de *Il gioco del mondo* (1969, Supercoralli) con cui Calvino condivide la condizione dello scrittore “sradicato” e il trasferimento a Parigi.

Negli anni Settanta viene affidata a Calvino la direzione della collana Centopagine per la quale scrive numerose quarte di copertina, alcune firmate altre anonime. Sono tutte organizzate allo stesso modo: descrizione della trama mediante particolari, ricca aggettivazione, uso ritmico della punteggiatura, incipit fulminanti che devono accendere la curiosità del lettore e breve autobiografia dell'autore. Un esempio significativo è la quarta di *Cuore di tenebra* (1974, Centopagine) di Joseph Conrad:

Se il *Cuore di tenebra* è nascosto nell'interno del Congo, là dove un'esperienza di navigazione fluviale aveva portato il capitano Conrad, l'itinerario per raggiungerlo prende le mosse da lontano, dall'estuario nebbioso del Tamigi, nel famoso inizio di questo racconto, dove una pigra conversazione sul ponte della nave evoca l'arrivo dei primi colonizzatori romani sulle coste della selvaggia Britannia. Come in un viaggio agli inferi, gli approcci sono pieni di presagi, quali le donne nerovestite in una spettrale Bruxelles. Attraverso la voce recitante di Marlow – il «narratore» di questa come di tante altre storie conradiane – ci inoltriamo nel «documentario»

---

<sup>183</sup> *Ivi*, 256-57.

<sup>184</sup> *Ivi*, 246.

<sup>185</sup> *Ivi*, 280.



congolese: schiavi incatenati agonizzanti che paiono un'anticipazione di Dachau, funzionari commerciali belgi grotteschi come personaggi di Gogol, sperduti nelle stazioni del fiume a fare incetta d'avorio, ribellioni delle tribù che grandinano frecce dalla foresta, e parallelamente ci inoltriamo sulle tracce del misterioso e contraddittorio Kurtz, santo e reietto della «civilizzazione» del continente nero.

Uscito al principio del secolo (1902) *Heart of Darkness* è un racconto che può ben dirsi profetico, perché ci introduce nel nodo dei problemi che dominerà la cultura occidentale del Novecento, e apre la strada alle innovazioni formali che sconvolgeranno le strutture narrative.

Questa edizione del capolavoro di Conrad si raccomanda per due ragioni: la traduzione di Alberto Rossi e l'introduzione di Giuseppe Sertoli.<sup>186</sup>

Cesare Pavese è un polo d'attrazione per Calvino, un modello di comportamento, un fratello, un amico e un collega per il quale nutre profonda stima e ammirazione. Dopo la sua morte nel 1950, Calvino si occupa di scrivere una serie di risvolti per le sue opere in modo che non venisse trasmessa solo l'immagine dello scrittore suicida, ma anche quella di un uomo brillante che ha vinto la lotta contro i suoi demoni interiori giorno dopo giorno.

Nel 1952 scrive il risvolto per *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)* che viene pubblicato nei Saggi Einaudi:

questo diario risponde introducendoci nell'animo stesso di Pavese, facendoci conoscere i molti segreti dei suoi sentimenti e dei suoi pensieri, la lotta che per anni egli ha condotto contro la sua terribile inclinazione al dolore, il diario di Pavese non è una storia di giorni e di fatti, è la storia d'una vita interiore; è insieme la ricerca d'una tecnica poetica e d'un modo di stare al mondo.<sup>187</sup>

Durante gli anni successivi si occupa delle schede bibliografiche per la seconda edizione di *Feria d'Agosto* (1953, I coralli), una raccolta di racconti brevi presentata come la scoperta di un nuovo Pavese dalla prosa attenta (Calvino intende rilanciare questo libro che in prima edizione non aveva riscosso fortuna presso il pubblico), e per *Notte di festa* (1953, I coralli), dieci racconti scritti tra il 1936 e il 1938 da apprezzare in quanto «letture ricche e vigorose, [...] i primi risultati validi del Pavese narratore»<sup>188</sup>; la quarta di copertina per *Fuoco grande* (1959, I coralli), romanzo scritto in collaborazione con Bianca Garufi nel quale una storia d'amore è raccontata nelle due diverse versioni

---

<sup>186</sup> *Ivi*, 356-57.

<sup>187</sup> *Ivi*, 80.

<sup>188</sup> *Ivi*, 100.

dell'uomo e della donna; i risvolti per *La bella estate* (1962, I coralli), uno dei suoi libri più fortunati e vincitore del Premio Strega nel 1950, e per i due volumi di *Romanzi* (1961, Supercoralli) che contengono tutti i nove romanzi brevi, la sua vera misura:

Stringere nel giro di cento-centocinquanta pagine il senso di più esistenze d'uomini e di donne, un colore di luoghi e d'ore, un'interrogazione sul mondo: questa era per Pavese l'operazione poetica perfetta, e i suoi romanzi hanno una densità, una carica come d'elettricità ad alta tensione, un piglio sostenuto, una sprezzatura di stile che ne fanno un corpo così unitario e organico da costruire un esempio raro nella nostra letteratura.<sup>189</sup>

Tuttavia, i risvolti più significativi sono quelli scritti da Calvino per l'epistolario di Pavese, due volumi (*Lettere 1924-1944* e *Lettere 1945-1950*) pubblicati nel 1966 nei Supercoralli Einaudi. Le lettere documentano ogni evento personale e lavorativo dello scrittore, permettendoci di conoscere con minuziosa fedeltà ogni tappa della sua vita, dalla formazione agli ultimi giorni:

Questo volume è la storia d'un gruppo di compagni di scuola del primo dopoguerra, seguiti nelle loro discussioni, nei loro sogni e nei loro destini, attraverso le lettere del più introverso e sognatore di loro, che ha già deciso d'essere *poeta*. È la storia d'un amore giovanile: l'America, e dell'appassionata ricerca di libri e notizie d'una letteratura allora sconosciuta. Sullo sfondo, è pure una storia di giovani cospiratori, insieme ai quali anche l'amico poeta viene imprigionato e confinato per un anno. Ma è soprattutto la storia d'un arduo rinnovamento della cultura italiana, di cui vediamo tessere le fila mentre s'addensa la bufera sull'Europa e poi sempre più febbrilmente in mezzo al fuoco e al sangue della Seconda Guerra Mondiale.<sup>190</sup>

Questo volume segue quasi ogni giorno per giorno la vita d'uno scrittore nei suoi anni più creativi, d'un intellettuale nel clima d'austera povertà e fervore di progetti culturali del dopoguerra. E rivela nel 1950 un momento di svolta, nella vita del protagonista e forse nel clima della società italiana. Attraverso dichiarazioni di poetica e lettere d'amore seguiamo le tappe d'un viaggio senza ritorno verso le matrici oscure dell'arte e dell'esistenza.<sup>191</sup>

In generale, per Calvino le scritture editoriali sono frammenti della complessità del testo, ma sono fondamentali perché è necessario partire dal particolare per scoprire la verità che si nasconde dietro alla totalità.

---

<sup>189</sup> *Ivi*, 198.

<sup>190</sup> *Ivi*, 290-91. Riferimento al primo volume *Lettere 1924-1944*.

<sup>191</sup> *Ivi*, 298. Riferimento al secondo volume *Lettere 1945-1950*.

## CAPITOLO QUARTO

# LA COSTRUZIONE DI UN EDITORE

...il massimo del tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei. E ne sono contento...<sup>192</sup>

Italo Calvino

### 4.1 I LIBRI DEGLI ALTRI

Calvino è uno dei tanti intellettuali di formazione umanistica che a metà '900 esercitano un'attività rilevante in un'impresa editoriale, ma è uno dei pochi a costruire e infondere nel lavoro un'impronta personale e riconoscibile. Sempre rispettoso ma tenace e fermo nelle proprie idee, svolge il ruolo di capoufficio stampa della Einaudi con passione, pervaso da un fuoco che gli arde dentro. Non sopporta il dilettantismo e la superficialità contro cui perde l'autocontrollo investendo totalmente il corrispondente. In effetti, è solito scrivere lettere agli autori dei manoscritti a cui sta lavorando, odia i salotti (troppo "chiacchericcio"), non sono adatti alla letteratura: è un culto da esercitare da solo, in un luogo appartato e silenzioso, a volte anche sofferto. Il silenzio è vissuto da Calvino come un metodo e un modo di comunicare che lo contraddistingue.

Il 13 marzo 1954 Calvino spedisce a Domenico Rea una lettera intitolata *Della Laconicità* riguardante il suo essere profondamente sintetico:

Caro Rea, mi domandi perché sono laconico. Per più d'una ragione. Primo, per necessità, poiché scrivo in ufficio, sottoposto al febbrile ritmo della produzione industriale che governa e modella fin i nostri pensieri. Poi per elezione stilistica, cercando per quanto posso di tenere fede alla lezione dei miei classici. Poi per indole, in cui si perpetua il retaggio dei miei padri liguri, schiatta quant'altre mai sdegnosa d'effusioni. E ancora, soprattutto, per convincimento morale, perché lo

---

<sup>192</sup> D'ERAMO 1979, 6.

credo un buon metodo per comunicare e conoscere, migliore d'ogni espansione incontrollata e ingannevole.<sup>193</sup>

La scrittura servile, quella di lavoro e d'ufficio, deve costruirsi sulla pagina come un'architettura coerente e organica, duttile e leggera: avverbi limitati, pochi aggettivi nitidi e verbi di significato stratificato: «per un vero esaustivo, che lo appagasse con la pregnanza della sua carica semantica [...], era capace di alzare il capo dalla scrivania, abbandonarlo all'indietro e lasciar trasparire dal volto un'infantile sazietà»<sup>194</sup>. Mentre lavora scrive tutto sul retro di bozze:

Scriveva a biro, di quelle rigide e magre, di falso argento: spesso in diagonale, o comunque in salita o discesa, a volta a ondina, spaziando molto tra le righe, in una calligrafia non regolare, ma comprensibile. Quando non gli andava, accartocciava la bozza e ricominciava: l'attacco di una lettera, uno slogan per la pubblicità, un titolo e sottotitolo. [...] Buttava nel cestino con una mano e con l'altra stava già riattaccando a scrivere, la testa un poco inclinata di sghembo.<sup>195</sup>

Le sue correzioni possono essere minutissime e quasi impercettibili, ma sempre puntuali e necessarie ad ampliare il valore del testo. Calvino è capace di trasmettere la propria generosità e la propria realtà attraverso la scrittura.

*I libri degli altri* è una raccolta di 308 lettere editoriali di Italo Calvino datate dal 1947 al 1981; una scelta tra l'intero corpus di oltre cinquemila lettere conservate negli archivi di Casa Einaudi. Ogni lettera è scritta a mano dallo scrittore che poi interviene con correzioni, ripensamenti e cassature prima di affidarla alle segretarie per essere dattilografata e infine firmarla. In questa raccolta Calvino delinea pagina dopo pagina, lettera dopo lettera, giudizio dopo giudizio, un vero manuale di scrittura nel quale si serve delle opere degli altri autori per esprimere le proprie idee riguardo a contenuto e forma di un libro ben fatto.

In generale, Calvino mantiene un rapporto formale con i suoi interlocutori, scrive sempre con rispetto, prudenza e umiltà anche quando manifesta dissenso; si limita a dare dei consigli lasciando all'autore l'eventuale riscrittura. Utilizza il “noi” e quanto

---

<sup>193</sup> CALVINO 1991, 125.

<sup>194</sup> BONINO 1990, 193.

<sup>195</sup> *Ivi*, 192.

più il corrispondente è fuori strada tanto più si attarda a motivare il rifiuto, parte da lontano per arrivare al dettaglio.<sup>196</sup>

Attraverso le lettere Calvino incoraggia la scrittura di nuove opere che possano corrispondere alle richieste del panorama culturale e anche ai propri interessi. Il 28 aprile 1950 scrive a Roberto Battaglia per la *Breve storia della Resistenza italiana* che sarà poi pubblicata nel 1955:

Per prima cosa abbiamo pensato che sarebbe indispensabile una piccola storia della Resistenza, che dia il massimo di notizie inquadrata in un nutrito panorama storico, e che sia una lettura agevole per il pubblico più vasto, per gli intellettuali come per i lavoratori, pei i giovani e magari possa entrare nelle scuole. [...]

E credo che tu saresti adattissimo per scrivere un libro come questo, sia per la preparazione storica, sia per la sensibilità agli aspetti umani e morali della Resistenza.<sup>197</sup>

Oltre alle numerose lettere inviate per commissionare varie traduzioni di libri, Calvino si rivolge ai propri colleghi anche per assolvere alle necessità della casa editrice, ad esempio la scrittura di alcuni paratesti per opere delle collane Einaudi. Il 26 gennaio 1972 invita Franco Fortini a scrivere qualche prefazione per Centopagine, soprattutto ristampe di classici del romanzo breve. Particolarmente problematiche sono le prefazioni dei russi che dovrebbero essere la parte portante della collana:

Una volta, quando nessuno sapeva il russo, si sentivano autorizzati a parlare dei russi tutti gli scrittori che avevano a cuore i problemi morali. Adesso si pensa che ne debbano parlare solo gli slavisti. Ma gli slavisti con una personalità, stringi stringi, sono solo due: Ripellino che è sempre uguale, e Strada che fa saggi documentati e anche importanti ma troppo lunghi e dotti per la sede. [...] L'ideale sarebbe che lo facessi tu.<sup>198</sup>

Proprio ad Angelo Maria Ripellino il 15 settembre 1977 Calvino chiederà di realizzare una breve introduzione per *Le veglie di Dikanka* di Gogol.

Il 15 gennaio 1954 richiede la consulenza di Giuseppe Cocchiara per una raccolta di fiabe o novelle popolari italiane seguendo il modello dei Grimm e di Afanasiev:

---

<sup>196</sup> Cfr. FERRERO 1991, 182-83.

