

Calvino editore Riflessioni sui paratesti calviniani

Sergio Troiano

Uno dei più importanti scrittori italiani della seconda metà del Novecento, ‘già un classico quando era ancora in vita’,¹ Italo Calvino lavora per quasi quattro decenni nell’industria editoriale, dove vede realizzata la propria identità di ‘intellettuale modernamente qualificato’,² ricoprendo nel tempo i diversi ruoli di addetto stampa, redattore, direttore di collana e consulente. Il rilievo che l’impegno profuso nei libri degli altri ha ricoperto per la formazione di Calvino non sembra trovare adeguata corrispondenza nell’attenzione della critica per l’attività strettamente editoriale del Nostro, considerato che il primo studio sistematico dedicato a questo tema viene prodotto solo sei anni dopo la morte dello scrittore.³ A fronte della rilevanza della materia e della limitata quantità di studi in merito, il presente intervento desidera delineare brevemente il profilo di una biografia editoriale complessa, considerandone in particolare uno dei momenti cardine: gli scritti paratestuali. Questi scritti, per antonomasia sede esegetica e metaletteraria, oltretutto promozionale, si dimostrano di particolare importanza in un autore notoriamente sfuggente alle (auto)definizioni e restio a dare della sua opera interpretazioni esplicite. Si pone allora la questione di come Calvino risolve la coesistenza del ruolo autoriale con quello di editore, laddove il primo si eclissa dietro la continua variazione del genere di scrittura - dietro un’idea di letteratura come quintessenza dell’indiretto, dell’obliquo, del non detto - e il secondo deve invece necessariamente allestire libri, suoi e degli altri, forniti di un corredo paratestuale consono alle necessità del mercato e inquadrati in una cornice interpretativa intellegibile a un pubblico di lettori che non sia solo di nicchia.⁴

¹ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 9.

² M. Barenghi, *Introduzione*, in: I. Calvino, *Saggi, 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. IX.

³ Cfr. I. Calvino, *I libri degli altri: lettere, 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, e L. Clerici (a cura di), *Calvino & l’editoria*, Milano, Marcos y Marcos, 1993. Più in generale, per la bibliografia della critica e per la bibliografia degli scritti di Italo Calvino cfr. M. Barenghi et al. (a cura di), *Bibliografia della critica*, in: I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 1529-56; M. Barenghi e B. Falchetto (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*, ivi, pp. 1351-1528, e L. Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

⁴ La consapevolezza dell’importanza del pubblico emerge pienamente da una lettera aperta di Calvino, scritta in risposta all’accusa rivoltagli da Angelo Guglielmi di aver inconsapevolmente voluto adulare o sedurre il lettore (cfr. A. Guglielmi, ‘Dieci domande per Italo Calvino’, in: *Alfabeta*, I, 6 (ottobre 1979), in: R. Bossaglia et al. (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Bompiani, Milano, 1996, p. 97): ‘Di questo discorso la cosa che non mi va giù è il se pure inconsapevolmente. Come: inconsapevolmente? Se ho messo lettore e lettrici al centro del libro, sapevo quello che facevo. Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d’autore) che il lettore è acquirente. Insomma, se mi dai del seduttore, passi; dell’adulatore, passi; del mercante in fiera, passi anche quello; ma se mi

Lo scrittore e l'editore di se stesso: una difficile convivenza

L'interesse degli scritti paratestuali risiede nell'avervi Calvino espresso i propri orientamenti in tema di scelte poetiche, strategie narrative, temi strettamente letterari e più ampie questioni culturali in un modo, rispetto ai saggi, ancor più conciso, e dunque ancor più diretto e pregnante. Accanto alla funzione introduttiva e al di là, va ricordato, degli evidenti scopi promozionali, la produzione paratestuale calviniana instaura negli anni un dialogo serrato con critici e lettori, lungo un percorso creativo che parte dal filone realistico, per poi snodarsi attraverso quello favolistico, cosmicomico, semiologico-strutturalistico, combinatorio, postmoderno. In Calvino le prefazioni, postfazioni, quarte di copertina e note d'autore, non solo consistono, per dirla con Genette, in 'un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède',⁵ ma assumono il carattere di brevi saggi critici, contenenti dichiarazioni di poetica e aperture autobiografiche sulle fasi di elaborazione della propria scrittura. È allora in virtù della loro densità informativa che i paratesti si rivelano un prezioso strumento di decodifica di un autore che, a dispetto dei numerosi scritti autodefinitori, 'con l'autobiografia e con l'autobiografismo ha sempre intrattenuto un rapporto complesso, difficile, contraddittorio'.⁶ Calvino stesso asseconda l'aura affibbiatagli di un'identità complessa, mutevole, sfuggente, recalcitrante a lasciarsi imbrigliare da rigide definizioni critiche: 'dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra';⁷ e ancora: 'non tocca a me dare l'imbeccata ai critici'.⁸

In realtà, come si cercherà di mostrare in seguito, ancor prima che ai critici, Calvino l'imbeccata la dà al pubblico dei lettori laddove si tratta di curare la veste editoriale dei libri degli altri. Rimane invece reticente quando si occupa dei propri libri, corredati sovente da scritti liminari o postfazioni riluttanti, ritrosi, esitanti ai limiti del disorientamento. L'aposiopesi quale occultamento del sé autoriale, d'altronde, è una costante che, dagli anni Cinquanta all'ultima produzione, lega vari momenti delle dinamiche scrittoriali ed editoriali di Calvino, come egli stesso a più riprese dichiara: 'il rapporto autore-protagonista gioca degli strani scherzi [...]. Come bisognerebbe scrivere [...]. Essere più espliciti, mettersi a fare la predica? Si rovinerebbe tutto il libro e nient'altro',⁹ e a distanza di un quindicennio: 'buona regola, per cominciare: parlare di se stesso il meno possibile: è il mondo visto con i tuoi occhi che deve interessare, non la tua persona'.¹⁰ Ancora, negli anni Ottanta lo scrittore si richiama al medesimo principio quando, di un manoscritto sottopostogli, sostiene che 'la storia prende e non si ha voglia di smettere. [...]. È un libro in cui succedono molte cose ma che è fatto soprattutto di cose non dette: e ogni personaggio conserva il suo mistero'.¹¹ E di *Palomar*, all'indomani della pubblicazione, dice: 'libro scritto senza amore per l'io'.¹² Si tratta, come è stato rimarcato dalla critica,¹³ del tentativo, costante nella poetica calviniana, di eclissare la presenza autoriale, di

dai dell'inconsapevole, allora mi offendo!'. I. Calvino, 'Se una notte d'inverno un narratore', in: *Alfabeta*, I, 8 (dicembre 1979), in R. Bossaglia et al. (a cura di), *Alfabeta 1979-1988*, cit., pp. 111-112.

⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987, p. 150.

⁶ C. Milanini, *Introduzione*, in: I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, 2000, Milano, p. XII.

⁷ Lettera del 9 giugno 1964 a Germana Pescio Bottino, in: I. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 479.

⁸ Lettera del 1964 a Mario Boselli, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 793.

⁹ Lettera del 31 ottobre 1952 a Ottiero Ottieri, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 358.

¹⁰ Lettera del 5 ottobre 1964 a Carlos Alvarez, in: I. Calvino, *I libri degli altri*, cit. p. 483.

¹¹ Lettera del 21 ottobre 1981 a Francesco Biamonti, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1456.

¹² Lettera del 9 gennaio 1984 a Geno Pampaloni, *ivi*, p. 1507.

¹³ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 24-27.

‘uscire dalla prospettiva limitata d’un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola’.¹⁴

Tuttavia in Calvino editore dei suoi stessi libri l’esigenza dello scrittore di separare ‘i vari io che compongono l’io di chi scrive’,¹⁵ di non contaminare cioè nella *fiction* il personaggio-autore con l’autore empirico del testo, si scontra, nel momento di approntare il paratesto, con la necessità opposta di passare dal non detto al detto, di superare la reticenza scrittoria per esplicitare le ragioni e le premesse ermeneutiche sottese al processo creativo. È nelle sedi liminari, insomma, che l’io storico dello scrittore, occultato altrove, è obbligato a venire allo scoperto per ricongiungersi all’io fittivo. Se i paratesti costituiscono per ogni autore un prezioso strumento, al contempo promozionale e interpretativo, ciò sembra non valere per Calvino nel suo duplice ruolo di scrittore-editore, impegnato nella cura degli aspetti redazionali della propria opera.¹⁶ Al contrario, quarte e prefazioni, complicate dalla loro duplice valenza di *intentio auctoris* e di ‘*intentio editoris*’, esprimono un duplice rapporto conflittuale, da una parte tra l’autore e il prefatore, dall’altra tra l’autore-prefatore e il testo, sovente sottoposto in sede paratestuale a riletture e ripensamenti. Una conflittualità che d’altronde non si limita al testo, ma arriva a mettere in discussione i presupposti esegetici del paratesto stesso, come lo scrittore esplicitamente dichiara in un’intervista del 1973, a proposito della prefazione del 1964 del *Sentiero*:

questo genere di scritti non vado mai a rileggerli, – parlo di interventi, articoli, prefazioni, dichiarazioni, nati sempre in una situazione precisa come battute d’un dialogo –, passato quel momento non ci ripenso più. Per rimetterli a fuoco dovrei tornare a immedesimarmi in un contesto, in un umore [...]. Un racconto, buono o cattivo che sia, una volta che l’ho scritto, magari potrà non piacermi più, ma continuo a portarmelo dietro, è qualcosa di definitivo, è *scritto*. Mentre gli interventi diciamo così teorici sono più dalla parte del parlato, hanno quel tanto d’approssimativo, d’effimero che è del parlato, comportano un certo disgusto che ho sempre avuto per la parola parlata: parlata da me, soprattutto.¹⁷

Se Calvino mette in guardia il lettore dall’approssimazione, dall’effimero dello spazio paratestuale dei propri libri, riconoscendo alla sola scrittura narrativa il valore di testimonianza duratura, è in quello spazio, più che negli articoli, nelle interviste, o anche nei saggi, che egli è costretto a fare i conti con la problematicità del rapporto autore-testo insita nel DNA dello scrittore. Nei corredi prefativi allora, pur posto di fronte all’obbligo di venire allo scoperto, Calvino non si esime dal nascondere l’io dell’autore, dal ricorrere alla retorica come strumento del depistaggio interpretativo dell’io scrivente, per il tramite di duplicazioni e rifrazioni della voce narrante. Le antinomie constatate negli scritti creativi tra fiaba e storia, tra impegno e metaletteratura, tra leggerezza narrativa e problematicità storica, la ‘bipolarità non

¹⁴ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, in: idem, *Saggi*, vol. I, cit., 733.

¹⁵ I. Calvino, ‘I livelli della realtà in letteratura’, in: idem, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, ora in: idem, *Saggi*, vol. I, cit., p. 389.

¹⁶ Per quanto concerne il tema del rapporto tra Calvino e la pubblicazione dei propri libri, fra i diversi studi, cfr. G.C. Roscioni, ‘Calvino editore’, in: G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Firenze Palazzo Medici-Riccardi, 26-27 febbraio 1987, Milano, Garzanti, 1988, pp. 31-39; A. Bruciamonti, ‘Calvino letterato editore’, in: C. De Caprio & U.M. Olivieri (a cura di), *Il fantastico e il visibile*, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2000, pp. 258-269; C. Milanini, ‘L’editore di se medesimo’, in: G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino: a writer for the next millennium*, Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1998, pp. 67-77.