<sup>197</sup> CALVINO 1991, 17.

<sup>198</sup> *Ivi*, 588.

Per le fiabe italiane [...] il problema è grosso, e saremmo ben lieti d'averne qualche Suo consiglio preliminare. C'è il problema della raccolta del materiale che per alcune regioni è già edito e per altre quasi inesistente. C'è il problema dei dialetti. C'è il problema, mettendo insieme il materiale di raccoglitori diversi, di dare un'unità, stilistica e di metodo, al libro. [...] Ma l'intento di Einaudi è di fare qualcosa che dia il meno possibile l'idea di un manuale universitario, ma sia invece una lettura fresca per un pubblico non di studiosi, pur essendo condotta con tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana.<sup>199</sup>

Calvino aggiunge che Giulio Einaudi ha proposto a lui il vero e proprio lavoro filologico, ovvero il compito di scegliere e unificare le varianti delle fiabe, tradurre ciò che c'è da tradurre e riscrivere le parti in italiano. Un anno dopo, il 9 maggio 1955 Calvino aggiorna Cocchiara sugli sviluppi del suo progetto e gli spiega il suo metodo di lavoro:

Nel mio lavoro procedo così: di ogni fiaba che leggo, segno un rapido appunto; poi la classifico in base a tipi numerati che mi sono fissato da me secondo le necessità mie e che man mano aumento a ogni tipo nuovo che incontro. Ogni tipo ha la sua scheda su cui segno il titolo della fiaba; quando tra poco comincerò la stesura, d'ogni tipo o sottotipo prenderò la variante migliore eventualmente integrandola con le altre.

Intanto cerco di procurarmi i testi che ancora mi mancano.<sup>200</sup>

Il 4 settembre gli manda le bozze del libro che è quasi finito, mancano solamente le note (da porre in fondo al volume), la bibliografia e la prefazione in cui spiega i criteri del lavoro. Le *Fiabe italiane* di Calvino saranno stampate nel novembre 1956 e pubblicate nei Millenni poco dopo. Curiosa è la risposta di Calvino ad una lettrice della raccolta che il 3 settembre 1957 gli scrive di aver comprato le sue *Fiabe italiane* non solo per leggerle con diletto, ma anche per studiarne attentamente l'introduzione e partecipare al programma *Lascia o raddoppia*. Calvino le manda in omaggio il volume di Cocchiara *Storia del folklore europeo* per approfondire l'argomento facendole i suoi migliori auguri.<sup>201</sup> L'intento calviniano di «incoraggiare a raccolte originali del patrimonio della narrativa orale»<sup>202</sup> sembra riuscito quando Beatrice Solinas Donghi

---

<sup>199</sup> *Ivi*, 110.

<sup>200</sup> *Ivi*, 157.

<sup>201</sup> Cfr. *ivi*, 234. Lettera di Calvino a Ida Romeo, 4 settembre 1957.

<sup>202</sup> *Ivi*, 595. Lettera di Calvino a Beatrice Solinas Donghi, 16 gennaio 1973.

gli invia in omaggio le sue *Fiabe a Genova* pubblicate nel 1972, una bella iniziativa per incentivare la memoria del folklore e della storia locale.

Il 1° aprile 1965 Calvino scrive a Franco Quadri per chiedergli di riprendere la traduzione di *Sally Mara* di Queneau (interrotta dopo una ventina di pagine) e di altri libri dello stesso autore, in particolar modo di *Petite cosmogonie portative*, a cui Calvino tiene molto considerandolo un grande libro di cui si parla troppo poco anche in Francia, uno dei migliori esempi di poesia del secolo e il libro queneauiano per eccellenza. Calvino propone di fare una traduzione letterale, magari a fronte del testo francese, lasciando i giochi di parole in lingua originale in modo da poterlo leggere in tutta la sua essenza.<sup>203</sup>

Invece, il 24 settembre 1961 è Calvino ad essere contattato da Niccolò Gallo che lo invita a raccogliere tutta la sua produzione critica per la sezione saggistica di una nuova collezione letteraria curata insieme a Vittorio Sereni per Mondadori. Calvino risponde il 27 settembre declinando l'offerta:

Mi giunge gradito e lusinghiero il tuo invito a raccogliere in volume le mie cose saggistiche. Il fatto è che ho a più riprese risposto di no allo stesso invito rivoltomi dal mio legittimo editore. Per raccogliere saggi sparsi e disorganici come i miei bisogna aspettare la propria morte o almeno la propria vecchiaia avanzata. A meno che non mi convinca di avere qualcosa di fondamentale da comunicare, ma allora mi sentirei in dovere di scrivere un libro ex-novo. E comunque, sarebbe pur sempre un libro Einaudi. Cosa ci vuoi fare? In editoria sono monogamo.<sup>204</sup>

A volte Calvino si scusa per aver risposto agli autori con un cospicuo ritardo a causa dell'impegno rivolto al lavoro editoriale che «si svolge in un mare di carte, in cui le più recenti e urgenti sommergono di giorno in giorno le più vecchie»<sup>205</sup>. Calvino rimarca più volte quanto sia impegnativa l'occupazione editoriale:

a lavorare da un editore viene un cuore di pietra. Tutti i giorni ricevo lettere di autori che sollecitano la pubblicazione delle loro opere. Si finisce per non sentire più nulla, per assumere una maschera di cinismo. Solo una maschera [...]: sono un autore anch'io e capisco quanto è dolorosa l'attesa.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Cfr. *ivi*, 513-14.

<sup>204</sup> *Ivi*, 375.

<sup>205</sup> *Ivi*, 19.

<sup>206</sup> *Ivi*, 220. Lettera di Calvino a Ugo Facco De Lagarda, 22 maggio 1957.

Il 29 ottobre 1962 scrive ad Augusto Monti di essere dispiaciuto per essere stato così tanto assorto negli ultimi tempi da non riuscire a parlargli o consultarlo: ha lavorato per preparare il volume delle *Poesie edite e inedite* di Cesare Pavese, escludendo quelle giovanili e disponendo in ordine cronologico quelle delle due edizioni di *Lavorare stanca* e quelle non ancora pubblicate. Calvino ha consultato tutti i manoscritti, steso le note informative e riportato le varianti, ma ora chiede aiuto a Monti per le poesie di cui gli rimane oscuro il significato o le circostanze della composizione.

L'apparente inadempienza di Calvino può nascondere dubbi e incertezze per la pubblicazione di un volume, come nel caso del romanzo *Caccia al capitano* di Marcello Venturi; Calvino risponde quattro mesi dopo aver ricevuto il manoscritto che non lo convince, ma non scoraggia l'autore, evidenzia i punti di forza della sua scrittura e lo stimola a continuare a studiare:

Ti dirò che avevo cominciato subito a leggere il romanzo, e avevo visto che non mi andava. Eppure per risponderti volevo avere tempo di andare fino in fondo, perché mi interessava e perché tu me l'avevi raccomandato. [...]

Dove è andato il tuo bel linguaggio secco e pulito dei tuoi racconti? Che letture fai? Il libro ha molti meriti, momenti in cui mi sembra si raggiunga una certa intensità, e poi è costruito abbastanza solidamente. [...]

Quindi non farti prendere dalla fregola di pubblicare; [...] aspetta dieci, quindici anni a pubblicare, ma intanto fai delle letture ordinate, studia un po' bene, capisci un po' bene cosa vuoi fare. [...] Dacci dentro che io ti aspetto sempre al varco e spero di leggere presto di te qualcosa di bellissimo.<sup>207</sup>

Dopo due mesi e mezzo di attesa, il 3 luglio 1951 Carlo Cassola scrive una lettera di sollecitazione a Calvino per avere notizie del romanzo *Anna e i comunisti*. Calvino ammette di aver già letto il libro che gli ha suscitato impressioni contrastanti su alcuni lati meno risolti, in particolare la sovrabbondanza di cronaca di costume e l'astensione dal giudicare i pensieri e gli atti del protagonista. Tuttavia, si tratta solo di impressioni, non ancora di un parere editoriale che non è una semplice annotazione, ma dipende dalle collane disponibili e dal momento editoriale che può essere favorevole o meno per la pubblicazione di un volume; pertanto, Calvino preferisce prendersi ulteriore tempo per riflettere.

Anche a Giovanni Pirelli il 20 marzo 1964 scrive:

---

<sup>207</sup> *Ivi*, 19-20.



se non mi sono fatto vivo non è perché abbia tardato a leggerti. Ti ho letto subito, ma voglio sempre darmi un po' di tempo per riordinare le idee. Troppe volte sono stato precipitato nel dire di un libro: «è buono», e poi alla fine è risultato che non ho reso un buon servizio all'autore.<sup>208</sup>

Calvino si scusa anche per le mancanze di Casa Einaudi non dovute al suo personale lavoro. Nella lettera del 29 aprile 1953 a Raffaello Brignetti si dichiara dispiaciuto che, a causa della lentezza di Vittorini nell'esaminare i manoscritti, il suo libro *Morte per acqua* non sia stato pubblicato presso Einaudi. Calvino lo considera un romanzo «del tutto nuovo per la letteratura italiana [...] con un impasto culturale e stilistico interessante»<sup>209</sup> e si augura che la prossima pubblicazione di Brignetti sia einaudiana.

Il 4 luglio 1953, invece, scrive a Mario Rigoni Stern per avvisarlo della grande fortuna riscossa dal suo *Sergente nella neve* che gli ha valso la qualifica di “scrittore del giorno”, l'uomo più discusso e celebrato su tutti i giornali italiani. Calvino è rammaricato per il fatto che all'entusiasmo e al successo del libro non sia corrisposto purtroppo un'uguale attenzione da parte degli uffici amministrativi e che Rigoni non abbia ancora ricevuto l'anticipo pattuito.<sup>210</sup>

Spesso prima di dare il suo responso all'interlocutore si consulta con Elio Vittorini e Cesare Pavese, amici e collaboratori di Einaudi. Per il romanzo semiautobiografico *Tiro al piccione* di Giose Rimaneli chiede il giudizio di Vittorini in quanto il gusto e la scrittura risultano acerbi nonostante il libro rimanga «una cronaca molto viva e che ti prende e che raggiunge il suo effetto d'orrore e schifo come poche»<sup>211</sup>.

Riguardo a *La rotonda* di Liano Fanti Calvino dice di essere incerto e ripete più volte di non saperne dare un giudizio definitivo, almeno non prima di aver parlato con Vittorini o con qualche altro consulente einaudiano. Il libro gli è piaciuto soprattutto per la freschezza della prospettiva personale, è «una bellissima prova, con un linguaggio che non sbava si può dire mai, con un modo di guardare le cose asciutto, netto, senza falsamenti di posizione morale»<sup>212</sup>, ma il suo unico interesse consiste nel racconto di una fanciullezza, un argomento debole per un periodo in cui il romanzo autobiografico

---

<sup>208</sup> *Ivi*, 462.

<sup>209</sup> *Ivi*, 88.

<sup>210</sup> Cfr. *ivi*, 94.

<sup>211</sup> *Ivi*, 21. Lettera di Calvino a Elio Vittorini, 11 maggio 1950.

<sup>212</sup> *Ivi*, 30. Lettera di Calvino a Liano Fanti, 28 luglio 1950.

non è più una novità. Calvino esprime la stessa ritrosia per i *Bildungsroman* anche nella lettera ad Antonio Guerra il 15 maggio 1951: la cosa più difficile per il narratore diarista è selezionare i fatti della propria vita che siano degni di essere raccontati. Inoltre, leggendo un romanzo d'educazione si ha la sensazione che il protagonista sia inerte e che siano i fatti ad accadergli senza che lui possa cambiare il corso degli eventi; invece, «un uomo è modificato e insieme modifica l'ambiente, impara e insegna al momento stesso, se no non è un uomo. E un romanzo in cui questo non avviene, non è un romanzo»<sup>213</sup>. Ritorna nuovamente sul tema nella lettera a Carlo Cassola del 12 luglio 1951: uno dei meriti di *Anna e i comunisti* è di sfiorare ed evitare la tentazione del *Bildungsroman*, ovvero raccontare il cammino di un protagonista che non impara niente dalla vita e in cui ogni tappa dell'evoluzione non porta a nessun progresso.

A proposito di *Le schiene di vetro* di Ottiero Ottieri, il 15 maggio 1956 Calvino manifesta un giudizio più che positivo esaltandolo come un documento di vita industriale e operaia italiana, un quadro della Milano squallida e periferica rappresentata con crudo realismo. Nello stesso giorno scrive anche a Vittorini per sollecitarlo caldamente alla lettura del libro:

Ti mando un romanzo di Ottieri. So che l'autore non ti garba, ma questo è cosa completamente diversa dalle *Memorie dell'incoscienza*. [...] Mi pare che tra i gettoni-testimonianza questo sia molto utile e atteso, ancor che Ottieri sia scrittore di carne triste.<sup>214</sup>

Calvino non ha paura di esprimere il proprio parere, anche quando non è condiviso dall'amico Vittorini. Così il 6 ottobre 1954 avvisa Raul Lunardi di aver letto il suo racconto ma di non averlo per nulla apprezzato; nonostante l'incoraggiamento di Vittorini, Calvino ritiene che la scrittura sia retorica e ingenua (ripetizioni, asintatticità, frasi scombinata), la materia falsa e il linguaggio superficiale:

Questo è il mio parere. Può darsi che Vittorini [...] non accetti nessuna delle mie ragioni, e decida che il libro vada comunque pubblicato. Io, nel tuo interesse, non posso che consigliarti di non farne niente. Spero non mi porterai rancore se sono stato brutale. Davvero, non riesco a esprimermi attraverso giri falsi, e t'ho parlato da amico.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> *Ivi*, 44.

<sup>214</sup> *Ivi*, 185.

<sup>215</sup> *Ivi*, 145.

Diversa è la considerazione di Calvino riguardo al triestino Stelio Mattioni che propone a Vittorini il 29 novembre 1960 elogiandolo come uno scrittore del tutto eccezionale: «non somiglia a nessuno, ha un mondo fantastico proprio e di grande forza, ed è «misterioso» sul serio, senza nessuna compiacenza fumistica»<sup>216</sup>. Gli manda un manoscritto intitolato *I sosia* e formato da tre lunghi racconti diversi tra di loro ma tutti ambientati nel mondo piccolo-borghese triestino. Calvino suggerisce di far uscire il terzo racconto (quello meglio riuscito) sul «Menabò» insieme ad una chiacchierata critico-autobiografica su Trieste di mano vittoriniana e poi pubblicare tutti e tre i racconti nei Coralli.

Quando si trova a dover rifiutare un libro, spesso lo fa a malincuore, costretto dalle necessità della casa editrice o dal momento editoriale non appropriato ad un certo tipo di pubblicazione. Il 25 gennaio 1954 scrive a Manlio Dazzi di aver letto con molto piacere *La Dammartina* definito «un nodo interessantissimo di motivi culturali» presenti tra le due guerre. Nonostante Calvino creda che il libro debba essere pubblicato, letto e discusso, è obbligato a restituire il manoscritto in quanto non ci sono al momento collane einaudiane adatte alla sua pubblicazione; infatti, i Coralli pubblicano in prevalenza autori stranieri e i Gettoni di Vittorini puntano esclusivamente alla novità, invece *La Dammartina* propone dei miti smorzati o trasformati tanto da apparire invecchiati. Similmente viene rifiutato *L'«Artiglio» ha confessato* di Silvio Micheli perché di difficile collocazione nelle collane Einaudi, ma Calvino invita l'autore a tenerlo aggiornato sui suoi progetti perché lo considera uno scrittore profondamente einaudiano.<sup>217</sup>

A proposito del libro poetico di Francesco Leonetti il 20 febbraio 1957 è costretto a restituire il dattiloscritto in quanto la collana dei Gettoni è stata la più rappresentativa dei tempi ma non ha creato nessun scrittore best-seller, così la casa editrice non se la sente di ritentare con la poesia che è il genere più aleatorio.

Il rifiuto di un romanzo può diventare lo spunto per descrivere ciò che per Calvino è un libro scritto bene e per dare consigli sui modelli da seguire e su come scrivere. Il 16

---

<sup>216</sup> *Ivi*, 348.

<sup>217</sup> Cfr. *ivi*, 306. Lettera di Calvino a Silvio Micheli, 9 aprile 1959.

marzo 1951 Calvino ammonisce Marcello Venturi che deve evitare di emulare gli scrittori recenti con cui non può reggere il confronto e concentrarsi su sé stesso. L'unicità di un autore consiste nel raccontare il mondo così com'è visto dai suoi stessi occhi esprimendo emozioni e sensazioni sincere:

Secondo me dovresti provare a cambiare sistema. Scrivi una frase, rileggila e se senti che ha qualcosa d'orecchiato, qualcosa che solletica il tuo gusto, cancellala e rifalla, finché non la senti perfettamente normale, senza nessun compiacimento, ma che descriva le cose come sono. E continua così. Non scrivere cose troppo fantastiche e movimentate: descrivi cosa fai dalla mattina quando ti alzi alla sera quando vai a dormire. Dopo un po' scoprirai un sacco di cose e t'accorgerai che tocchi la realtà con le tue mani.<sup>218</sup>

Invece, a Renato Frosi contesta la scrittura troppo antiquata perciò gli consiglia di leggere molti autori moderni per capire il rapporto tra il linguaggio parlato e lo stile letterario e gli delinea un canone di scrittori italiani da studiare: Verga, Pavese, Vittorini, Bilenchi, Moravia e Pratolini.<sup>219</sup>

Il fatto che un proprio libro sia stato scartato non è da vivere come una sconfitta, ma come un'occasione per reinventarsi e provare qualcosa di nuovo, la possibilità di reindirizzare la propria strada prima di esaurire l'opportunità di raggiungere un vero prestigio letterario. Calvino scrive a Mario Ortolani dopo aver scartato un suo manoscritto:

ma che ti piglia? Avertela a male per un manoscritto rifiutato? Ma ti sembra il caso? fallito: e perché? Falliti sono quei poveretti a cui editori troppo indulgenti – e noi ne abbiamo diversi sulla coscienza, purtroppo – hanno pubblicato i primi libri, per quella felicità che in qualche misura sempre c'è nei primi libri, e poi non hanno saputo continuare e hanno visto la critica trascurarli, il pubblico dimenticarsi di loro...Quelli sì che sono casi tristi. Ma chi può dire di non avere ancora cominciato è libero, ha possibilità che gli altri non hanno...<sup>220</sup>

E ancora dopo aver rifiutato la pubblicazione delle poesie di Angelo Maria Ripellino, considerate una fase ormai esaurita del suo lavoro, Calvino lo incita a non scoraggiarsi, ma a continuare a scrivere e a cercare una nuova fonte di ispirazione:

---

<sup>218</sup> *Ivi*, 41.

<sup>219</sup> Cfr. *ivi*, 163. Lettera di Calvino a Renato Frosi, 21 dicembre 1955.

<sup>220</sup> *Ivi*, 141.

Il lavoro letterario, soprattutto di noi che cerchiamo, che sperimentiamo anche in base a punti di riferimento culturali, è fatto così: ha i suoi momenti di riuscita e le sue battute di pausa che possono essere anche foltissime di pagine ma senza un risultato se non l'averci fatto superare una data fase. [...] C'è poi il momento in cui si trova la parola che volevamo sempre dire, che avevamo sulla punta della lingua...<sup>221</sup>

In effetti, per Calvino il silenzio letterario è importante tanto quanto la scrittura, anzi è un passaggio fondamentale e necessario per riordinare le idee e ritrovare la motivazione giusta per scrivere, oltre al fatto che vive la letteratura come una passione personale, un momento di condivisione con la propria anima. Non si scrive per il successo, per la pubblicità o per il guadagno, ma per esprimere e condividere se stessi. Ecco perché non bisogna aver fretta di pubblicare, accettare anche una sconfitta ed essere capaci di aspettare, accogliere il silenzio:

L'importante è considerare d'aver smesso di scrivere, cioè decidere di non essere più nella mischia, aver capito quanto tutta l'atmosfera pubblicitaria in cui è intrappolata la letteratura sia nefasta. Una volta che hai smesso in questo senso, ma davvero, che hai deciso di startene a casa, mentre sei a casa ti capiterà di scrivere, se no cosa fai? Ma – questo dovrebbe essere! – scrivere per te, o per farlo circolare manoscritto agli amici, per un lettore solitario di due o tre secoli dopo, insomma non per la recensione, la tiratura, l'intervista, il premio. L'importante è scrivere (no: vivere, e se in questo vivere c'entra lo scrivere bene, se no niente) con questo spirito.<sup>222</sup>

Nella lettera a Carlos Alvarez del 5 ottobre 1964, dopo aver smontato il suo manoscritto come un museo di errori giovanili, Calvino scrive di intravedere qualche presupposto per una buona carriera e aggiunge:

la letteratura nasce dalla difficoltà di scrivere non dalla facilità. Dove la penna ti si inceppa, dove non riesci a esprimerti, di lì e solo di lì potrai cominciare a fare letteratura. Scava in quel punto, lavoraci, rosicchia il tuo osso con pazienza. Tutto il resto puoi lasciarlo perdere: dove la penna scorre facile non nasce niente di buono.<sup>223</sup>

Tuttavia, capita anche che Calvino ammetta di non sapere cosa fare con un libro, di non avere le idee chiare e di rimandare il proprio giudizio. In effetti, non pecca mai di

---

<sup>221</sup> *Ivi*, 397. Lettera di Calvino a Angelo Maria Ripellino, 21 maggio 1962.

<sup>222</sup> *Ivi*, 451. Lettera di Calvino a Goffredo Parise, 14 gennaio 1964.

<sup>223</sup> *Ivi*, 485.

arroganza, anzi non si considera perfetto ed esente dagli errori: «Non sbaglio mai? E come no! Sbaglio continuamente, e nella letteratura e nella vita»<sup>224</sup>. Il 7 luglio 1959 scrive a Gino Cesaretti di non essere capace di valutare il suo ultimo libro *Loopings e tonneaux* già stroncato da Vittorini, Luzi, Bilenchi e Bassani con giudizi molto feroci, deludendo così le aspettative dell'autore che il 2 giugno gli aveva chiesto un parere disinteressato:

cosa posso fare? Non ne capisco niente. Mi interessa, a tratti intravedo qualcosa che mi pare bello. E Lei ha molto dello scrittore che proprio vorrei ci fosse, lo scrittore che sento che manca alla letteratura italiana e anche fuori. Ma non ci capisco niente, in questo dannatissimo libro, meno ancora che nei Pipistrelli. E come faccio a patrocinarlo? Non riuscirei a spicciar parola, né in bene né in male. Magari è un capolavoro di quelli che chi da principio non ha capito niente passerà per stupido. Perciò mi guardo bene dal dirLe di scrivere diverso.<sup>225</sup>

Riguardo al racconto *Siepe di fiori e rumori* di Franco Scaglia valuta positivamente il linguaggio ricco di termini gergali che divertono e funzionano, ma non è convinto dal tipo di narrazione troppo informale e dalla trama già letta in altri manoscritti (storia di giovani che si divertono attraverso l'Europa). Calvino suggerisce di trovare una dimensione interna alla narrazione che dia senso a tutto il racconto, tuttavia non riesce a dare dei consigli né proporre degli esempi da seguire:

Vorrei dirLe di più, ma forse non sono il lettore adatto, almeno in questo momento. Sono più chemmai per una letteratura che tenda all'astrazione geometrica, alla composizione di meccanismi che si muovano da soli, il più possibile anonimi. E tutto ciò che è esistenziale, espressionistico, «caldo di vita» lo sento molto lontano.<sup>226</sup>

Diversamente, Calvino restituisce il manoscritto ad Antonio Ghirelli perché sente «una grande insofferenza per il racconto politico, di costume e di psicologia politica, [...] non solo letteraria ma anche verso la realtà che questi racconti rappresentano: fatti, ambienti, persone»<sup>227</sup>. La lettura dei racconti suscita in lui un processo di

---

<sup>224</sup> *Ivi*, 306. Lettera di Calvino a Silvio Micheli, 9 aprile 1959.

<sup>225</sup> *Ivi*, 318. La difficoltà di Calvino è dovuta dalla scelta di Cesaretti di rompere con i tradizionali metodi narrativi, appoggiandosi alle ultime espressioni dell'arte figurativa.

<sup>226</sup> *Ivi*, 522-23. Lettera di Calvino a Franco Scaglia, 10 luglio 1965.

<sup>227</sup> *Ivi*, 554. Lettera di Calvino a Antonio Ghirelli, 12 gennaio 1966.

immedesimazione e un conseguente fastidio per la banalità e l'ipocrisia in cui è caduta la società.

Le lettere editoriali sono anche per Calvino uno spazio in cui poter parlare di sé stesso, della condizione dell'intellettuale-scrittore e in generale della situazione culturale italiana. Il 3 maggio 1950 si rappresenta a Marcello Venturi come un povero disgraziato che avendo già pubblicato qualcosa (probabilmente si riferisce a *Il sentiero dei nidi di ragno* pubblicato nel 1947) ora può solo ricominciare da capo oppure smettere di scrivere. Calvino manifesta spesso dispiacere per aver pubblicato un libro che in qualche modo lo definisce come scrittore. Vorrebbe avere ancora la libertà di un autore inedito per potersi esprimere senza dover affrontare le aspettative del pubblico:

Finché il primo libro non è scritto, si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una volta sola nella vita, il primo libro già ti definisce mentre tu in realtà sei ancora lontano dall'esser definito; e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darne conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere.<sup>228</sup>

Il 17 maggio 1950 descrive a Giose Rimanelli la precarietà del lavoro letterario:

Vedo che metti in relazione le tue difficili condizioni economiche con la pubblicazione del libro. Ti consiglio di abituarti a non connettere mai in nessun modo queste due preoccupazioni. Se pensi di guadagnare qualcosa facendo lo scrittore, in tristissime condizioni ci sei e ci resterai tutta la vita. Il problema di guadagnarsi da vivere è tutto un'altra cosa, e ti consiglio di affrontarlo con tutt'altro ordine di idee, dimenticandoti completamente la letteratura, ecc.<sup>229</sup>

Cogliendo l'occasione di ringraziare Giuseppe De Robertis per la sua recensione al *Visconte dimezzato*, il 3 aprile 1952 Calvino precisa che il risvolto è stato scritto da Vittorini. Poi dà alcune informazioni su altri suoi testi: il *Bianco Veliero* non verrà pubblicato e per ora nemmeno *I giovani del Po*, narrazione ragionata e impegnata a cui ha lavorato negli ultimi due anni. Calvino ammette di avere molto da faticare e da sbagliare ancora, prima di riuscire a esprimersi in maniera compiuta.<sup>230</sup> In risposta a Carlo Salinari si sofferma sul vero significato del *Visconte* sottolineando come gli

---

<sup>228</sup> Prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*, edizione del 1964.

<sup>229</sup> CALVINO 1991, 22.

<sup>230</sup> Cfr. *ivi*, 65.

importasse il problema dell'uomo contemporaneo e soprattutto dell'intellettuale alienato e quindi dimezzato:

Se ho scelto di dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura «bene-male», l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte, e si legava ad una tradizione letteraria già classica (p. es. Stevenson) cosicché potevo giocarci senza preoccupazioni. Mentre i miei ammicchi moralistici, chiamiamoli così, erano indirizzati non tanto al visconte quanto ai personaggi di cornice...<sup>231</sup>

Calvino propone in questo modo una chiave di lettura simbolica del romanzo che suggerisce delle allegorie senza troppo metterle in mostra. È un libro scritto per prendersi una “vacanza fantastica” dopo il realismo dei volumi precedenti e che ha riscosso un successo del tutto inaspettato.