¹⁷ F. Camon, ‘Italo Calvino’, in: idem, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, ora in: I. Calvino, *Saggi*, vol. II, Mondadori, Milano, 1995, pp. 2774-2296, con il titolo ‘Colloquio con Ferdinando Camon’ (citazione a p. 2775).

dialettica, ma prossima alla logica binaria',¹⁸ si traducono editorialmente in 'prefazioni bicordi',¹⁹ dove 'la tensione argomentativa è spinta al massimo grado, e accade sovente che tale tensione esploda nello sdoppiamento del sé autoriale, trasformandosi in un agone concettuale tra due voci, due identità, di cui una incarna lo scrittore disinvolto [...], mentre l'altro è la reificazione di un *alter ego* [...] con cui l'autore intrattiene un rapporto conflittuale'.²⁰

Agli esempi più significativi di tale prospettiva oppositiva appartiene la *Prefazione* del 1964 a *Il Sentiero dei nidi di ragno*, dove la presa di distanza dalla materia narrata è sottolineata attraverso il ricorso al modulo retorico della *correctio*. L'andamento del discorso si presenta infatti frammentato da continue anafore, come la travagliata ripresa dell'*incipit* 'questo romanzo è il primo che ho scritto'²¹ all'inizio di quattro capoversi successivi, che testimonia il rapporto contrastato dello scrittore con il suo romanzo d'esordio. La trattazione procede quindi lungo una serie di cambi di rotta ('è meglio che riprenda il filo'),²² palinodie ('devo ancora ricominciare da capo. Non ci siamo'),²³ cesure ('interrompo'),²⁴ ripensamenti ('ancora una volta sento il bisogno di correggere la piega presa dalla prefazione'),²⁵ annunci repentini ('ecco: ho trovato come impostare la prefazione').²⁶ La trattazione procede dunque accidentata, in una ripetuta alternanza fra ragioni letterarie ed extraletterarie, esperienza privata e dimensione collettiva, come una sorta di *work in progress* pensato ad alta voce da uno scrittore in apparenza incurante del groviglio argomentativo che si presenta al lettore stordito dall' 'effetto caleidoscopico di moltiplicazione dei punti di vista e dei livelli di attendibilità dell'autore implicito'.²⁷

Un ragionamento analogo, è stato osservato,²⁸ vale anche per altre autoprefazioni nelle quali i punti di vista si susseguono e due piste corrono parallele, l'una che incalza con affermazioni critiche, l'altra che cerca di formulare una risposta, l'una che intesse una proposta esegetica, l'altra che la disfa. Ma dove la conflittualità di Calvino verso la propria opera viene apertamente palesata è nella *Nota* del 1973 alla raccolta *Il castello dei destini incrociati*, una sorta di 'diario di un'ossessione',²⁹ in cui l'autore esprime il tormento creativo vissuto durante l'elaborazione de *La taverna dei destini incrociati*. Mentre la stesura del *Castello* viene realizzata senza intoppi nell'arco di una settimana,³⁰ nel caso della *Taverna* lo scrittore si scontra con la difficoltà irrisolta di imprimere alla narrazione un'unitarietà che contenesse tutti i racconti generati dai tarocchi: 'volevo partire da alcune storie che le carte m'avevano imposto per prime [...] e non riuscivo a farle entrare in uno schema unitario, e più ci studiavo più complicata si faceva ogni storia [...] e gli schemi diventavano così complicati [...] che mi ci perdevo io stesso'.³¹ La tensione espositiva della *Nota* cresce

¹⁸ G. Nava, 'La teoria della letteratura in Italo Calvino', in: *Allegoria*, IX, 25 (1997), p. 170.

¹⁹ A. Nigro, *Dalla parte dell'effimero. Ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2007, p. 36.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ I. Calvino, *Prefazione*, in: idem, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, in: idem, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991, p. 1185, pp. 1190-1191 e p. 1202.

²² *Ivi*, p. 1189.

²³ *Ivi*, p. 1194.

²⁴ *Ivi*, p. 1197.

²⁵ *Ivi*, p. 1197.

²⁶ *Ivi*, p. 1198.

²⁷ A. Nigro, *Dalla parte dell'effimero*, cit., p. 52.

²⁸ *Ivi*, p. 37.

²⁹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 76.

³⁰ I. Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in: idem, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi et al., Milano, Mondadori, 1992, p. 1278.

³¹ *Ivi*, pp. 1278-1279.

all'aumentare degli ostacoli incontrati dallo scrittore: 'quando mi mettevo a disporre le carte in funzione dei nuovi testi che avevo scritto, le costruzioni e le preclusioni di cui dovevo tenere conto erano ancora aumentate',³² fino ai limiti di una vera e propria crisi esistenziale: 'stavo diventando matto? [...] m'impelagavo di nuovo in queste sabbie mobili, mi chiudevo in un'ossessione maniaca'.³³ La nota sulla genesi travagliata della *Taverna*, e il senso di liberazione provato nell'averla data alle stampe,³⁴ sono evidentemente ben lontani dal classico testo prefativo di tipo promozionale con cui un autore, o un redattore, riesamina in modo conciliatorio la propria opera. Né conciliatori appaiono i toni che emergono nella presentazione della raccolta saggistica *Una pietra sopra*, dove l'autore cerca di comporre il proprio *iter* intellettuale in 'una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo',³⁵ per 'rintracciare il filo delle trasformazioni soggettive e oggettive, e della continuità'.³⁶ Anche in questa occasione Calvino, nel dichiarare ora il suo rapporto problematico con i propri scritti teorici, prospetta un'antinomia insita nella prefazione: 'La ricorrente inclinazione a formulare dei programmi generali, testimoniata da questi scritti, è stata sempre controbilanciata dalla tendenza a dimenticarmene subito e a non tornarci più sopra'.³⁷ Di fatto, tuttavia, l'editore è costretto a 'tornarci sopra', e, nel farlo, trasferisce il dissidio al lettore.