Ritorna a parlare dei *Giovani del Po* con Domenico Rea il 15 marzo 1954:

Ora sto tentando un romanzo realistico-social-grottesco-gogoliano, una cosa a intreccio complicato, che ogni episodio devo rifarlo tre o quattro volte prima di trovare la «chiave» giusta. Vado avanti lentissimo, e se va bene lo finirò nel 1956. Se va bene, perché più vado avanti (ho scritto solo una cinquantina di pagine ed è una storia da cinquecento e passa) più è difficile.<sup>232</sup>

Infatti, già il 17 marzo nella lettera a Dario Puccini Calvino continua ad esprimere delle riserve per questo suo libro dalla formula narrativa a lui estranea e decide definitivamente di non pubblicarlo in volume.

Grazie alla lettera del 14 marzo 1953 sappiamo che il racconto *Furto in pasticceria* di Calvino viene scelto per far parte della rosa di testi da cui dodici sarebbero stati scelti per comporre il film *Tempi nostri* di Alessandro Blasetti. Nonostante il grande interesse dimostrato per un possibile successo cinematografico, Calvino esprime anche delusione per lo scarso compenso di 200.000 lire, tanto da chiedere aiuto a Suso Cecchi d'Amico per la trattativa oltre per la sceneggiatura. Il racconto calviniano non sarà scelto, ma la trovata finale sarà utilizzata nel film *I soliti ignoti* di Mario Monicelli.

L'insofferenza di Calvino cresce nella seconda metà degli anni Cinquanta finché il 14 novembre 1956 dice ad Attilio Dabini di non riuscire più a scrivere a causa di una vita

---

<sup>231</sup> *Ivi*, 67.

<sup>232</sup> *Ivi*, 126.



frantumata in mille occupazioni e preoccupazioni aggravate nelle ultime settimane dalle angosce politiche che dissolvono ogni attività concreta come la scrittura.<sup>233</sup>

Esattamente dopo un anno di silenzio, il 14 febbraio 1957 informa Elena Craveri Croce della scrittura del *Barone Rampante*, la storia di «un uomo del Settecento che passa tutta la vita arrampicato sugli alberi»<sup>234</sup>. Calvino crede molto in questo suo nuovo romanzo scritto per elaborare la complicata situazione dell'epoca buia in cui vive. La misantropia sembra essere l'unica soluzione per sopravvivere, solo la solitudine permette al protagonista di rimanere tra i suoi simili. Tramite corrispondenza cerca consigli e suggerimenti dai suoi più cari colleghi; il 18 aprile chiede a Pietro Citati di potergli inviare il dattiloscritto di 300 pagine (risponderà dando un parere positivo sulla prima parte, considerata superiore al resto del libro, e proponendo alcune modifiche) e il 10 maggio scrive a Natalia Ginzburg:

Attendo con impazienza il tuo giudizio sul *Barone*, e quello di Gabriele. Se l'hai finito, potresti rimandarmi il manoscritto con le tue bozze. O se ti capitasse sotto mano in questi giorni Bassani, o la Morante, darlo a uno di loro. Ma se no, rimandamelo qui che mi serve; tanto il libro dovrebbe uscire già alla fine del mese.<sup>235</sup>

In particolare le osservazioni di Vittorini gli sono molto utili per eliminare il divario stilistico tra gli ultimi capitoli e i primi, ad esempio sottolineando il motivo del protagonista che racconta gli episodi grotteschi in prima persona. Inoltre, Calvino chiede all'amico:

Se per caso, per una fortuita disposizione di spirito, ti sembra che il libro possa dar spunto a qualche tua riflessione, e ti venisse facile di scrivere qualcosa per presentarlo sul «Notiziario Einaudi», anche magari una paginetta tipo risolto, ne sarei molto felice.<sup>236</sup>

Il 2 gennaio 1959 Archibald Colquhoun invia a Calvino l'unica copia della sua traduzione in inglese del *Barone rampante* annunciandolo come il miglior libro che ha

---

<sup>233</sup> *Ivi*, 198.

<sup>234</sup> *Ivi*, 209.

<sup>235</sup> *Ivi*, 219. Il riferimento è all'anglista Gabriele Baldini.

<sup>236</sup> *Ivi*, 222.

tradotto dopo *I promessi sposi*. Calvino, entusiasta del risultato, gli risponde il 27 gennaio:

ho letto con grande piacere la Sua traduzione. Corre benissimo, è molto fedele, e i passaggi a cui più tenevo come prosa sono resi con maestria. Le mando un elenco di passi in cui per distrazione o perché il mio testo era oscuro ho riscontrato errori o imprecisioni, che penso in gran parte saranno già stati corretti. Ho controllato tutti i nomi di piante e animali, perché in Inghilterra (al contrario dell'Italia, dove nessuno ama la natura) i fanatici di alberi e uccelli sono moltissimi e saranno certo i lettori più attenti del mio libro. I nomi di piante sono quasi tutti precisi; ho fatto sole poche correzioni. Per quel che riguarda gli uccelli – oltre ai molti nomi ben tradotti – ci sono dei terribili errori. Più volte invece di *sparrow* (passero) è saltato fuori *swallow* (rondine). Per carità! Corregga subito. [...] E Lei mi vuol far boicottare il libro da tutti i benpensanti ornitofili inglesi mettendomi sulla coscienza l'uccisione d'un usignolo (*nightingale*) invece d'un rigogolo (*golden oriole*), reato molto meno grave. Mi raccomando molto.<sup>237</sup>

La traduzione inglese non è l'unica; nel marzo-aprile 1959 il *Barone* esce contemporaneamente in Inghilterra, Germania e Svezia, purtroppo la traduzione francese tarda ad arrivare lasciando Calvino contrariato per il conseguente rinvio dell'uscita del libro.

Il 2 settembre 1958 Calvino comunica a Pietro Citati di aver appena concluso *La nuvola di smog* che verrà pubblicato a breve su «Nuovi Argomenti» e poi a novembre in una raccolta di racconti (il titolo potrebbe essere *Racconti di bosco e di scoglio* o semplicemente *Racconti*). Quest'ultima sarà suddivisa in tre libri: *Gli idilli difficili* comprende una ventina di racconti scelti da *Ultimo viene il corvo* e quelli successivi che si collegano a quel tipo di narrazione, tutti accomunati dal tema generale dell'impossibilità dell'armonia naturale con le cose e con gli uomini; *Gli amori difficili* include *L'avventura di un soldato*, *L'avventura di una bagnante*, *L'avventura di un impiegato*, *L'avventura di un lettore*, *L'avventura d'un viaggiatore*, *L'avventura di un poeta* e probabilmente un altro gruppo di dieci-dodici racconti ancora non scritti sul tema dell'incomunicabilità amorosa; ne *La vita difficile* si passa al racconto lungo e alla definizione generale del male di vivere con *La formica argentina* e *La nuvola di smog* (forse verrà anche aggiunta *La speculazione edilizia*). Infine, Calvino riserba alcuni

---

<sup>237</sup> *Ivi*, 292.

dubbi sull'aggiunta di un quarto libro, *Le memorie difficili*, per comprendere gli altri racconti che resterebbero fuori e ne chiede consiglio a Citati.<sup>238</sup>

Il 22 settembre 1959 Calvino è alla vigilia della sua partenza per l'America, ma ha problemi con il visto e si rivolge ad Elena Craveri Croce per chiederle di mediare con l'ex ambasciatore James Dunn per una lettera al console di Torino. Ad ottobre Calvino riesce a partire per gli Stati Uniti dove rimane per sei mesi. Il 26 aprile 1961 confessa ad Armanda Guiducci di aver distrutto il libro di viaggio americano a cui aveva lavorato per molti mesi e che aveva concluso («Più vado avanti con gli anni, meno sono sicuro delle cose»<sup>239</sup>); in realtà lo smentisce l'articolo *Diario dell'ultimo venuto (Appunti d'un viaggio negli Stati Uniti)* che apparirà nel numero VI di «Tempo Presente» (6 giugno 1961).

Riguardo al suo racconto *L'aventure d'un poète* tradotto da Pierre F. Denivelle e apparso sulla «Revue de Paris» a novembre, il 1° dicembre 1960 Calvino ringrazia François Wahl per lo scritto pubblicato sulla stessa rivista. La lettera diventa l'occasione per parlare di sé, del proprio metodo narrativo e della propria idea di letteratura:

È la prima volta che ho la soddisfazione d'avere una definizione critica così intelligente e completa; perché è la prima volta che si analizza il mio modo di immaginare e costruire una storia. Cioè Lei dice delle cose che io non so, ma in cui mi riconosco, spiega un meccanismo di cui io non sono perfettamente cosciente, ma che riconosco come vero. [...] Lei ha organizzato e sviluppato spunti di una mia metodologia della narrazione, che io avevo solo accennato disorganicamente: che il mio punto di partenza sia l'*immagine* e che la narrazione sviluppi una *logica* interna dell'immagine stessa. Giustamente Lei osserva che questo processo logico portato alle ultime conseguenze a un certo punto si spegne e annulla in un terzo momento: quello della *contemplazione*. [...] Effettivamente questo processo deve corrispondere alla mia psicologia, al mio rapporto verso il mondo, e non posso esprimere altro che questo, giusto o sbagliato che sia. Insomma, quello cui io tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di *guardare*, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro.<sup>240</sup>

L'8 febbraio 1963 Calvino comunica a Lanfranco Caretti di aver concluso il racconto che lo aveva impegnato negli ultimi tempi: *La giornata di uno scrutatore*, che sarà pubblicato subito all'inizio di marzo in volume nonostante la brevità (60 pagine). Il

---

<sup>238</sup> Cfr. *ivi*, 262-63.

<sup>239</sup> *Ivi*, 365.

<sup>240</sup> *Ivi*, 350-51.

testo produce un significativo cambiamento nella letteratura calviniana prestandosi a diverse discussioni; pertanto Calvino invita Caretti a farlo leggere ai propri allievi prima di intraprendere la discussione sulla sua produzione e a rivolgergli le domande perché «il racconto definirebbe la mia vita ormai come quella della riflessione morale sulle esperienze della nostra epoca»<sup>241</sup> (Caretto è solito tenere dei seminari di letteratura italiana alla Facoltà di lettere dell'Università di Pavia, nel corso dei quali gli scrittori invitati rispondono a un questionario compilato in precedenza dagli studenti).

Calvino espone a Gian Carlo Ferretti le ragioni che sottostanno alla scrittura delle *Cosmicomiche* in una lettera del 15 febbraio 1966: l'intento è concentrare nei racconti i risultati di una ricerca ideale con lo scopo di commentare la realtà, il tutto servendosi di immagini o immagini-parola; la presenza continua di rappresentazioni, attraverso materiali linguistici e figurali, crea una sovrapposizione di significati che devono dare l'idea dello spessore della realtà.<sup>242</sup>

Diversa è la raccolta di novelle pubblicata nel 1963, *Marcovaldo*. L'opera riscuote uno straordinario successo presso il pubblico più giovane, le novelle vengono lette principalmente nelle scuole medie e Calvino riceve numerose lettere che riportano le frequenti domande degli alunni. Le varie risposte diventano uno spunto per esprimere le idee calviniane rispetto ai concetti di libro e di autore:

Credete che in un libro la cosa più importante sia il finale, la «morale della favola»? No, non è così, quel che importa è la sostanza, il corpo del libro, non la sua cornice. Quel finale potrebbe essere completamente un fregio ornamentale; come alcuni di voi, alla fine del loro componimento, fanno uno svolazzo o un disegno geometrico. [...]

...quello che voglio dire io è che attraverso l'umorismo, l'ironia, la caricatura e magari il paradosso si può arrivare a far pensare a tante cose che forse altrimenti sfuggirebbero. L'autore è qualcuno che si mette a tavolino e scrive, ma scrivendo ha presente – magari senza pensarci – il suo pubblico, i suoi lettori passati e futuri. Quindi siete autori anche voi...<sup>243</sup>

Particolarmente discussa è la fine del libro con il lupo e il leprotto. Calvino chiarisce che la scelta del finale aperto è finalizzata a non chiudere la scrittura con un punto fermo ma lasciare spazio all'immaginazione e quindi a diverse conclusioni. Infatti,

---

<sup>241</sup> *Ivi*, 424.

<sup>242</sup> Cfr. *ivi*, 558.

<sup>243</sup> *Ivi*, 585-86. Lettera di Calvino ai ragazzi e ragazze di Santa Maria a Monte, 12 gennaio 1972.

dopo aver raccontato la città, ha sentito il bisogno di descrivere anche il contesto circostante: la notte e i lupi rappresentano rispettivamente le forze della natura e le forze distruttrici interne alla società che minacciano di annientare la civiltà. Poi ha aggiunto il leprotto, che è più furbo del lupo, per non chiudere la raccolta con un'immagine paurosa. Il tutto è tracciato in modo semplice come in un disegno infantile che termina con una pagina bianca.<sup>244</sup> Come il finale rispecchia uno scorcio di realtà, anche nel protagonista si può individuare un'immedesimazione:

Mi chiedete se Marcovaldo sono un po' io. Direi di sì, ma il fatto strano è che ho cominciato a sentirmi simile a Marcovaldo dopo aver scritto il libro. Quando lo scrivevo credevo che fosse un personaggio un po' buffo un po' triste ma molto diverso da me. Col passare degli anni invece...<sup>245</sup>

Il 1964 è l'anno in cui Calvino ha l'impressione che tanti altri colleghi scrittori abbiano i suoi stessi problemi espressivi. In particolar modo, in autunno riceve e legge il manoscritto dell'*Iguana* di Anna Maria Ortese, «legato con moltissimi spaghi, corde e funicelle»<sup>246</sup>. Il libro prende spunto dalla satira dell'editoria e dell'industria culturale milanese avida di casi letterari, per poi proseguire con una narrazione faticosa a causa dei periodi sintatticamente aggrovigliati e appesantiti, dal tono antiquato. Calvino ne rimane incuriosito apprezzando soprattutto la storia della prima parte (la vicenda lunare di oscuri commerci con il cosmo e con le sue creature più umili, come Estrellita, la verde donna-iguana confinata nell'isola di Ocaña) che presenta un «gioco da cui il lettore è conquistato, sta tra la sorpresa di invenzioni come quella dell'iguana-donna e il tipo di logica proprio d'ogni favola che di questi fatti inspiegabili costruisce misteriose spiegazioni»<sup>247</sup>. Calvino considera il romanzo singolare e poeticissimo, si augura che Einaudi accetti di pubblicarlo e conclude la lettera con una punta di amarezza:

Naturalmente, per noi del mestiere la satira dell'«editoria lombarda» è uno dei maggiori divertimenti del libro. Ma secondo me Lei poteva ancor meglio marcare il carattere di follia dei nostri tempi, se avesse messo in luce che – per i più tipici

---

<sup>244</sup> Cfr. *ivi*, 605. Lettera di Calvino ai ragazzi della scuola media «Copernico», 26 febbraio 1974.

<sup>245</sup> *Ivi*, 599. Lettera di Calvino agli alunni della scuola media «Valente Faustini», 4 giugno 1973.

<sup>246</sup> *Ivi*, 486. Lettera di Calvino a Anna Maria Ortese, 8 ottobre 1964.

<sup>247</sup> *Ivi*, 488. Lettera di Calvino a Anna Maria Ortese, 22 ottobre 1964.

«giovani editori» - è un'attività in pura perdita, fatta non per lucro ma solo per ambizione e prestigio, come una volta le scuderie di cavalli da corsa.<sup>248</sup>

La lettera a Luigi Anderlini del 1 agosto 1951 diventa l'occasione per criticare il rapporto tra impegno politico e impegno letterario che possono coesistere ma non essere necessariamente dipendenti uno dall'altro. Al contrario di ciò che sostiene Anderlini, un dirigente politico che ha partecipato al movimento operaio non sarà inevitabilmente lo scrittore di un buon romanzo popolare:

...io sono un materialista e so che la materia del mio lavoro di scrittore sono la penna, la carta, le ore al tavolino, le parole, la fatica di far chiare le mie idee confuse, il confronto della mia scrittura con quella degli altri, la ricerca del segreto di quelli che hanno scritto prima di me e che ci hanno trasmesso quegli strumenti d'espressione che noi continuiamo a sviluppare. [...] le esperienze pratiche *concorrono* a far scrivere bene, e sono in molti casi indispensabili; ma non vedo come possano, da sole, trasformarsi in una tecnica così diversa e difficile come lo scrivere, che abbisogna di una *sua* pratica, di una *sua* intelligenza e fatica. Il passaggio vita-letteratura è fondamentale. Ma va inteso in senso dialettico e non meccanicistico, o idealistico (che è poi la stessa cosa).<sup>249</sup>

I problemi politici possono essere trattati in opere letterarie, ma «bisogna trovare forme di discorso più duttili, più *vere*, meno organicamente false di quello che è il romanzo oggi»<sup>250</sup>; il saggio sembra essere la scelta narrativa più adatta in quanto permette di trattare idee e notizie con una forma dal grande valore poetico.

Calvino considera fondamentale lo stretto legame tra letteratura e politica, tanto da cercare di mantenere attiva lui stesso la partecipazione ad entrambi i poli della sua carriera. Ritorna sull'argomento in occasione del rifiuto della collaborazione con l'«Avanti» propostagli da Luciano Vasconi e Carlo Bonetti. Il poco tempo a disposizione e il cospicuo carico di lavoro editoriale e letterario costringono Calvino a non prendere impegni di collaborazioni giornalistiche e a rispondere di no a tutte le richieste:

---

<sup>248</sup> *Ivi*, 489.

<sup>249</sup> *Ivi*, 56-57.

<sup>250</sup> *Ivi*, 528. Lettera di Calvino a Guido Morselli, 5 ottobre 1965.

Cerco di concentrare le mie forze in due direzioni: il lavoro d'ufficio e il mio lavoro narrativo. Certo, però, resta scoperta una grossa lacuna: l'impegno politico, che non so come né dove realizzare.<sup>251</sup>

Ugualmente, il 3 novembre 1961 comunica a Emilio Cecchi di non poter accettare l'invito di lavorare con il «Corriere» in quanto si è già impegnato con il «Giorno» e perché dà un po' di tempo sta ricevendo costanti e pressanti richieste di collaborazioni con giornali, settimanali, cinema, teatri, radio e televisioni; si trova costretto a rifiutarle tutte «combattuto tra il timore di disperdermi in cose effimere, [...] il desiderio di raccogliermi per pensare al «libro» e nello stesso tempo il sospetto che solo mettendosi a scrivere qualunque cosa anche «alla giornata» si finisce per scrivere ciò che rimane»<sup>252</sup>. Aggiunge che da tempo progetta di ridurre al minimo il lavoro per la casa editrice Einaudi per dedicarsi alla scrittura personale, ma che alla fine se ne fa assorbire completamente perché «giudicare, far tradurre e far pubblicare i libri altrui è sempre un lavoro utile e appassionante, e meno impegnativo e faticoso che scrivere i libri propri»<sup>253</sup>. Per gli stessi motivi, Calvino declina l'incontro radiofonico offertogli da Lucio Mastronardi e l'intervista politica per la trasmissione R.T.F:

...parlare alla radio e alla televisione mi è sempre stato sommamente sgradevole. [...] scrivere per la radio, sì, quello può essere un buon lavoro, ma per parlare bisogna essere un po' attori, e né tu né io lo siamo.<sup>254</sup>

...da qualche mese ho preso come regola generale di non rispondere più a interviste di nessun genere. Figuriamoci poi un'intervista d'argomento politico! E poi le interviste alla radio o alla televisione le ho sempre odiate particolarmente.<sup>255</sup>

E ancora il 20 marzo 1967 chiarisce a Lucio Mastronardi di non pensare nemmeno di dedicarsi alla televisione:

non perché disdegni il nuovo mezzo d'espressione eccetera, ma perché il campo in cui lavoro non lo considero esaurito, e bene o male conto di continuare a lavorarci fino a che ne avrò le forze e finché qualcuno mi darà retta.<sup>256</sup>

---

<sup>251</sup> *Ivi*, 312.

<sup>252</sup> *Ivi*, 380.

<sup>253</sup> *Ivi*, 381.

<sup>254</sup> *Ivi*, 406. Lettera di Calvino a Luigi Mastronardi, 3 ottobre 1962.

<sup>255</sup> *Ivi*, 408. Lettera di Calvino a François Wahl, 5 ottobre 1962.

<sup>256</sup> *Ivi*, 571.

Analogamente ringrazia Giovanni Nicosia per averlo invitato a far parte della giuria di un premio letterario, ma ammette di essere in una fase di opposizione generale verso i premi, tanto da non essere andato a Salisburgo al premio internazionale prediletto da Casa Einaudi e nemmeno alle ultime edizioni dei premi Omega, Mestre-Settembrini e Conegliano.<sup>257</sup> Il 10 settembre 1965 ribadisce a Domenico Zucaro:

Nel campo della mia esperienza una delle istituzioni più negative (e che purtroppo hanno avuto più fortuna) è il premio letterario. Negativo dal punto di vista letterario, come è ovvio, perché non è distribuendo dei premi che si giudica e indirizza la letteratura; negativo dal punto di vista politico perché inevitabilmente mescola la politica a compromessi e travisamenti d'ogni genere; diseducativo come fatto in sé perché dà una risonanza falsa ai libri.<sup>258</sup>

In generale, quando Calvino scrive di sé stesso nelle lettere si riferisce sempre alle proprie opere oppure al lavoro in casa editrice, fa solo pochi accenni alla vita privata (si limita ai viaggi, alle vacanze e alla nascita della figlia Giovanna: «Fare l'esperienza della paternità per la prima volta dopo i quarant'anni dà un grande senso di pienezza, ed è oltretutto un inaspettato divertimento»<sup>259</sup>) ma non parla mai di sé da un punto di vista biografico. In effetti, rispondendo a Germana Pescio Bottino, che gli chiede delle informazioni personali per la monografia critica a lui dedicata che uscirà presso «La Nuova Italia», afferma:

io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano naturalmente). Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. Ma *non Le dirò mai la verità*, di questo può star sicura.<sup>260</sup>

La biografia è qualcosa di interiore e non è possibile lavorare in letteratura sulla vita di un vivo, giudicarla e metterne in ordine gli eventi come se fossero delle carte da sistemare. Le opere, invece, si possono studiare come sono fatte, prendere separatamente e mettere in fila una dopo l'altra; i libri sono le uniche cose che contano perché sopravvivono al presente fungendo da punto di riferimento per gli uomini e a

---

<sup>257</sup> Cfr. *ivi*, 474. Lettera di Calvino a Giovanni Nicosia, 8 giugno 1964.

<sup>258</sup> *Ivi*, 524.

<sup>259</sup> *Ivi*, 542. Lettera di Calvino a Hans Magnus Enzensberger, 24 novembre 1965.

<sup>260</sup> *Ivi*, 479. Lettera di Calvino a Germana Pescio Bottino, 9 giugno 1964.



volte permettendosi anche di cancellare l'autore. Più che di biografia allora si può parlare di curriculum, una serie di notizie e documenti che «servirà a spiegare l'opera, non viceversa»<sup>261</sup>.

Oltre al periodo trascorso negli Stati Uniti, un altro viaggio che ha segnato profondamente la carriera di Calvino è quello effettuato nel 1951 nell'Unione Sovietica. Calvino si comporta come un semplice viaggiatore, un neofita che per modestia mantiene un profilo basso e raccoglie tutte le sue esperienze nei ventuno articoli che vanno a comporre il *Taccuino del viaggio nell'Unione Sovietica*, una raccolta di brevi osservazioni e schizzi di una decina di righe separati da un asterisco, apparso sull'edizione piemontese dell'«Unità» dal 3 febbraio al 22 marzo 1952. Il principale elemento distintivo della Russia che emerge è l'uguaglianza intesa come capacità di sentirsi sempre a proprio agio in ogni situazione e di fronte a qualsiasi persona; ecco perché anche la struttura del diario è costruita su una sorta di livellamento dal momento che gli articoli sono incentrati sui dettagli della vita quotidiana.<sup>262</sup>

L'attrazione di Calvino per l'ambiente russo è evidente già il 26 novembre 1947 quando, poco dopo essere entrato a far parte della Einaudi con mansioni redazionali e pubblicitarie, scrive a Franco Venturi chiedendo informazioni riguardo alle varie correnti letterarie-artistiche russe e soprattutto alla scuola poetica simbolista. Calvino mostra il suo interesse nel conoscere un'altra Russia, non solo quella legata all'estetica di stato di cui si fanno le polemiche relative al realismo socialista.

Dal *Taccuino* calviniano emerge un'immagine volutamente appiattita della Russia sovietica, «è una serie di cartoline dai colori pastello, come quelle che si stampavano in Italia proprio nei primi anni cinquanta: cieli troppo azzurri e prati troppo verdi, colori forti e resa misera»<sup>263</sup>. Questa semplificazione fa sì che Calvino abbia l'impressione di conoscere da sempre i luoghi che visita e addirittura si crei una connessione con i ricordi della gioventù ligure:

Mi riporta una ventata di sensazioni della mia infanzia rivierasca; ma là non riesco a collegare quei quieti e tranquilli paradisi vegetali e scientifici col resto

---

<sup>261</sup> *Ivi*, 533. Lettera di Calvino a Gian Carlo Ferretti, 5 ottobre 1965.

<sup>262</sup> Cfr. SCARPA 2023, 114-15.

<sup>263</sup> *Ivi*, 117.

del mondo intorno; qui invece le stesse cose sono all'apice di tutta una società, una civiltà.<sup>264</sup>

Interessante è il fatto che durante il corso del suo viaggio Calvino non riesce mai a vedere Stalin che però rimane una presenza costante del *Taccuino* in cui se ne avverte l'energia; ad esempio, nell'undicesimo articolo Calvino consiglia la visita al museo dei doni ricevuti da Stalin per il settantesimo compleanno e in occasione della celebrazione per il trentacinquesimo anniversario della Rivoluzione (7 novembre 1952) riporta un resoconto dei festeggiamenti dell'anno precedente:

Per le file dei soldati schierati passò un grido: *Velicomu Stalinu Slava!* Un grido lungo, che saliva e scendeva come un boato marino, un grido antico, che pareva venisse dagli armati di Stienka Razin, o di Pugacev il ribelle.<sup>265</sup>

Calvino vede nella Russia sovietica l'incarnazione di una fantasia: una società che incoraggia le vocazioni aspiranti, in cui ognuno ha la possibilità di esprimere e coltivare le proprie capacità, «dove si può non smettere mai di costruire se stessi, dove si può non arrestare mai il proprio percorso di formazione, dove le potenzialità si rigenerano e spesso aumentano nel tempo anziché diminuire, e dove l'ingranaggio sociale [...] è congegnato in maniera da farle crescere»<sup>266</sup>. Inoltre, ne elogia l'internazionalismo, la solidarietà tra persone diverse che condividono le stesse passioni e l'amore per la natura in cui ritrova lo spirito naturalista di suo padre:

è un amore nitido, minuto, quasi da pari a pari, e pur goduto in tutta la sua multiforme pienezza. La natura s'apre come il campo d'ogni azione umana, come l'integrazione dell'uomo, il suo specchio ideale.<sup>267</sup>

Ancora rimane profondamente stupito dall'importanza attribuita alla lettura; incontra spesso persone che leggono e i muri delle scuole di Mosca sono adornati dai ritratti dei padri della patria e degli scrittori come Tolstoj, Turgenev, Dostoevskij, Gor'kij, Majakovskij e Čechov.