Centopagine: una proposta di aggiornamento per la letteratura italiana

Esitanti e frammentati nella propria produzione letteraria, diverso carattere assumono i paratesti approntati da Calvino per i libri altrui, nei quali egli trova il luogo privilegiato di riflessioni metanarrative. I paratesti diventano insomma la cartina di tornasole di uno scrittore che, disincantato di fronte alla storia come terreno per una letteratura di progettualità positiva, ma neppure allettato da idee destrutturanti di matrice neoavanguardistica,³⁸ nelle proprie scelte poetiche si pone esplicitamente la necessità di nuove chiavi interpretative che superino lo iato tra cultura scientifica e cultura umanistica,³⁹ indirizzando la *quête* verso forme di creazione letteraria tutte interne al processo di scrittura. È in questa cornice di problematizzazione dei generi, segnatamente del genere romanzo, che assistiamo in Calvino editore a un chiaro 'spostamento dalla militanza culturale e politica, condotta attraverso l'editoria negli anni cinquanta e sessanta, a quella letteraria. E in particolare [...] quando, alla soglia degli anni settanta, Calvino accetta di progettare e di dirigere [...] i "Centopagine"',⁴⁰ collana in cui la riflessione sulla teoria letteraria e la produzione creativa si intrecciano con l'attività editoriale in modo programmaticamente consapevole.⁴¹

Centopagine registra insomma 'i grandi mutamenti avvenuti nella fisionomia intellettuale calviniana',⁴² documentando come l'ondata innovatrice entrata nella narrativa dello scrittore quale progetto combinatorio programmatico, quale 'congegno

³² *Ivi*, p. 1279.

³³ *Ivi*, p. 1280.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 8.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 7.

³⁸ Cfr. G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 286, e lettera del 13 giugno 1966 a François Wahl, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 927-928.

³⁹ Cfr. I. Calvino, 'La sfida al labirinto', in: idem, *Una pietra sopra*, cit., pp. 105-123.

⁴⁰ A. Cadioli, *Letterati editori*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 174.

⁴¹ Per gli studi di riferimento, cfr. A. Cadioli, 'Le "materie prime" dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di "Centopagine"', in: L. Clerici (a cura di), *Calvino & l'editoria*, cit., pp. 141-166; E. Franco, 'Poetica in Centopagine', in: Bertone, *Italo Calvino*, cit., pp. 99-106; I. Rubino, "'Centopagine". Un riconoscimento di forme nella narrativa italiana tra Otto e Novecento', in: I. Crotti *et al.* (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, vol. II, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 382-384.

⁴² F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 233.

meccanico'⁴³ da smontare e rimontare, entri anche nel Calvino critico come approccio metodologico all'analisi dei testi narrativi.⁴⁴ Nel quartino di presentazione allegato ai primi volumi, lo scrittore inaugura la collana da lui curata dal 1971 all'anno della morte, presentandola come

Una nuova collezione Einaudi di grandi narratori d'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'.⁴⁵

In quattordici anni escono complessivamente settantasette titoli, dei quali quasi due terzi appartengono alla seconda metà dell'Ottocento, con prevalenza di opere della letteratura francese, russa, americana e inglese;⁴⁶ non senza una punta di orgoglio, il direttore della collana annuncia le 'molte [...] traduzioni nuove, in alcuni casi di opere mai pubblicate in Italia, e le proposte di titoli dimenticati o rari';⁴⁷ la riscoperta di maggior rilievo, tuttavia, prosegue Calvino, riguarda la narrativa italiana: 'Il romanzo italiano tra l'Unità e la Grande Guerra è (tranne i pochi nomi consacrati) tutto da scoprire',⁴⁸ anche se, viene precisato, 'l'impostazione [...] non vuol essere affatto preziosa, di *trouvailles* curiose o di indicazioni di gusto, ma al contrario vuole rispondere a un fondamentale bisogno di "materie prime"'.⁴⁹

Questa richiamata necessità di 'materie prime', oltre a riferirsi all'attardata situazione della narrativa italiana nei confronti del genere romanzo,⁵⁰ implicitamente pare voler ricollegarsi alle ricerche sperimentali della narrativa e della critica francesi, alludendo anche - e allo stesso tempo opponendosi - alla logica del mercato editoriale degli anni Settanta, destinata nei decenni successivi a esacerbarsi:⁵¹ una logica che si fonda sul romanzo di breve respiro, che punta al successo di vendite nei tempi brevi e che privilegia la produzione di generi popolari collaudati (giallo, poliziesco, romanzo storico, rosa), quando non addirittura di opere divulgative di tipo paraletterario. A una siffatta istanza commerciale che annulla l'identità editoriale e letteraria costruita nel medio-lungo periodo mediante la politica delle collane, Calvino sembra opporsi con *Centopagine*: creare *ex novo* una collana *engagée* sul piano letterario significa essere fuori moda, significa confrontarsi di petto con un mercato non favorevole, ma significa anche richiamarsi, modernizzandola, alla lezione di Pavese, che trent'anni prima, nel dare vita alla *Biblioteca dello Struzzo*, proprio attraverso la politica delle collane aveva inteso differenziarsi stilisticamente dalla letteratura storicistica allora imperante.⁵²

L'istanza rinnovatrice sottesa a *Centopagine* è anche stata messa in relazione con un intervento di Calvino sull'editoria milanese tra le due guerre,⁵³ nel quale egli si confronta con la collana Mondadori *Biblioteca Romantica* e con il suo promotore, Giuseppe Antonio Borgese, in quella occasione definito 'una personalità di critico che aveva il senso della letteratura come patrimonio mondiale e non solo come tradizione

⁴³ I. Calvino, 'Cibernetica e fantasmi', in: idem, *Una pietra sopra*, cit., p. 216.

⁴⁴ Cfr. G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1991, p. 575.

⁴⁵ I. Calvino, 'Una nuova collana: i "Centopagine" Einaudi', in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 1718.

⁴⁶ Cfr. Cadioli, 'Le "materie prime"', cit., p. 141.