Di ritorno dal viaggio Calvino esprime tutta il suo entusiasmo a Michele Rago:

---

<sup>264</sup> CALVINO 1995, 2426.

<sup>265</sup> CALVINO 1952.

<sup>266</sup> SCARPA 2023, 120-21.

<sup>267</sup> CALVINO 1995, 2428.

Ti dirò anche dell'Urss che è un'esperienza che m'ha fatto molto bene, perché ti trovi davanti a un senso di «spontaneità», di «naturalità» nuova, distantissima da questa nostra continua necessità di tensioni volontaristiche a caldo e a freddo.<sup>268</sup>

In particolar modo, Calvino intrattiene un rapporto duraturo con Lev Veršinin a cui affida la traduzione in russo del racconto *Furto in pasticceria* («alla sua lettera con le domande sui nomi dei dolci, avrei voluto risponde mandandole un pacco contenente qualche esemplare di ciascuno dei dolci in questione, lasciando a lei il compito di trovare i corrispondenti nomi russi! [...] Guardi, comunque, che lei può tradurre i nomi dei dolci con nomi russi scelti da lei...»<sup>269</sup>) e del romanzo *Il barone rampante*. Per quanto riguarda quest'ultimo Veršinin ammette che la traduzione in lingua russa non è facile e chiede aiuto a Calvino soprattutto per quelle frasi di cui non riesce a capire il significato:

le frasi in bergamasco hanno fatto impazzire già parecchi traduttori. Spero di ricordarmene il significato che ho voluto dargli: perché ispirandomi al dialetto bergamasco [...] il mio intento era di costruire delle frasi curiose anche dal punto di vista grafico, con parole che cominciassero tutte con *h*. quindi (a quanto ricordo) devo aver deformato un po' le parole e soprattutto la loro grafia. [...] Forse è meglio tagliarle.<sup>270</sup>

Il 14 settembre 1965 Calvino scrive a Veršinin per ringraziarlo, felice per il successo che ha avuto il *Baron na dereve*:

Non mi stanco di leggerne dei brani [...] per sentire come suona. Purtroppo non posso leggere la traduzione, ma, dai sondaggi che ho fatto finora, vedo che «c'è tutto», e che le frasi russe seguono la struttura e il ritmo delle frasi italiane; questo già mi dice che Lei è stato un traduttore scrupoloso e fedele e che ha superato le difficoltà di cui il mio testo era pieno.<sup>271</sup>

Calvino non si limita a giudicare la buona riuscita o meno di un libro da un punto di vista editoriale, ma da scrittore suggerisce cambiamenti, miglierie, aggiunte o eliminazioni riguardanti la trama dei testi, in modo da migliorare gli scritti che secondo

---

<sup>268</sup> CALVINO 1991, 61. Lettera di Calvino a Michele Rago, 12 gennaio 1952.

<sup>269</sup> *Ivi*, 376. Lettera di Calvino a Lev Veršinin, 24 ottobre 1961.

<sup>270</sup> *Ivi*, 439. Lettera di Calvino a Lev Veršinin, 13 novembre 1963.

<sup>271</sup> *Ivi*, 526.

la sua opinione hanno dei punti di forza e meritano di essere pubblicati, lasciando poi la decisione finale agli autori. Il 28 novembre 1953 comunica a Fortunato Seminara che il suo romanzo *L'uva è matura* gli ha fatto un'impressione enorme con quell'atmosfera chiusa di angoscia e sofferenza familiare, però propone alcune modifiche:

Devi rifare l'inizio e la fine. L'inizio cosa c'entra? Non si lega affatto col resto, è inutile. Lui che ammazza il pastore? Ma no, è inutile, e dopo ci se ne dimentica; perché è completamente fuori della tensione del resto del libro. E la fine è del tutto fuori [...] il racconto – secondo me – deve figurarsi nel ricordo del giovane che ha lasciato il paese; appena lasciato, o già da un po', per avere quel tanto di distacco, non importa perché non se ne deve parlare. [...] Io credo che tu possa facilmente eliminare quelle pagine morte del primo e dell'ultimo capitolo, rivederlo bene per la forma [...] e io cercherò di raccomandarlo a Einaudi perché esca nei «Coralli» presto e col rilievo che merita.<sup>272</sup>

A *Il dio di Roserio* di Giovanni Testori, invece, Calvino contesta il metodo narrativo del monologo interiore ormai troppo abusato e la tecnica dei salti temporali che causano disorientamento e confusione nel lettore comune. Inoltre, gli propone di cambiare l'assassinio con il temperino: «A parte l'inadeguatezza dello strumento, richiama un'immagine di crudeltà un po' infantile, che non è nel personaggio. Io lo strozzerei e pace»<sup>273</sup>.

*La riva di Charleston* di Raffaello Brignetti è giudicato un romanzo bellissimo «con una struttura narrativa a prova di bomba, con un interesse di vicende che ti prende da principio alla fine, con quella virtù [...] che è la precisione, la competenza minuta nel parlare di ambienti e attività»<sup>274</sup> conosciute fino in fondo. Tuttavia, Calvino rispedisce all'autore il dattiloscritto chiedendogli di lavorarci ancora, soprattutto per tagliare completamente tutti i discorsi e il mondo psicologico del protagonista che deve risultare così anonimo, una figura senza volto di cui si sa poco o nulla.

Calvino dimostra tutte le sue competenze intellettuali e letterarie nel fornire consigli ai suoi corrispondenti per migliorare le loro opere. Il giudizio sul volume di leggende cristiane di Luigi Santucci si orienta su tre piani di giudizio, letterario filologico e storico:

---

<sup>272</sup> *Ivi*, 102-03.

<sup>273</sup> *Ivi*, 124.

<sup>274</sup> *Ivi*, 285. Lettera di Calvino a Raffaello Brignetti, 13 gennaio 1959.

Mi pare che essi corrispondano ai motivi per cui abbiamo deciso di fare questo libro: mettere in luce un patrimonio di poesie e d'immaginazione e di tecnica del raccontare e di giudicare il mondo che per secoli si è espresso in queste forme; [...] E questi tre piani corrispondono anche ai motivi per cui abbiamo affidato il lavoro a te; scrittore che ha il senso della parola, che ha preparazione filologica, che ha il gusto della problematica ideologica che ha preso forma nella leggenda popolare o dotta.

Dal punto di vista letterario [...] le versioni dal latino e dal greco devono essere tue, oppure versioni che abbiano un valore di poesia e di linguaggio in sé.

E qui vengo a dirti il mio giudizio sull'opera dal secondo punto di vista: *filologico*. Altra ragione di insoddisfazione. M'aspettavo delle note dettagliatissime, che controbilanciassero la libertà lasciata all'estro della scelta e della traduzione mostrando che sotto c'era una feratissima consuetudine coi testi [...]; e la casa Einaudi, finché un libro non ha tutte le carte in regola da questo punto di vista non lo fa uscire neanche se si vendesse a centinaia di migliaia di copie. [...]

Terzo punto di vista: quello storico [...]. Qui mi aspettavo un inquadramento di storia culturale, letteraria e pure religiosa, più solido. Di fatto, tu non poni nessun problema su che cosa le leggende sono.<sup>275</sup>

Nel caso del nuovo romanzo *I rapporti umani* di Luigi Davì Calvino esorta l'autore a cambiare totalmente il finale (da p. 31 alla fine) che critica sia dal punto di vista tematico che linguistico. Per quanto riguarda il contenuto non gli piace perché, oltre al pessimismo totale che ci sta sotto, «arrivato a quel punto, con la grande curiosità di come la storia va a finire, vedere che te la sbrighi con la coltellata in pancia, la fatalità degli istinti del sangue ecc...è una bella delusione»<sup>276</sup>. Invece, il linguaggio risulta troppo complesso con modi di dire ricercati «che puzzano di libri [...] e talora sanno del linguaggio fasullo degli atti burocratici»<sup>277</sup>.

Calvino scende ulteriormente nello specifico delle modifiche proposte nella lettera del 6 giugno 1961 a Gianni Scalia. Apprezza molto il saggio *Letteratura e industria* che considera ricco di idee belle e stimolanti, ma si sente autorizzato a dare un'opinione critica sul vocabolario e la sintassi utilizzate: il linguaggio deve salvaguardarsi dal pericolo di necrosi escludendo le parole tecnico-astratte e quelle ormai “morte”, mentre la sintassi si deve semplificare in modo che ogni periodo dica una sola cosa, evitando così possibili equivoci a prima lettura e risparmiando il tempo del lettore. In particolare, Calvino riporta i passaggi che vorrebbe vedere chiariti o corretti elencando puntualmente il numero della pagina di riferimento seguito dai suoi suggerimenti.

---

<sup>275</sup> *Ivi*, 336-38. Lettera di Calvino a Luigi Santucci, 3 agosto 1960.

<sup>276</sup> *Ivi*, 368. Lettera di Calvino a Luigi Davì, 15 maggio 1961.

<sup>277</sup> *Ivi*, 369.

Ad Andrea De Carlo suggerisce di limare, un verbo a lui molto caro, che «non vuol dire cambiare l'impostazione [...] bensì rendere ogni frase il più possibile coerente con il tutto»<sup>278</sup>. Inoltre, gli aggettivi non devono commentare le sensazioni che dovrebbero essere suscitate dal contenuto senza bisogno di definirle e non devono essere presenti parole che non esistono, invenzioni linguistiche e dettagli inutili o troppo minuziosi che non rendono la concretezza della visione.

Alcune lettere sono interessanti perché ci danno informazioni riguardo a decisioni di carattere tecnico interne alla casa editrice. Ad esempio, il 15 gennaio 1953 Calvino risponde a Franco Fortini stipulando un pagamento di 250.000 lire per la cura e la traduzione delle *Poesie* di Paul Eluard. Il 5 febbraio dello stesso anno scrive ad Elio Vittorini richiedendo i risvolti di certi volumi e il titolo del libro di Rigoni (*Il sergente nella neve*) e di quello della Romano (*Quelli di Barcellona o Per qualcuno è più facile?*), dando notizie riguardanti le nuove uscite di Terzi (*La sedia scomoda*), De Jaco (*Le domeniche di Napoli*) e Arpino (*Regina di cuoi*), e lasciandosi andare ad un giudizio personale sull'ultimo libro di Cassola *I vecchi compagni* («Ho letto il Cassola e mi piace molto. Quanto non m'era piaciuto l'altro suo, tanto mi piace questo. Glie l'ho anche scritto»<sup>279</sup>).

Il 2 febbraio 1954 Calvino comunica a Carlo Montella che è stata la casa editrice Einaudi a farlo partecipare al Prix Veillon a Losanna, premio del valore di cinquemila franchi svizzeri e vinto l'anno precedente da Natalia Ginzburg.

Il 15 dicembre 1954 chiede notizie a Natalia Ginzburg riguardo a un'edizione dell'epistolario di Čechov in due volumi inviato da Venturi da Mosca e che non si trova più.

In occasione dell'uscita di *Colloqui col maresciallo*, il 3 gennaio 1957 comunica a Mario la Cava che il suo ultimo libro potrebbe essere adatto ad un nuovo progetto in corso di realizzazione con Vittorini:

una rivista che sostituisca i gettoni, che si pubblichi trimestralmente in quaderni d'una certa mole. Ogni numero dovrebbe contenere due o più opere di autori diversi, con un discorso critico generale o particolare per ognuna (i «risvolti» dei «Gettoni» stesi in forma più ampia).

---

<sup>278</sup> *Ivi*, 630. Lettera di Calvino a Andrea De Carlo, 16 dicembre 1980.

<sup>279</sup> *Ivi*, 80.

Questi quaderni, presentandosi come rivista anziché come libri singoli, avrebbero modo di legare un pubblico, senza perdersi nel maremagno delle librerie. Io credo che i *Colloqui col maresciallo*, pubblicato in uno dei primi numeri della rivista avrebbe molto più risonanza che in volume.

I primi numeri d'una nuova rivista di Vittorini susciteranno certo una grande curiosità e andranno a ruba.<sup>280</sup>

Infatti, i Gettoni stanno vivendo un momento di crisi, la collana subisce tagli continui a causa dello scarso rendimento commerciale, tanto che Calvino deve scusarsi con Leonardo Sciascia per il ritardo nella pubblicazione di *Gli zii di Sicilia*: «Non so come andrà a finire, non ti posso dir nulla di preciso, spero che un gettone ogni tanto riusciremo a pubblicarlo e appena questa possibilità ci sarà data, toccherà al tuo, che dei dieci che aspettano è quello a cui teniamo di più»<sup>281</sup>.

Il 16 ottobre 1959 Calvino scrive ad Alberto Moravia per fornirgli alcune comunicazioni ufficiali riguardo al suo saggio che uscirà l'anno dopo come introduzione all'edizione einaudiana dei *Promessi sposi* pubblicata nei Millenni: il saggio è editorialmente ben fatto e contribuirà in modo decisivo alla fortuna del volume, ma la pubblicazione deve essere ritardata perché le illustrazioni di Guttuso non sono ancora pronte. Moravia, invece, riceverà le bozze a breve: «erano già pronte, ma avevano composto in corsivo, corpo troppo faticoso per uno scritto così lungo; e ho fatto ricomporre tutto in tondo»<sup>282</sup>.

Tramite la lettera inviata a Giancarlo Buzzi il 14 febbraio 1963 sappiamo che Calvino è obbligato, pur malvolentieri, a partecipare ad incontri di public relations almeno due o tre volte all'anno: Geno Pampaloni gli chiede di presentare con lui e Giovanni Raboni il libro *L'amore mio italiano* di Buzzi in una serata a Brera, ma Calvino rifiuta.

A proposito della linea intrapresa da Einaudi in merito all'acquisizione di autori da altre Case, il 16 marzo 1964 Calvino fa un resoconto a Carlo Cassola. Al momento la casa editrice dispone di un gran numero di autori italiani e di novità da far uscire, al punto che il problema è avere un programma troppo affollato, pubblicare troppi libri che poi devono essere seguiti per la distribuzione e la promozione. Per cercare di risolvere queste difficoltà, la direzione è costretta a fare tagli o rinvii causando

---

<sup>280</sup> *Ivi*, 201.

<sup>281</sup> *Ivi*, 216. Lettera di Calvino a Leonardo Sciascia, 4 aprile 1957.

<sup>282</sup> *Ivi*, 327.

malcontento e irritazione tra gli autori che si sentono trascurati nel lancio. Pertanto, «è un momento in cui la possibilità d'avere nuovi autori crea più imbarazzo che piacere. Per questo la Einaudi non crede opportuno di fare passi perché un autore che ha già il suo editore passi da noi»<sup>283</sup>.

Dopo la morte di Vittorini, Calvino scrive a Giulio Einaudi in merito al destino del «Menabò»:

sono giunto alla decisione che è necessario continuare il Menabò, e che unico modo di continuarlo è che io ne assuma la direzione personalmente, cioè senza comitati di redazione o altre formule di responsabilità collettiva. [...] Penso che il Menabò debba continuare senza sottolineare una soluzione di continuità, con la stessa formula, seguitando la stessa numerazione [...]. Si tratterà sempre di uno o due numeri all'anno: antologici, oppure a tema unico, italiani o stranieri. In ogni numero cercherò, con un mio intervento, di portare avanti un discorso.<sup>284</sup>

Calvino, con la speranza che a breve dei giovani intellettuali prendano il suo posto, decide di continuare il progetto perché sente la responsabilità di proseguire un lavoro rivolto al futuro che se abbandonato lascerebbe un vuoto incolmabile nel panorama culturale. Ciò nonostante, uscirà solo un ultimo numero del «Menabò» (n.10, 1967) a cura di Italo Calvino e completamente dedicato alla figura e alle opere di Vittorini, una sorta di tributo al fondatore della rivista.

#### 4.2 AMICI PER LA VITA

Tra tutti gli autori a cui scrive, Calvino risulta particolarmente legato a Beppe Fenoglio, tanto da essere l'unico scrittore presente al suo funerale. Calvino lo accompagna e consiglia durante tutta la sua carriera. Il suo primo libro *I ventitré giorni della città di Alba* esce nei Gettoni Einaudi nel 1952 e segue *La malora* che descrive la

---

<sup>283</sup> *Ivi*, 457.

<sup>284</sup> *Ivi*, 564.



dura vita dei contadini delle Langhe. Il 2 novembre 1950 Calvino gli scrive di aver letto *La paga del sabato* che lo ha preso fin dalle prime pagine:

mi sembra che tu abbia delle qualità fortissime; [...] sai centrare situazioni psicologiche particolarissime con una sicurezza che davvero mi sembra rara. [...] hai coraggio, hai idee chiare su quello che fa e che pensa la gente, e lo dici. [...] molte cose sono buone nel tuo racconto e sono molto contento d'averlo letto. Non ultimo merito è quello di documento della storia di una generazione; l'aver parlato per la prima volta con rigorosa chiarezza del problema morale di tanti giovani ex-partigiani.<sup>285</sup>

Il 24 gennaio 1956 Fenoglio offre a Casa Einaudi un libro di 10-12 racconti simili a *Un giorno di fuoco* da pubblicare nei Coralli. Il 31 gennaio Calvino accetta la proposta, ma esattamente un anno dopo si trova a dovergli inviare una nuova lettera per sollecitarlo e per chiedergli informazioni riguardo ad un romanzo a cui starebbe lavorando: «Siamo ansiosi d'avere qualcosa di tuo nuovo»<sup>286</sup>. Dopo due anni di attesa senza nessuna nuova pubblicazione, il 30 gennaio 1959 Calvino gli scrive sperando che la notizia riguardo all'uscita di *Primavera di bellezza* presso Garzanti sia falsa:

io credo sempre che Citati conti delle balle e che non hai fatto il contratto con loro. E che ci mandi subito il romanzo, che noi lanceremo con tutti gli onori questa primavera, mentre le edizioni Garzanti saranno tutte per il nuovo romanzo di Pasolini. Confido sempre in te, nella tua amicizia e chiarezza.<sup>287</sup>

L'ultimo tentativo risale al 16 febbraio 1961 («con tutte le mie forze ti incito a scrivere i racconti e a darcene più che puoi»<sup>288</sup>): Calvino vorrebbe mandare un manoscritto di Fenoglio al premio Formentor entro il 15 marzo e pubblicare in primavera nei Coralli un volume con tutti i suoi racconti (quelli dei *Ventitré giorni*, quelli della *Malora*, uno nuovissimo e altri due ancora da scrivere).

Calvino lo segue per spronarlo a scrivere e per promuoverlo a livello internazionale anche dopo il suo passaggio a Garzanti perché ha percepito in lui un grande talento

---

<sup>285</sup> *Ivi*, 32-33. L'8 novembre, dopo averlo fatto leggere anche a Natalia Ginzburg, Calvino propone il libro a Elio Vittorini per la sua collana dei Gettoni, ma *La paga del sabato* verrà pubblicata solo nel 1969 nei Supercoralli.

<sup>286</sup> *Ivi*, 205.

<sup>287</sup> *Ivi*, 294.

<sup>288</sup> *Ivi*, 357.

dotato di straordinarie potenzialità. I due autori sono strettamente accomunati dall'esperienza della Resistenza che come un filo invisibile li tiene uniti uno all'altro creando così un legame che va al di là dei rapporti editoriali. Per questo motivo, Calvino legge e promuove con passione *Una questione privata*, nonostante sia pubblicato postumo in coda al volume *Un giorno di fuoco* presso Garzanti. Il romanzo significa per Calvino ritrovare sia la propria storia sia la grande Storia, entrando in quel concetto di "iperstoria" che sta elaborando per allargare la nozione di storia con altre discipline, in primis l'astronomia. Fenoglio è riuscito a rappresentare in modo epico un tassello fondamentale della Storia, raccontando la vecchia lotta partigiana del 1943-45 con indiscutibile grazia<sup>289</sup>:

E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno finirlo [...] e morì prima di vederlo pubblicato, nel pieno dei quarant'anni. Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita: la stagione che va dal *Sentiero dei nidi di ragno* a *Una questione privata*...<sup>290</sup>

Un altro scrittore che instaura un rapporto speciale con Calvino è Primo Levi. Entrambi esordiscono nel 1947 ad un giorno di distanza, il 10 ottobre *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino con Einaudi e l'11 ottobre *Se questo è un uomo* di Levi con De Silva. Entrambi sono sopravvissuti ad una guerra, la guerra civile per Calvino e il campo di sterminio per Levi, e sentono la responsabilità di essere rimasti vivi; da qui nasce la costante lotta con se stessi che si rispecchia anche nelle loro opere e nella caparbia ricerca di rendere personale la scrittura.

La connessione più forte, però, riguarda il genere fantascientifico che accomuna una delle ultime raccolte calviniane, *Le Cosmicomiche*, e i primi racconti pubblicati da Levi: il radiodramma *La bella addormentata nel frigo* (1952), su un caso di ibernazione umana in un'immaginaria Berlino del XXII secolo, e *Il sesto giorno* (1958) sulla creazione dell'uomo ambientata in uno spazio ultraterreno fuori dal tempo. In effetti, sembra che Calvino nel 1965 abbia inviato proprio a Levi una copia delle *Cosmicomiche* con la

---

<sup>289</sup> SCARPA 2023, 330.

<sup>290</sup> Prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*, edizione del 1964.

dedica «A Primo Levi, che mi ha preceduto su questo sentiero», che allude contemporaneamente al comune genere narrativo scelto e al coincidente debutto con la parola “sentiero”.<sup>291</sup> Anche Levi, facendo riferimento al loro esordio nel 1947, esprime parole di affetto nei confronti di Calvino: «Io mi sento fratello di Calvino e lui di me. Da allora, pur vedendoci poco, abbiamo percorso strade vicine e parallele»<sup>292</sup>.

Calvino legge *Il sesto giorno* insieme ad altri racconti che Levi gli sottopone:

ho letto finalmente i tuoi racconti. Quelli fantascientifici, o meglio: fantabiologici, mi attirano sempre. Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica [...]. Il tuo umorismo e il tuo garbo ti salva molto bene dal pericolo di cadere in un livello di sottoletteratura. Pericolo in cui incorre di solito chi si serve di stampi letterari per esperimenti intellettuali di questo tipo. [...]

Naturalmente, ti manca ancora la sicurezza di mano dello scrittore che ha una sua personalità stilistica compiuta; [...] quel clima rarefatto che è come la sigla che rende riconoscibile le opere di ogni grande scrittore. [...] Forse i tuoi racconti mi piacciono soprattutto perché presuppongono una civiltà comune che è sensibilmente diversa da quella presupposta da tanta letteratura italiana.<sup>293</sup>

La raccolta verrà pubblicata da Einaudi solo nel 1966 con il titolo *Storie naturali* e lo pseudonimo di Damiano Malabaila. Calvino ne scrive il risvolto di sovracoperta e una fascetta pubblicitaria che su fondo giallo riporta un'unica parola: «Fantascienza?». La scelta di utilizzare uno pseudonimo gli viene suggerita da Giulio Einaudi che considera rischioso firmare una raccolta di storie fantabiologiche dopo aver già pubblicato due libri dedicati allo sterminio degli ebrei (*Se questo è un uomo* e *La tregua*). Lo stesso dubbio sorge a Calvino nella pubblicazione delle *Cosmicomiche* per timore che il pubblico non lo riconosca come autore di fantascienza; nel 1965 sceglie di anagrammare il proprio nome in Tonio Cavilla per le edizioni scolastiche di *Marcovaldo* e del *Barone rampante*.

Primo Levi dedica a Calvino *Il fabbro di sé stesso*, racconto scritto tra il 1967 e il 1970 e pubblicato nella raccolta *Vizio di forma*, il primo libro a uscire con il suo vero nome in copertina. Si tratta di un diario in cui il protagonista dichiara di ricordarsi tutte le mutazioni evolutive che nell'ultimo miliardo di anni lo hanno reso un esemplare della

---

<sup>291</sup> Cfr. SCARPA 2023, 534.

<sup>292</sup> ZARGANI 1975, 27.

<sup>293</sup> CALVINO 1991, 382-83. Lettera di Calvino a Primo Levi, 22 novembre 1961.

specie *Homo sapiens* e racconta tutta la sua biografia, frutto di scelte consapevoli e non casuali. La forma del monologo in prima persona avvicina *Il fabbro di sé stesso* ad un racconto di Qfwfq, il narratore di alcune storie delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero*.

Nel 1974 Calvino si occupa personalmente della pubblicazione della raccolta *Il sistema periodico* di Levi che uscirà nello stesso anno nei Supercoralli:

ho guardato *Il sistema periodico* nuova stesura e mi pare che vada molto bene. Ho letto i nuovi capitoli Ferro, Fosforo, Azoto, Uranio, Argento, Vanadio, che arricchiscono l'autobiografia chimica (e morale).

Mettere Carbonio in fondo, facendogli simboleggiare l'esperienza dello scrittore è una buona idea. [...]

Quanto a Argon ho sempre le mie riserve sul fatto che sia in apertura (nonostante il suo valore di prologo) perché è il solo capitolo in cui l'elemento chimico sia metaforico; anche qui la difformità strutturale darebbe meno nell'occhio se il capitolo comparisse verso la metà del libro. [...] Ma se i capitoli seguono un ordinamento anche per peso atomico (con eccezioni, mi pare) non parlo più.

Insomma, secondo me adesso il libro c'è e ne sono molto contento.<sup>294</sup>

Ad unire ulteriormente i due autori è la scoperta astrofisica dei buchi neri: gli articoli di Roger Penrose e Kip S. Thorne, basati sugli esperimenti e sulle riflessioni dello scienziato Stephen Hawking, vengono letti da Calvino e Levi rispettivamente sulle riviste «Le scienze» e «Scientific American». Il 30 novembre 1974 Levi dedica alla scoperta la poesia didascalico-didattica *Le stelle nere* che esprime una riflessione morale sulla solitudine dell'uomo nel cosmo<sup>295</sup>:

Nessuno canti più d'amore o di guerra.  
Si celebrino invece gli ingegneri del cielo,  
Messaggeri di morte severi e meravigliosi.  
Sia ripetuto il loro impietoso rapporto:

L'ordine donde il cosmo traeva nome è sciolto;  
Le legioni celesti sono un groviglio di mostri,  
L'universo ci assedia cieco, violento e strano.  
Il sereno è cosparso d'orribili soli morti,  
Sedimenti densissimi d'atomi stritolati.  
Da loro non emano che disperata gravezza,  
Non energia, non messaggi, non particelle, non luce;  
La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso,  
E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla,  
E i cieli si convolgono perpetuamente invano.

---

<sup>294</sup> *Ivi*, 606. Lettera di Calvino a Primo Levi, 12 ottobre 1974.

<sup>295</sup> Cfr. SCARPA 2023, 538-39.