⁴⁷ I. Calvino, 'Una nuova collana', cit., p. 1718.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1719.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. I. Rubino, "'Centopagine'", cit., pp. 381-382.

⁵¹ Cfr. G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 228-229, p. 245 e p. 323.

⁵² F. Serra, *Calvino*, cit., p. 232.

⁵³ Cfr. Cadioli, 'Le "materie prime"', cit., pp. 141-142.

nazionale'.⁵⁴ Della collana mondadoriana Calvino mette in luce tre novità: 'le traduzioni [...] in gran parte affidate a scrittori noti',⁵⁵ 'il lancio su un vasto mercato d'un tipo di libro che aveva caratteristiche quasi da bibliofili',⁵⁶ e la funzione portante, ossia 'dare una piattaforma, costruire delle fondamenta alla cultura letteraria, al fascino del grande romanzo, per gli italiani che si affacciavano allora all'orizzonte della lettura'.⁵⁷ Tutte caratteristiche che sembrano rispecchiarsi nei volumi di *Centopagine*, che ripropongono autori e movimenti eccentrici rispetto ai canoni della letteratura commerciale, in sintonia con gli indirizzi più avanzati della critica letteraria straniera. Laddove le 'materie prime' per gli anni Trenta di Borgese sono ravvisabili nel ritorno al 'grande romanzo' dopo tanta prosa d'arte, esse divengono per gli anni Settanta di Calvino la 'riabilitazione del "romanzesco"'⁵⁸ condotta secondo 'le ragioni interne della ricerca letteraria':⁵⁹ è con questo spirito che *Centopagine* (ri)propone secondo un' 'angolazione moderna di lettura'⁶⁰ opere marginali della storia letteraria, presentate quali punti di rinnovamento per la congiuntura culturale degli anni Settanta.

Il legame intimo fra *Centopagine* e il suo direttore è dunque un punto di arrivo della filogenesi intellettuale dell'editore Calvino che attraverso le prefazioni mette insieme 'le tessere per comporre il mosaico di una *sua* idea di letteratura',⁶¹ concretamente tradotta in proposta editoriale ed esplicitata nella cornice prefativa. In tale sede il curatore assembla intertestualmente i diversi titoli della collana sotto il segno della riabilitazione, se non addirittura di una 'futura reincarnazione'⁶² del romanzesco, la cui sconfitta aveva determinato la pubblicazione di 'romanzi sbiaditi come l'acqua della rigovernatura dei piatti, in cui nuota l'unto di sentimenti ricucinati'.⁶³ Il senso di *Centopagine* è allora quello di una rilettura attualizzata e attualizzante di autori del passato, giocata sul concetto di romanzesco⁶⁴ in luogo di una lettura tradizionale, logica e cronologica, del romanzo naturalista ottocentesco, inattuale nella nuova congiuntura culturale.

Entrando nel merito delle introduzioni e delle quarte di copertina scritte di pugno dal direttore della collana, accanto alle specificità e alle informazioni di natura promozionale di ogni singolo titolo, gli spunti critici calviniani insistono sull'analisi delle strutture formali e sulle logiche costruttive che conferiscono all'opera il carattere romanzesco: a queste riflessioni teoriche si richiama, ad esempio, la quarta di *Cuore di tenebra* di Conrad: 'uscito al principio del secolo (1902) *Heart of Darkness* è un racconto che può ben dirsi profetico, perché ci introduce nel mondo dei problemi che dominerà la cultura occidentale del Novecento, e apre la strada alle innovazioni formali che sconvolgeranno le strutture narrative'.⁶⁵ Sulla stessa linea critica, nella

⁵⁴ I. Calvino, 'La "Biblioteca romantica" Mondadori', in: *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano 19-20-21 febbraio 1981, Atti del convegno, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, ora in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 1725.

⁵⁵ *Ivi*, p. 1724.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 1734.

⁵⁸ I. Calvino, 'Il romanzo come spettacolo', in: idem, *Una pietra sopra*, cit., p. 271.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ I. Calvino, 'Una nuova collana', cit., p. 1719.

⁶¹ G. Patrizi, 'Dal testo opaco. Calvino prefatore', in: Clerici, *Calvino & l'editoria*, cit., p. 128.

⁶² I. Calvino, 'Il romanzo come spettacolo', cit., p. 271.

⁶³ *Ibidem*. Il tono polemico delle parole di Calvino si riferiscono a una famosa *querelle* tra lo scrittore sanremese e Carlo Cassola, per la quale si rimanda al saggio segnalato nella presente nota.

⁶⁴ Il concetto di romanzesco viene a più riprese e in diversi contesti trattato da Calvino e dalla critica calviniana; per una visione complessiva, con particolare riferimento al romanzesco che prescinde i generi, ivi compreso il genere romanzo, cfr. L. Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Firenze, Cesati, 2009, pp. 105-121.

⁶⁵ J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1974, quarta di copertina.

nota introduttiva a *Il padiglione sulle dune* di Stevenson, Calvino si interroga sulla costruzione del racconto, pensato ‘come gioco a nascondersi giocato da adulti’,⁶⁶ argomentando che ‘è il meccanismo che assicura la sua presa sul lettore’,⁶⁷ e concludendo che nella tensione tra ‘il racconto psicologico’⁶⁸ e ‘il racconto sentimentale [...] finisce per trionfare il terzo motivo, quello del romanzesco puro’.⁶⁹ Di medesimo tono è il discorso sulla costruzione delle strutture narrative ne *I piccoli borghesi* di Balzac, dove la descrizione dei personaggi nei capitoli iniziali costituisce essa stessa il racconto,⁷⁰ il tramite attraverso cui il lettore viene a conoscenza ‘che tutte le forze in gioco ruotano intorno alla dote di Céleste, e questi mediocri interessi già bastano a mettere in atto la tensione romanzesca’.⁷¹

Analogo è il caso di *L'uomo che corrippe Hadleyburg* di Mark Twain, ‘instancabile sperimentatore di congegni linguistici e retorici [...] procedimenti che non sono poi tanto dissimili da quelli dell'autore d'avanguardia che fa letteratura con la letteratura: basta mettergli in mano un testo scritto qualsiasi e lui si mette a giocare finché non salta fuori un racconto’,⁷² trasformando così il prosaico della vita quotidiana americana in ‘un'azione astratta lineare, in un gioco meccanico, in uno schema geometrico’.⁷³ O, ancora, nella quarta di copertina di *Un romanzo politico* di Sterne, dove si ammira la costruzione del testo ‘come scatole a sorpresa o trappole o ragnatele sospese nel vuoto’,⁷⁴ e dove ‘la vera trovata è un'appendice in cui il testo viene discusso in un club e, riconosciuto come un romanzo a chiave, viene sottoposto a una serie di tentativi d'interpretazione’.⁷⁵ Non si può qui non pensare alla produzione degli anni Settanta di Calvino, come lo scrittore stesso sembra volerci ricordare: ‘Negli ultimi miei libri, questo modello tradizionale si è trasformato nell'invenzione di meccanismi generatori di storie che ho sentito il bisogno d'elaborare in disegni sempre più complicati, ramificati, sfaccettati, avvicinandomi a un'idea di iper-romanzo o romanzo elevato all'ennesima potenza’.⁷⁶

Nell'interrogarsi sulla costruzione del racconto, come si vede, l'analisi narratologica paratestuale punta a portare in luce quei congegni della narrazione che, se in alcuni autori risultano ostesi, in altri sono tenuti nascosti. È questo il caso, ad esempio, dell'introduzione a *Pierre e Jean* di Maupassant, dove viene messo in rilievo che ‘la verosimiglianza è [...] un codice di convenzioni [...] per evidenziare e insieme dissimulare le “intenzioni”, il “piano” del racconto, cioè la sua ossatura di mito’.⁷⁷ Anche l'introduzione ai *Due ussari* di Tolstoj si snoda secondo un simile taglio critico: ‘Capire come Tolstoj costruisce la sua narrazione non è facile. Quel che tanti narratori tengono allo scoperto - schemi simmetrici, travi portanti, contrappesi, cerniere rotanti – in lui resta nascosto’;⁷⁸ prosegue Calvino: ‘Nascosto non vuol dire che non ci sia: l'impressione che Tolstoj dà di portare pari pari sulla pagina scritta “la vita” [...] non è che un risultato d'arte, cioè d'un artificio più sapiente e complesso di tanti altri’.⁷⁹ Tale occultamento della meccanica narrativa consente di far sì – aggiunge il prefatore – che ‘in questo racconto di costumi militari [...] la grande assente sia proprio la

⁶⁶ R.L. Stevenson, *Il padiglione sulle dune*, Torino, Einaudi, 1973, nota introduttiva di I. Calvino, p. v.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ H. de Balzac, *I piccoli borghesi*, Torino, Einaudi, 1981, nota introduttiva di I. Calvino, p. vi.

⁷¹ *Ivi*, p. VII.

⁷² M. Twain, *L'uomo che corrippe Hadleyburg*, Torino, Einaudi, 1972, nota introduttiva di I. Calvino, p. vi.

⁷³ *Ivi*, p. VII.

⁷⁴ L. Sterne, *Un romanzo politico*, Torino, Einaudi, 1981, quarta di copertina.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ I. Calvino, ‘Il libro dei libri’, in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 1856.

⁷⁷ G. de Maupassant, *Pierre e Jean*, Torino, Einaudi, 1971, nota introduttiva di I. Calvino, p. vi.

⁷⁸ L. Tolstoj, *Due ussari*, Torino, Einaudi, 1973, nota introduttiva di I. Calvino, p. v.

⁷⁹ *Ibidem*.

guerra',⁸⁰ concludendo che 'la pienezza di vita tanto lodata dai commentatori di Tolstoj è - in questo racconto come nel resto dell'opera - la constatazione d'un'assenza. Come nel narratore più astratto, ciò che conta in Tolstoj è ciò che non si vede, ciò che non è detto, ciò che potrebbe esserci e non c'è'.⁸¹ La dissimulazione delle intenzioni autoriali, l'artificio del nascondimento, diventano poi poetica del non detto nella *Daisy Miller* di James, dove lo scrittore statunitense 'sembra sempre sul punto di dire qualcosa che non dice'.⁸² Di nuovo, gli esempi citati indicano come Calvino affidi ai paratesti della sua collana argomenti portanti delle proprie teorie narratologiche, quali sorta di controcanto alle proprie elaborazioni di narratore e saggista.

Considerazioni finali

Come si legge in *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, uno degli incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: 'le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l'illusione di stare leggendo anche il non scritto'.⁸³ Parole queste che sembrano fare da controcanto a quanto ricordato dalla prima delle *Lezioni americane*: 'la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio'.⁸⁴ L'ineffabile, lungi dall'essere qui abbandono lirico, diventa parte di un meccanismo romanzesco che si nutre delle teorie letterarie del Novecento.

Si torna dunque al discorso del non detto, alla reticenza, alla poetica dell'assenza. La cogenza all'annullamento accomuna in Calvino editore i paratesti dei libri altrui ai paratesti delle proprie opere, espandendo in questi ultimi - data la consustanziale natura dell'io-scrivente e dell'io-narrante - le 'cose che il romanzo non dice', il 'non scritto', il 'togliere peso', dal piano della struttura narrativa all'identità stessa dell'autore, destinato a scomparire. I ripetuti tentativi di eclissamento della propria immagine dietro altre immagini fittizie, artatamente costruite, il nascondimento dell'autore dietro gli schermi della narrazione nei paratesti calviniani, hanno indotto parte della critica a intravedere in questa ritrosia un sistematico progetto di autopromozione, un disegno studiato a tavolino per l'autopresentazione stilizzata di un'identità artificiosamente complessa. Di questo filone risulta esemplare il libro di Carla Benedetti, uscito nel 1998, *Pasolini contro Calvino*,⁸⁵ un saggio di critica militante che, per la controversia delle tesi elaborate, ha suscitato decise prese di posizioni e aspri contrasti nel panorama letterario italiano, come forse non si era più abituati da molti anni.⁸⁶

L'interpretazione di Benedetti intende mettere in luce l'opposta concezione del ruolo della letteratura dei due scrittori, l'approccio divergente nell'assolvere il loro ruolo di letterati. Pasolini, autore 'in carne e ossa',⁸⁷ si contrappone a Calvino 'autore

⁸⁰ *Ivi*, p. vii.

⁸¹ *Ivi*, p. viii.

⁸² H. James, *Daisy Miller*, Torino, Einaudi, 1973, nota introduttiva di I. Calvino, p. viii.

⁸³ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979, in: Idem, *Romanzi e Racconti*, vol. II, cit., p. 812.

⁸⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 631.

⁸⁵ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit.

⁸⁶ Solo per citare due interventi in tal senso esemplari, cfr. A. Asor Rosa, 'Il triangolo dei Narcisi', *la Repubblica.it*, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/01/21/il-triangolo-dei-narcisi.html?ref=search> (3 giugno 2015), e G. Davico Bonino, 'La critica schizofrenica. Calvino-Pasolini, duello falsato', in: *La Stampa - Tuttolibri* (22 gennaio 1998), p. 7.

⁸⁷ Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 14.

immagine':⁸⁸ l'uno latore di un'idea di 'letteratura impura', come recita il sottotitolo del saggio, ossia performativa, provocatoria, contaminata dall'opaco della realtà, l'altro fautore di una letteratura 'coestensiva all'industria culturale',⁸⁹ 'depotenziata',⁹⁰ autoreferenziale, uncompromessa. L'idea sottesa alle pagine del saggio è dunque quella di una totale antinomia tra i due scrittori, proiettati in polarità omologhe inconciliabili. Nel quadro di tale antitesi, lo scrittore sanremese viene collocato sul versante della dissimulazione autoriale, costantemente impegnato a camuffare la propria identità dietro lo schermo di 'scritture eterogenee',⁹¹ praticate in chiave diacronica nei ripetuti cambi di rotta poetica. Senza entrare nel merito dell'analisi contrastiva delle poetiche e delle pratiche scritte dei due intellettuali, sulla quale verte il saggio, importa qui corredare l'innegabile idea di camuffamento autoriale in Calvino non, come fa Benedetti, con l'artato gioco al nascondino di un intellettuale ancorato all'istituzione letteraria, e nello stesso tempo eccentrico rispetto a questa nella sua dimensione di aristocratica distanza. Piuttosto, dai paratesti, in particolare dai corredi alle proprie opere, sembra emergere una sensazione di conflittualità, di instabilità, di problematicità irrisolta o risolta solo provvisoriamente, la manifestazione, insomma, del 'sintomo di un'inquietudine più profonda: il riflesso delle incertezze che nutrivano sul senso del proprio lavoro, ossia dei dubbi e degli interrogativi che perennemente si riproponeva sulla propria identità, sul proprio io'.⁹² Sulle stesse corde si muove l'articolo retrospettivo scritto da Calvino per il quotidiano *La Repubblica*,⁹³ in occasione dell'uscita della raccolta di saggi letterari *Una pietra sopra*. Da quel pezzo, scritto in origine come prefazione per la raccolta e ridotto in un secondo tempo a una breve presentazione e a una quarta di copertina,⁹⁴ trapela tutto il senso di inadeguatezza e di incertezza dello scrittore che ineludibilmente si distanzia dai suoi scritti passati, e che in preda al dubbio confessa 'anche nelle enunciazioni più perentorie [...] una certa balbuzie interiore'.⁹⁵

Sulla scorta di queste affermazioni, il dichiarato depistaggio critico di uno scrittore dalla 'voce un po' contraffatta, come in un falsetto diverso ogni volta',⁹⁶ il rifuggire dalle imbrigliature della critica, l'insofferenza alle etichette, non corrispondono a un preteso camaleontismo volto all'autocelebrazione o alla mistificazione della personalità, come il saggio di Benedetti argomenta, quanto piuttosto ai segni di un turbamento, di un'esitazione di fondo, proiettati e sublimati nella proliferazione delle valenze non solo autoriali ma anche (auto)editoriali. A tale conclusione sembrano autorizzare le numerose lettere editoriali, memoria scritta dell'incertezza dello scrittore sul significato complessivo del proprio lavoro.⁹⁷ Più che

⁸⁸ *Ivi*, p. 27.

⁸⁹ *Ivi*, p. 20.

⁹⁰ *Ivi*, p. 21.

⁹¹ *Ivi*, p. 45.

⁹² Milanini, 'L'editore di se medesimo', cit. p. 69.

⁹³ Cfr. I. Calvino, 'Appendice', in: idem, *Una pietra sopra*, cit., pp. 399-405.

⁹⁴ Cfr. I. Calvino, 'Note e notizie sui testi', in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 2934.

⁹⁵ Calvino, 'Appendice', cit., p. 399.

⁹⁶ Cfr. intervista rilasciata da Calvino a Bernardo Valli 'Signori, vi imbroglia per amor di verità', apparsa sul quotidiano *La Repubblica* 19 giugno 1979, citata da Nigro, *Dalla parte dell'effimero*, cit., nota 5, p. 22.

⁹⁷ La questione della discontinuità complessiva della propria opera viene da Calvino trattata nella sua ultima intervista, rilasciata a Maria Corti: cfr. 'Intervista di Maria Corti' in: *Autografo*, II, 6 (1985), pp. 47-53, ora in: Calvino, *Saggi*, vol. II, cit., pp. 2920-2929; ma ben prima di questa intervista, già a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, è nelle lettere editoriali che Calvino, solleva a livello critico il problema del progressivo ripensamento e della costante rilettura della propria opera: cfr. lettera del 21 maggio 1958 a Alberto Asor Rosa, in: Calvino, *Lettere*, cit., pp. 547-549; Lettera del 27 gennaio 1965 a Ornella Sobrero, *ivi*, pp. 849-851; lettera del 2 dicembre 1967 a Cesare Garboli, *ivi*, pp. 967-968; lettera del 5 ottobre 1971 a Giovanni Falaschi, *ivi*, p. 1117-1120; lettera del 6 maggio 1972 a Giuseppe Bonura, *ivi*, pp. 1165-1167; lettera del 4 novembre 1972 a Giovanni Falaschi, *ivi*, pp. 1179-1183; lettera del 29 marzo 1974 a Caterina De Caprio, *ivi*, pp. 1234-1235; lettera del 20 giugno 1974 a Gore Vidal, *ivi*, pp.

a un'aristocratica idiosincrasia verso facili etichettature, allora, i commenti autocensori dell'epistolario⁹⁸ fanno pensare a un Calvino a tratti perplesso, scettico, in continuo rapporto dialettico con il proprio estro creativo. Gli stessi ripensamenti, l'incessante ridefinizione dei propri mezzi espressivi sembrano celarsi anche sotto l'estrema problematizzazione argomentativa degli scritti paratestuali. Considerare come valido l'intento di Calvino di sfuggire a etichettature omologanti – già nel 1948, commentando le recensioni del *Sentiero*, egli dichiara di temere che certa critica lo 'vincoli già a una maniera e a una definizione'⁹⁹ – è insomma plausibile solo contestualmente alla presa d'atto del costante ripensamento dello scrittore sul senso del proprio lavoro, esacerbato dal conflitto tra il ruolo autoriale e quello editoriale; come è stato osservato, 'nello stesso istante in cui [Calvino] sostiene e legittima la causa di una letteratura contraddistinta dalla cancellazione dell'io dell'autore, non si assenta da se stesso. Mette in scena un io desideroso d'aprire tutti gli spazi, e pronto a sacrificare, per raggiungere lo scopo, i contorni della propria presenza'.¹⁰⁰ L'editore eredita insomma dallo scrittore 'il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica',¹⁰¹ e con ciò partecipa di un'identità eterogenea fatta 'di linee divergenti che trovano nell'individuo il punto d'intersezione',¹⁰² e si trova nella situazione di dover ricomporre nel paratesto un io diviso,¹⁰³ con esiti non sempre pacificanti.

Parole chiave

Calvino, collana editoriale, editoria, Einaudi, paratesto

Sergio Troiano dopo la maturità classica si dedica a studi filologico-letterari e storico-artistici, seguendo i relativi insegnamenti presso l'Università degli Studi di Pavia e frequentando i corsi di restauro lapideo e pittorico della Civica Scuola Cova di Milano, che lo portano a maturare significative esperienze lavorative nel campo della conservazione storico-artistica. Trasferitosi nel 2002 in Olanda, prosegue gli studi di linguistica e letteratura italiana presso l'Universiteit van Amsterdam. Contemporaneamente si appassiona all'insegnamento dell'italiano, cui si dedica seguendo corsi di formazione glottodidattica e conseguendo la certificazione Ditals dell'Università per Stranieri di Siena. Dal 2010 lavora come docente di lingua e cultura italiana presso la scuola Studiolingua di Amsterdam.

p/a Studiolingua
Surinameplein 124
1058 GV Amsterdam (Olanda)
middlecals@gmail.com

1241-1242; lettera del 10 maggio 1976 a Sandro Briosi, *ivi*, pp. 1303-1304; lettera a Claudio Milanini dell'11 luglio 1981, *ivi*, p. 1453.

⁹⁸ In particolare, cfr.: lettera del 7 agosto 1952 a Carlo Salinari, in: I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 354; lettera del 12 settembre 1970 a Pietro Citati, *ivi*, p. 1089; lettera del 20 gennaio 1973 a Claudio Varese, *ivi*, p. 1193; lettera del 5 febbraio 1974 a Edoardo Sanguineti, *ivi*, p. 1228; lettera del 31 gennaio 1978 a Guido Neri, *ivi*, p. 1360; lettera del 10 dicembre 1978 a Guido Neri, *ivi*, p. 1386.

⁹⁹ Lettera del 6 febbraio 1948 a Giuseppe De Robertis, *ivi*, p. 214.

¹⁰⁰ J. Starobinski, *Prefazione*, in: I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. xxxi.

¹⁰¹ Calvino, *Una pietra sopra*, cit., p. 8.

¹⁰² I. Calvino, 'Identità', in: idem, *Saggi*, vol. II, cit., p. 2826.

¹⁰³ Cfr. V. Spinazzola, 'L'io diviso di Italo Calvino', in: Falaschi, *Italo Calvino*, cit., pp. 87-112.

SUMMARY

Calvino editor

Reflections on Calvino's paratexts

Several Italian writers and men of letters have contributed directly to the organization of publishing companies during the twentieth century. To this group belongs Italo Calvino, who entertained a long working relationship with the publishing house Einaudi, lasting nearly forty years. This professional experience, strictly interwoven with Calvino's activity as a novelist, gave the writer the opportunity to promote his idea of literature, the same idea that permeates his fiction. Calvino was not only engaged in the choice of the books to be published, but also in the writing of the introductions and back covers that often took, because of their complexity, the character of short critical essays. Through his prefaces the writer established a long-distance dialogue with readers, tendering them not solely promotional reviews, but rather his own narratological reflections. Multiple levels of discourse – analytical, critical, and narrative – converge therefore in the introductory writings of Calvino, unused to the impersonal language or blandishments of the traditional publishing. Furthermore, compared to the books of other writers, the forewords prepared for his own books are more complex and frequently subject to constant changes of mind, hesitations and vacillations. In any case Calvino's paratexts constitute an important key to approach his poetics and, more generally, large areas of the Italian literature after the Second World War.