La solitudine umana, però, non conduce alla disperazione. Lo stesso concetto viene sottolineato da Levi ne *La ricerca delle radici. Antologia personale*, scritta e pubblicata nel 1981 come parte integrante di un progetto proposto da Giulio Bollati, direttore editoriale Einaudi, consistente in un'antologia delle letture essenziali per la formazione di Calvino, Levi, Sciascia e Volponi. L'uomo si accorge di non essere il centro dell'universo, si sente solo, piccolo e debole; l'universo gli è ostile, violento e strano, ma attende di essere decifrato dalla mente umana che concependo i buchi neri ha dimostrato di essere all'altezza della sfida.

Parallelamente il 7 settembre 1975 Calvino pubblica l'articolo *I buchi neri* sul «Corriere della Sera»; a parlare è la voce del signor Palomar ma l'articolo non verrà inserito nella raccolta omonima del 1983 in quanto avrebbe dovuto far parte di un altro progetto narrativo non portato a termine, ovvero due personaggi antitetici, il signor Palomar e il signor Mohole, i cui nomi si ispirano rispettivamente al famoso osservatorio californiano di Mount Palomar e a un progetto di trivellazione della crosta terrestre<sup>296</sup>:

I due personaggi avrebbero dovuto tendere, Palomar verso l'alto, il fuori, i multiformi aspetti dell'universo, Mohole verso il basso, l'oscuro, gli abissi interiori. Mi proponevo di scrivere dei dialoghi basati sul contrasto tra i due personaggi, uno che vede i fatti minimi della vita quotidiana in una prospettiva cosmica, l'altro che si preoccupa solo di scoprire cosa c'è sotto e dice solo verità sgradevoli.<sup>297</sup>

L'idea originaria non viene realizzata, Palomar parla con sé stesso e Mohole rimane una singola voce che appare solo in un dialogo intitolato *L'implosione* (1083) e pubblicato nel terzo volume di *Romanzi e racconti*.

L'ultimo lavoro di Calvino prima della morte è una traduzione di Queneau per la quale richiede aiuto a Levi:

L'editore Scheiwiller, per una strenna della Montedison, vuol fare *Le chant du Styrène* di Queneau con mia traduzione a fronte. Ho accettato e provato, ma per riuscirci dovrei saperne un po' di più sulla fabbricazione degli oggetti in plastica e soprattutto disporre della terminologia tecnica italiana. C'è tutta una parte di cui non capisco niente: *tamis, filière, boudin*.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Cfr. *ivi*, 540-42.

<sup>297</sup> CALVINO 1992, 1402.

<sup>298</sup> CALVINO 2000, 1539-40. Lettera di Calvino a Primo Levi, 10 agosto 1985.

Infatti, lo aveva già interpellato nel 1977 per un'altra opera di Queneau, la *Petite cosmogonie portative* per la quale Calvino scrive una *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* che esce per Einaudi nel 1982.

Dopo qualche mese dalla scomparsa di Calvino, Levi ricorda quando si erano incontrati nel 1981 a Rhêmes-Notre-Dame in Valle d'Aosta dove ogni anno Giulio Einaudi radunava i suoi autori, redattori e consulenti per scambiare idee e discutere il programma editoriale dell'anno successivo:

Con felicità, con divertimento devo dire, abbiamo lavorato in montagna, a Rhêmes-Notre-Dame, Calvino ed io (anzi eravamo in tre, perché c'era anche un gatto: c'era un gattino sul tavolo, sul manoscritto di Solmi, che ci aiutava come poteva, ogni tanto con la zampina cercava di voltare le pagine). Così era un gioco, ma era un grande e bellissimo gioco, era proprio quel gioco in cui Calvino era maestro, cioè nello spremere tutto quanto è possibile dalla parola, di farsene uno strumento di penetrazione.<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> LEVI 2016, 1681-82. Discorso *Calvino, Queneau e le Scienze* tenuto a Milano il 29 gennaio 1986 per la presentazione del volume *La canzone del polistirene*.

## CONCLUSIONE

La storia della Einaudi si presenta come il percorso di una casa editrice sempre coerente con i propositi iniziali, arricchita progressivamente dalle diverse personalità che ci lavorano. Giulio Einaudi è un direttore esigente e determinato, ma riesce a mantenere un clima familiare in linea con un'idea di collettività in cui ciascuno contribuisce al progetto comune. Nonostante le prime riserve riguardo alla volontà di pubblicare scritti di diverse discipline, prevalentemente di forma saggistica e rivolti ad un pubblico medio-alto di intellettuali, Casa Einaudi riesce a trovare il proprio posto nello spazio editoriale italiano, facendo entrare il proprio fondatore tra il novero dei cosiddetti editori protagonisti.

Tra tutti i collaboratori einaudiani, spiccano Elio Vittorini, Cesare Pavese e Italo Calvino. Amici e colleghi, i tre scrittori infondono la propria personalità in ogni progetto lasciando un segno indelebile in Casa Einaudi: Vittorini si dedica soprattutto a riviste e collane sperimentali puntando sull'innovazione e la mescolanza di linguaggi diversi; al contrario Pavese è un direttore editoriale rigoroso e attento con la predilezione per la tradizione; infine, Calvino svolge il lavoro di consulenza intrecciandolo indissolubilmente con la scrittura autoriale, creando un mosaico di richiami che costituisce la sua idea di letteratura.

In particolare, dalla lettura delle lettere editoriali calviniane si può notare che Calvino crede fortemente nella funzione formativa ed educatrice della letteratura a cui dedica tutta la sua vita. Si dimostra un editore attento e rispettoso nei confronti degli autori. La sua strategia editoriale non cambia nel corso degli anni, non si notano evoluzioni o modifiche nel modo di esprimersi, pur non essendo presenti delle formule fisse che si ripetono. In generale, in ogni lettera Calvino esprime il proprio parere con sincerità e cortesia fornendo suggerimenti, correzioni e critiche. Spesso scrive ai propri corrispondenti scusandosi del cospicuo ritardo con cui ha risposto alle loro lettere a causa dell'impegnativo lavoro editoriale; altre volte spiega l'apparente inadempienza esprimendo dubbi e incertezze per l'uscita di un volume. In realtà, si potrebbe vedere

in tutto ciò una vera e propria strategia editoriale che Calvino attua per non comunicare direttamente il dissenso per un libro che non corrisponde ai suoi canoni letterari. Inoltre, il ruolo di consulente nasconde un'ambiguità perché ricopre una posizione di confine tra l'autore e l'editore, le cui necessità e richieste non sempre coincidono. A questo proposito, il 20 marzo 1964 Calvino fa credere a Giovanni Pirelli di aver aspettato a esprimere un parere sul suo libro perché si sente in dovere di rendergli un buon servizio, quando in realtà ha degli obblighi solo nei confronti della casa editrice per cui lavora e non dell'autore.<sup>300</sup>

La grande professionalità e la vasta competenza di Italo Calvino lo rendono uno degli autori più amati e studiati del Novecento. Le sue opere presentano una stratificazione di significati che le rende adatte sia ad una lettura superficiale che ad un'analisi più attenta e il lavoro editoriale è costruito come un'estensione del progetto letterario.

---

<sup>300</sup> Cfr. CALVINO 1991, 462.



## BIBLIOGRAFIA CRITICA

AE = Archivio Einaudi, incart. Einaudi, incart. Muscetta; incart. Pavese; incart. Vittorini; Verbali.

ALBERTINA e TRANFAGLIA 2000 = V. A. e N. T., *Storia degli editori italiani. Dall'unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari.

Archivio storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Segrate (Milano). Fondo Autori, fascicolo Vittorini.

BARANELLI e FERRERO 2023 = L. B. e C. F. (a cura di), *Il libro dei risvolti*, Mondadori, Milano.

BARENGHI 2007 = M. B., *Italo Calvino, le linee e i margini*, Mulino, Bologna.

BONINO 1990 = G. D. B., *Così diventò un maestro del lavoro editoriale*, in CLERICI e FALCETTO 1993, pp. 191-94.

CADIOLI 1990 = A. C., *Le "materie prime" dell'esperienza narrativa. Italo calvino direttore di "Centopagine"*, in CLERICI e FALCETTO 1993, pp. 141-63.

CASES 1985 = C. C., *Non era un dilettante*, «L'indice dei libri del mese», II, n. 8, p. 24.

Catalogo Einaudi 1956.

CESARI 1991 = S. C., *Colloquio con Giulio Einaudi*, Theoria, Roma.

CLERICI e FALCETTO 1993 = L. C. e B. F. (a cura di), *Calvino & l'editoria*, Marcos y Marcos, Milano.

«Cultura e Realtà» 1950.

D'ERAMO 1979 = M. D'E., «Mondoperaio», n. 32, 1979, p. 6.

EINAUDI 1988 = G. E., *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano.

EINAUDI EDITORE 1999 = E. EDITORE, *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1998*, Einaudi, Torino.

FAGGIOLANI 2020 = C. F., *Come ministro per la cultura. Giulio Einaudi e le biblioteche nel sistema del libro*, Firenze University Press, Firenze.

FERREO 1991 = E. F., *Edizioni Calvino*, in CLERICI e FALCETTO 1993, pp. 177-89.

FERRETTI 1992 = G. F., *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino.

FERRETTI 2004 = G. F., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino.

FERRETTI 2017 = G. F., *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino.

Fondo Einaudi, Varie editoriali, Pareri, cart. 7.

GINZBURG 1958 = N. G., *Ritratto d'un amico*, «RadiocorriereTV», XXXV, n. 31, pp. 20-21.

GINZBURG 1963 = N. G., *Lessico familiare*, Einaudi, Torino.

GINZBURG 1985 = N. G., *Il sole e la luna*, «L'indice dei libri del mese», II, n. 8, pp. 26-27.

GRONDA 1979 = G. G., *Per conoscere Vittorini*, Mondadori, Milano.

«Il Menabò», n. 1, Einaudi, Torino, 1959.

LEVI 2016 = P. L., *Opere complete*, vol. II, Einaudi, Torino.

LISTRI 1964 = P. F. L., «*Bisognerebbe stare zitti per diverse generazioni*» (*Viaggio polemico fra gli scrittori italiani: Vittorini*), «La Nazione», 30 dicembre 1964, p. 3.

LUPO 2006 = G. L., *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, introduzione di Giuseppe Langella, Aragno, Torino.

LUPO 2011 = G. L., *Vittorini politecnico*, FrancoAngeli, Milano.

MANGINI 1957 = C. M., *Incontro con Elio Vittorini. «Il tempo che mi interessa è quello in cui vivo»*, «Il Punto», a. II, n. 32, 10 agosto 1957, p. 16.

MANGONI 1999 = L. M., *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino.

MONDELLO 1990 = E. M., *Italo Calvino*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.

PANICALI 1994 = A. P., *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano.

PAVESE 1966a = C. P., *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino.

PAVESE 1966b = C. P., Italo Calvino (a cura di), *Lettere 1945-1950*, Einaudi, Torino.

PAVESE 1990 = C. P., *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, nuova edizione condotta sull'autografo, Marziano Guglielminetti e Laura Nay (a cura di), Einaudi, Torino.

PAVESE 2008 = C. P., *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, Silvia Savioli (a cura di), introduzione di Franco Contorbia, Einaudi, Torino.

PAVESE e DE MARTINO 1991 = C. P. e E. D. M., *La collana viola. Lettere 1945-1950*, Bollati Boringhieri, Torino.

RIGONI STERN 1953 = M. R. S., *Il sergente nella neve*, Einaudi, Torino.

RONCISVALLE 1979 = V. R., TG1, 26 giugno 1979.

SCARPA 2023 = D. S., *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano.

SEGRE 1991 = C. S., *Italo Calvino e il "Notiziario Einaudi"*, in CLERICI e FALCETTO 1993, pp. 21-34.

SINIGAGLIA 1981 = A. S., *Italo Calvino: le età dell'uomo*, programma *Vent'anni al Duemila*, RAI, 27 maggio 1981.

«Stampa Sera», 28-29 agosto 1950.

VITTORINI 1954 = E. V., *Romanzo interrotto*, «Nuovi Argomenti», n. 9, pp. 1-2.

VITTORINI 1965 = E. V., «Linus», a. 1, n. 1, pp. 1-2.

VITTORINI 1977 = E. V., *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, C. Minoia (a cura di), Einaudi, Torino.

VITTORINI 1988 = E. V., *Caro Bompiani. Lettere all'editore*, G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), Bompiani, Milano.

ZARGANI 1975 = L. Z., *Il sistema periodico*, «Lettera internazionale», XXIII, 93, terzo trimestre 2007, p. 27.

## **ITALO CALVINO**

CALVINO 1952 = I. C., *Ricordo del 7 novembre 1951 a Mosca*, «l'Unità» edizione piemontese, 7 novembre 1952.

CALVINO 1955 = I. C., *Il midollo del leone*, in CALVINO 2017, pp. 5-23.

CALVINO 1959 = I. C., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in CALVINO 2017, pp. 57-71.

CALVINO 1960 = I. C., *Pavese: essere e fare*, in CALVINO 2017, pp. 72-79.

CALVINO 1962 = I. C., *La sfida al labirinto*, in CALVINO 2017, pp. 101-19.

CALVINO 1967 = I. C., *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*, in CALVINO 2017, pp. 195-200.

CALVINO 1973 = I. C., *I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in CALVINO 2017, pp. 324-37.

CALVINO 1977 = I. C., *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)*, in CALVINO 2017, pp. 357-64.

CALVINO 1979 = I. C., *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in CALVINO 2017, pp. 347-56.

CALVINO 1991 = I. C., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, G. Tesio (a cura di), con una nota di C. Fruttero, Einaudi, Torino.

CALVINO 1992 = I. C., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, M. Barenghi e B. Falcetto (a cura di), vol. II, Mondadori, Milano.

CALVINO 1995 = I. C., M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano.

CALVINO 2000 = I. C., L. Baranelli (a cura di), *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano.

CALVINO 2017 = I. C., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano.