

“Scrittori di libri” nell’editoria del Novecento

Virna Brigatti

Per avviare la riflessione proposta, può essere funzionale partire dalle premesse poste da una recente storia della letteratura italiana contemporanea, pubblicata nel 2022 a cura di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora:

Così come Contini sosteneva che addirittura un’edizione critica è solo un’ipotesi di lavoro, allo stesso modo si può sostenere che anche una storia letteraria, per quanto impostata col massimo rigore scientifico possibile, è sempre un’ipotesi di lettura del nostro passato. E frutto di un’ipotesi, e dunque proposta critica, è il primo passo di una storia letteraria: la periodizzazione. *Letteratura italiana contemporanea* è incentrato sul Novecento e si estende fino ai giorni nostri. Questa architettura si basa su una convinzione precisa [...]: quella che porta a leggere l’inizio del XX secolo come un momento di svolta, in cui cambia l’immaginario collettivo e conseguentemente mutano forme e contenuti della letteratura.¹

¹ Beatrice Manetti, Massimiliano Tortora, *Introduzione*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022, p. 15. Ancora: «Narrativa e poesia reagiscono più o meno contemporaneamente alla rivoluzione epistemologica che scuote il mondo occidentale all’inizio del Novecento (ivi, p. 16).

Come abitualmente propongono le storie letterarie, anche qui la periodizzazione è introdotta alludendo alle principali mutazioni dell'ordine storico-politico ed economico, filosofico e scientifico-tecnologico, sociale, educativo ed etico, nonché comunicativo e – in quest'ultima componente – l'attenzione è portata alle strutture della trasmissione dell'informazione e della conoscenza.² Tra queste si collocano anche le attività legate alla produzione e diffusione del libro, via via affiancate in modo sempre più integrato dalla stampa periodica, dalla radio, dal cinema, dalla televisione e dal sistema mediatico che a fine XX secolo ha affrontato la cosiddetta rivoluzione digitale.

Tra le molte ragioni, dunque, che giustificano il riconoscimento di una identità storica novecentesca, le trasformazioni dell'editoria libraria e del rapporto dell'autore letterario con i meccanismi di tale struttura produttiva, consentono di interrogare ulteriormente ciò che da questo punto di vista può essere considerato specifico di questo periodo.

Nel percorso qui proposto si terrà in considerazione il rapporto con ciò che viene prima, a cui sarà dedicata una preliminare attenzione, escludendo invece programmaticamente il rapporto con ciò che viene dopo, ossia il mondo digitale.³

Che sia efficace e funzionale una periodizzazione che ritagli il Novecento come secolo e che questo riveli alcune sue proprie peculiarità è confermato da una altrettanto recente pubblicazione del 2021, cioè *Il Novecento dei libri* di Irene Piazzoni; qui la studiosa – storica dell'editoria contemporanea e di storia del giornalismo – parte dall'assunto «che il Novecento dei libri coincida con il secolo nella sua interezza» e rintraccia

² Da questo punto di vista è interessante notare come Manetti e Tortora facciano riferimento all'accesso alla *scrittura* (anche professionale) e non, come abitualmente, alla lettura: «L'alfabetizzazione di massa, l'emancipazione delle donne, lo sviluppo del mercato editoriale hanno permesso l'accesso alla scrittura, e la possibilità di praticarla professionalmente, a categorie che fino a quel momento ne erano state escluse» (ivi, p. 17).

³ Il sistema della comunicazione digitale giunge a una prima fase di maturazione solo con i primi anni 2000 pur avendo preso avvio nei decenni precedenti, e non rappresenta una specificità del sistema editoriale novecentesco, in particolare se considerato in rapporto all'aspetto che sarà al centro del presente discorso, cioè la produzione del libro: i processi di lavorazione dei libri completamente in digitale infatti si consolidano, almeno in Italia, nei primi dieci anni del XXI secolo.

dalla sua prospettiva le «ragioni dirimenti per sostenerlo».⁴ Una prevale su tutte e le contiene:

Il Novecento dei libri è stato il secolo dell’editore. Al di là dell’importanza della figura, molto si deve alla coscienza e alla rivendicazione di questa importanza, all’autorappresentazione e talora all’apologia che gli editori hanno fatto di se stessi. Ne è alle radici un nesso tra intellettuali ed editoria: un punto fermo, come è noto, nel Novecento dei libri. In tutta l’Europa l’alba del Novecento assiste alla nascita degli intellettuali in quanto ceto che si autoriconosce come tale.⁵ E che nel farlo sceglie, prima dei polverosi e bolsi anfratti della cultura “ufficiale”, accademica, “istituzionale” – poi saranno colonizzati anch’essi – le più vivaci, visibili e raggiungibili ribalte delle riviste, dei quotidiani e delle redazioni editoriali, dove fare “movimento”, dove smuovere le acque, dove trovare occasioni di guadagno.⁶

⁴ Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell’editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, p. 12.

⁵ L’intellettuale infatti «può essere definito come un uomo o una donna che non abbia necessariamente un regolare percorso di studi alle spalle, ma che, indipendentemente dalla classe o dallo strato sociale di appartenenza, svolga nella società una funzione pubblica come autore o mediatore di prodotti culturali e prenda posizione su temi di ordine politico. Sebbene all’interno di ogni società dell’età antica o dell’epoca moderna si possano identificare individui variamente definiti nei secoli *uomini di lettere, poeti, artisti, clerics, scrittori, savants, letterati*, le cui responsabilità o attività sono assimilabili a quelle dell’intellettuale contemporaneo, la storiografia è concorde nel far coincidere la comparsa del sostantivo *intellectual* e la nuova consapevolezza di categoria, che si traduce in un’azione collettiva» (Fabio Guidali, *Scrivere con il mondo in testa. Intellettuali europei tra cultura e potere (1898-1956)*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 10). Si veda anche Gabriele Turi, *L’intellettuale tra politica e mercato editoriale: il caso italiano*, in *La mediazione editoriale*, a cura di Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2000, pp. 63-80: «Le memorie di Attilio Vallecchi, di Angelo Fortunato Formiggini, di Valentino Bompiani o di Giulio Einaudi, così come le testimonianze di Giuseppe Prezzolini e di altri intellettuali, sono indice di una consapevolezza del proprio ruolo diversa da quella dei tipografi e degli editori ottocenteschi. Non descrivono i risultati di una attività economica – come fece almeno in parte Gaspero Barbèra nel 1883 –, ma presentano gli editori come intellettuali o come persone preoccupate soprattutto di obiettivi culturali o civili. [...] assunzione da parte degli intellettuali, nel corso del ’900, di un nuovo ruolo all’interno del mondo editoriale, destinato a durare a lungo, almeno fino ai nuovi processi di sviluppo e di concentrazione industriale del settore negli anni ’70» (ivi, p. 64).

⁶ Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 19.

Inoltre, ricorda Piazzoni, «Sono gli intellettuali a coniare l'espressione di editore "protagonista"»⁷ ed è precisamente nel quadro storico di questa trasformazione del sistema della mediazione editoriale che Gian Carlo Ferretti, uno dei maggiori studiosi della storia dell'editoria letteraria del secolo scorso, non solo ha fornito la sistematizzazione teorica del concetto di *editore protagonista*, ma ha anche identificato la categoria concettuale dell'*intellettuale editore*.⁸ A partire da questi presupposti è poi ormai divenuta imprescindibile la categoria storico-ermeneutica del *letterato editore*, utilizzata invece da Alberto Cadioli per definire i ruoli e le funzioni di molti autori del Novecento.

Come osserva infatti Cadioli:

Le riflessioni suscitate dal rapporto che si instaura tra letteratura e mondo editoriale assumono dunque un particolare significato quando ci si interroga sulla scelta degli scrittori e dei critici, degli uomini di lettere in senso lato, di intervenire in prima persona nei processi produttivi dell'attività editoriale.⁹

La questione non è nuova in termini assoluti, evidentemente, anche il lavoro svolto da Pietro Bembo con Aldo Manuzio ha definito la «cultura letteraria» (e non solo) della loro epoca; ma ancora una volta il punto è individuare una specificità novecentesca pur con la consapevolezza di una continuità lunga secoli. Alberto Cadioli, nell'introduzione al volume *Letterati editori* del 1995, citando *La letteratura in tipografia* di Amedeo

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; si veda in particolare il paragrafo 6 del primo capitolo: «La partecipazione dell'intellettuale al lavoro editoriale ha certamente una lunga storia, che si viene precisando all'inizio del Novecento, e che trova via via esempi sempre più significativi. In particolare, la politica aziendale e la scelta professionale, che portano il letterato italiano a posizioni di responsabilità nell'organigramma dell'*editore protagonista* fino a diventare protagonista egli stesso, si inquadrano nel più generale fenomeno dell'ingresso dell'intellettuale italiano nell'industria» (p. 38).

⁹ Alberto Cadioli, *Introduzione*, in *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 1995, pp. 9-24; ora anche in Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 39-52 e in Alberto Cadioli, *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di Virna Brigatti e Isotta Piazza, premessa di Gian Carlo Ferretti, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 81-95; p. 89.

Quondam¹⁰ e *Con ogni diligenza corretto* di Paolo Trovato,¹¹ precisa infatti che «sebbene gli uomini di lettere siano stati coinvolti ampiamente, fin dai primi tempi della stampa, dagli stampatori editori, solo in tempi relativamente recenti [...] si sono intensificate le riflessioni e si sono approfonditi gli studi sul rapporto "professionale" [questo il termine chiave] dello scrittore con l'editoria».¹²

Nel ricercare dunque tale specificità novecentesca, credo possa essere efficace osservare i passaggi storici che si individuano analizzando quell'intersezione di fenomeni che coinvolgono il lavoro dell'autore, quando questi progetta e pensa non solo il proprio testo letterario ma anche il libro che quel testo dovrà trasmettere ai lettori. Perché, appunto, gli autori non scrivono solo testi, ma anche libri – per riprendere il titolo di questo contributo.

In questa prospettiva è possibile ripartire da alcuni noti saggi di Armando Petrucci pubblicati negli anni Ottanta del Novecento, recentemente riproposti in un altro volume del 2022, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*.¹³ Nel saggio *Minuta, autografo, libro d'autore* (1982),¹⁴ Petrucci afferma quanto segue:

Lo studio della partecipazione dell'autore all'opera di scritturazione del proprio testo e l'analisi delle modificazioni nel tempo di tale partecipazione e dei modi in cui essa si è di volta in volta realizzata possono costituire un contributo notevole sia alla migliore conoscenza dei processi di produzione di testi complessi, sia alla critica degli stessi; ma ancor di più possono servire a meglio precisare, per ciascuna epoca e situazione storica, alcuni rapporti, quale quello scrittura-lettura o quello, appunto, libro-testo, che

¹⁰ Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. II, *Produzione e consumo*, 1983, pp. 555-686.

¹¹ Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

¹² Ivi, p. 81.

¹³ Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2022.

¹⁴ Armando Petrucci, *Minuta, autografo, libro d'autore*, in *Il libro e il testo*, a cura di Cesare Questa e Renato Raffaelli, Atti del Convegno internazionale, Urbino, 20-23 settembre 1982, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984, pp. 397-414; ora in Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., pp. 44-62.

costituiscono e caratterizzano la natura più profonda di ogni cultura superiore.¹⁵

Questa citazione è preceduta da un altro paragrafo, importante per indicare la direzione verso cui intendo portare la riflessione:

Attualmente invitano ad un'opera di storicizzazione dell'analisi testuale nelle sue componenti materiali da un lato l'interesse sempre maggiore rivolto da diverse discipline ai fatti di scrittura, e dall'altro le prospettive che la filologia dei testi moderni e contemporanei va aprendo nel campo della critica genetica e della testologia, ove appunto ci si addestra a valutare i processi testuali in rapporto con le operazioni di scrittura e le condizioni materiali di redazione che ne sono alla base.¹⁶

Petrucci, che nel saggio citato indaga il periodo tra XI e XIV secolo (quindi pre-stampa), considera alcuni fenomeni che sono però riconoscibili (e lo fa lui stesso in un altro saggio, *La scrittura del testo*) anche nelle epoche successive, fino alla contemporaneità. Due dei fenomeni lì indicati sono utili in questa prospettiva:

1. I modi in cui [...] si è venuta prima manifestando e quindi gradualmente estendendo, almeno in alcuni settori della cultura scritta europea, la partecipazione diretta dell'autore alla fattura materiale dei propri testi, sia in fase di redazione, sia in fase di trasformazione del testo in libro; e quest'ultimo aspetto costituisce il problema complesso, perché multiforme, del "libro d'autore".¹⁷

Significativo notare che qui si parli di libro *non* di edizione: il ciclo di incontri in cui si inserisce questa riflessione invece è stato intitolato *Edizioni d'autore*, il che mostra implicitamente come da una prospettiva contemporanea sia ormai introiettato ragionare in termini editoriali, appunto, sottintendendo, da una parte, la dimensione plurale della tiratura di numerosi esemplari a stampa e, dall'altra, quella che può forse essere definita una astrazione concettuale del lavoro preparatorio e progettuale.

¹⁵ Ivi, p. 45.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 46.

le dell'oggetto libro, nella direzione ormai acquisita dell'ermeneutica dell'edizione.¹⁸

Tornando a Petrucci, l'altro fenomeno utile anche per l'indagine sul Novecento è il seguente:

2. Le caratteristiche tipologiche che in tale periodo [XI-XIV sec.] vengono assumendo i materiali di redazione preparatori in rapporto con l'affacciarsi ed il palesarsi di una prassi dell'elaborazione scritta di testi complessi che, diversamente rispetto al passato, si articola in più fasi di scrittura prevalentemente o completamente autografe; le quali, per essere fra loro diverse sia per natura, sia per tempi di redazione, risultano perciò stesso in qualche misura autonome l'una dall'altra e sono destinate, almeno da un certo momento in poi, alla conservazione;¹⁹

Per chi è abituato a lavorare su testi di autori non solo contemporanei, ma anche moderni, la presenza dell'*autografo*, cioè il testo scritto di sicura attribuzione autoriale, è percepita quasi come *ovvia*, al punto che nel linguaggio comune odierno non c'è nessuno scarto concettuale tra la parola scrittore e la parola autore. Ma questa è una diffrazione storico-temporale, se rapportata a epoche in cui l'autore era spesso *dictator* e poteva affidare l'atto della scrittura ad altri.

Il confronto con questa dimensione *altra* diventa quindi illuminante per individuare quali siano, dice Petrucci citando a sua volta un altro studioso (Albert Derolez), i «momenti capitali della genesi di un testo: la redazione e la copia».²⁰

Non di marginale rilievo è notare che se volessimo "tradurre" questi due termini nel linguaggio attuale, la parola *redazione* si conserva immutata, portando con sé una trasformazione semantica che mette in luce esattamente quella specificità novecentesca che stiamo indagando. Per quanto infatti *redazione* sia termine specifico e tecnico di una fase dell'allestimento di un testo in funzione di un atto di messa in pubblico e di consegna a un lettore, nel Novecento non solo conserva questo significato, ma ne assume uno ulteriore, cioè di «funzione e attività svolta dai redattori e il settore o l'ambito

¹⁸ Cfr. Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, in particolare il capitolo V, pp. 181-225.

¹⁹ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 46.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 47.

compreso dall'insieme dei servizi redazionali», così come indica il Grande dizionario della lingua italiana,²¹ dando come prima occorrenza del termine in questa accezione gli *Scritti politici* di Piero Gobetti,²² il primo editore del Novecento a sistematizzare la piena coscienza di sé e del proprio mestiere nel celebre testo *L'editore ideale*, datato 1925, benché edito successivamente.²³

Il sostantivo *redazione* assume infatti nel corso del Novecento anche il significato toponomastico relativo a un luogo fisico, un ufficio all'interno dell'azienda editoriale, e il termine *redattore* va a indicare una professione riconosciuta e riconoscibile.

L'altro termine, *copia*, andrebbe invece trasformato in *tiratura*, indicando la moltiplicazione delle copie, punto di svolta e condizione caratterizzante tutta l'epoca della stampa, non solo il XX secolo.

Certamente, tra questi due poli, quello della tradizione manoscritta e quello del contemporaneo sistema editoriale, ci sono in mezzo i secoli della stampa a caratteri mobili, tutto l'antico regime tipografico ed è proprio passando attraverso questo lungo percorso – sul cui esordio ci siamo appena soffermati – che si affina la coscienza dell'autore di fronte alla stampa. Una ricerca questa di cui anche Petrucci aveva compreso l'importanza, nonché, relativamente ai secoli XI-XIV, anche la sfuggevolezza: «Quanto [...] fosse viva e presente la consapevolezza di un valore particolare della partecipazione autografa dell'autore alla scrittura del proprio testo è assai difficile da capire».²⁴

In un altro celebre saggio, *La scrittura del testo*, del 1985, viene poi definito il “*rapporto di scrittura*” tra un autore e il proprio testo, un concetto che è opportuno ricordare poiché assume un valore di baricentro nella presente indagine:

Scrivere è un verbo con significati assai diversi; e la pratica dello scrive-

²¹ GDLI <https://www.gdli.it/> voce *redazione*, p. 671.

²² Piero Gobetti, *Intermezzo*, in «Energie Nove», serie II, n. 12, 12 febbraio 1920, p. 245; ora in Piero Gobetti, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1997 (I ed. 1960), pp. 181-182: p. 182: «La redazione resta aperta e funziona. [...] Amministrazione e redazione hanno bisogno di ogni cosa: di uomini prima, di aiuti d'ogni genere poi».

²³ Piero Gobetti, *L'editore ideale. Frammenti autobiografici con iconografia*, a cura e con prefazione di Franco Antonicelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966.

²⁴ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 48.

re può assumere connotazioni tra loro fortemente differenziate sia in una prospettiva sincronica che in una diacronica. In effetti tra lo scrivere per copiare, cioè per far leggere altri, e lo scrivere per comporre, cioè per fissare il proprio pensiero, per rileggere e eventualmente correggere, esistono, e sono sempre esistite, differenze di fondo, quali ne corrono tra attività di opposta natura. In verità comporre, *dictare* un testo non ha sempre voluto dire scriverlo: fra un testo e il suo autore è però sempre intercorso un "rapporto di scrittura" [...] che ha visto in alcune epoche o in alcuni casi gli autori partecipare poco o nulla alla materiale "scrittura" delle proprie opere; in altre, invece, condurre in parallelo l'opera di elaborazione e quella di stesura manuale dei propri testi.²⁵

E ancora:

le modificazioni insorte via via nel "rapporto di scrittura" sono state determinate non soltanto dai mutamenti delle tecniche di scrittura e di produzione del libro, ma anche, se non soprattutto dalle modificazioni della figura stessa dell'autore e perciò dal rapporto fra autore e pubblico, dal diverso orientamento delle teorie letterarie e perciò del rapporto tra autore e testo, dal senso e dal significato che lo scrivere e il produrre testi hanno via via assunto in una determinata società, in un determinato ambiente.²⁶

Petrucchi a questo punto si confronta precisamente con la "filologia degli scartafacci" – come la chiama lui – di Gianfranco Contini per ritornare poi sui secoli della tradizione manoscritta da cui prende le mosse (in particolare qui tra XI e XIII secolo) e mettere a fuoco l'importanza dell'attività di Francesco Petrarca come snodo fondamentale della storia letteraria e anche – appunto – delle pratiche di scrittura, per arrivare poi al Rinascimento, affermando che «la nascita del libro moderno e di una moderna industria libraria» – non editoriale! – «finirono per modificare profondamente il "rapporto di scrittura". Innanzitutto sul piano scrittorio, tecnico grafico; poiché l'autore dall'autografia del libro nella sua interezza (modello Petrarca) passò all'autografia del solo testo»:²⁷

²⁵ Armando Petrucci, *La scrittura del testo*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. IV, *L'interpretazione*, 1985, pp. 283-310; ora in Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., pp. 63-92: p. 63.

²⁶ Ivi, pp. 63-64.

²⁷ Ivi, p. 76.

Il “libro d'autore”, infatti, simbolo e messaggio in sé, in quanto opera materiale della mano del poeta-letterato, non ebbe più ragion d'essere. L'autore scriveva e riscriveva, su fogli, in fascicoli, e senza alcuno sforzo di formalità; di regola, altri, e non lui, copisti, segretari, vergavano l'esemplare di tipografia, che egli poteva eventualmente correggere, altri, non lui (naturalmente), trasponevano il testo con il nuovo sistema dei caratteri mobili; altri, non lui, ne disponevano l'aspetto, l'impaginazione, il frontespizio, il carattere, le illustrazioni; spesso anche altri, e non lui, si rivolgevano al pubblico nelle premesse o al committente pagante nelle dediche. Una volta entrato il manoscritto in tipografia, il “rapporto di scrittura” dunque si interrompeva, perché altri gestivano in prima persona il testo, con piena responsabilità e, a volte, pieno arbitrio; cui l'autore poteva reagire ristabilendo quel rapporto, in modo indiretto e non sempre efficace, soltanto con l'intervento manuale sulle bozze.²⁸

Ancora:

la nuova caratterizzazione del “rapporto di scrittura” finì per influire direttamente anche sulle articolazioni interne e sui suoi tempi di sviluppo. Giustamente Amedeo Quondam ha osservato che la stampa ha modificato, accelerandola, «la velocità di scrittura e di riscrittura»,²⁹ mettendo così in questione «l'istituto classicistico del *labor limae*». Essa soprattutto ha modificato i ritmi del processo compositivo, imponendogli le cesure obbligate costituite dalle edizioni, di cui raramente l'autore poteva stabilire in anticipo e quindi regolare le scansioni.³⁰

²⁸ Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, cit., pp. 76-77. Roger Chartier a sua volta sottolinea come non sia affatto scontato, ma nemmeno previsto dalla prassi abituale del mestiere del tipografo-stampatore il fatto che l'autore possa partecipare attivamente ai processi di composizione con caratteri in piombo e torchio manuale: «Le forme e la disposizione del testo a stampa non dipendevano dunque dall'autore, il quale demandava le decisioni su punteggiatura, accentuazione e ortografia a chi preparava la copia e agli addetti alla composizione delle pagine per il torchio» (Roger Chartier, *Qu'est-ce qu'un livre?*, «Ecdotica», n. 8, 2011, pp. 29-44; ora, tradotto in italiano, *Che cos'è un libro?* in *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci, 2022, pp. 187-203: p. 194).

²⁹ Cfr. Quondam, *La letteratura in tipografia*, cit.

³⁰ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 77.

E infine

Proprio intorno ai modi e ai tempi di svolgimento del "rapporto di scrittura" si apriva dunque in pieno Cinquecento un conflitto di fondo fra letterati ed editori, che vedeva i primi impegnati nella difesa dell'antico privilegio di assoluto controllo del processo di composizione; e i secondi intenti ad assumerne invece direttamente il governo e a stabilirne perciò secondo proprie esigenze le scadenze, le misure, gli operatori medesimi, attraverso l'ingresso irresponsabile del processo stesso del proprio personale redazionale. Si trattò di un conflitto destinato a durare a lungo e che vide quasi sempre prevalere, sui realizzatori del processo espressivo (i letterati-autori) gli altri, arbitri del processo produttivo e commerciale (gli editori); e che contò illustri vittime e perfino tragici episodi di violenza, di condizionamento, di prevaricazione.³¹

La questione troverà un suo lento e graduale sviluppo che, guardato per grandi campate, riconosce come momenti di snodo decisivi la fine del '700 con i primi cambiamenti tecnologici che coinvolgono l'utilizzo prima del torchio a vapore, poi nei decenni successivi delle macchine mono e linotype per la composizione delle pagine di piombo; il costituirsi dell'opinione pubblica attraverso la stampa sempre più fitta di periodici e gazzette per ogni strato sociale; l'affermarsi progressivo nel corso dell'Ottocento anche in Italia della civiltà del romanzo, con la sua vasta e ampia leggibilità che lo eresse a genere egemonico, in grado di attraversare (e scardinare) i diversi livelli della letterarietà e dare dignità estetica anche a esigenze di intrattenimento narrativo popolari; determinante fu poi a ridosso del passaggio dall'antico regime tipografico al moderno sistema editoriale – data convenzionale il 1830 – il definirsi, in termini giuridici adeguatamente condivisi, della legislazione sul diritto d'autore e del concetto di proprietà intellettuale³² e, ormai contemporanea a questi fenomeni, l'affermazione del ruolo dell'editore, non più tipografo-stampatore ma fondatore di una impresa che si pone anche come luogo di aggregazione e scambio di idee e progetti culturali.³³

³¹ Ivi, p. 78.

³² Cfr. Roger Chartier, *Che cos'è un libro?*, cit.

³³ Cfr. Cadioli, *Introduzione. Sul termine «editore»*, in *Le diverse pagine*, cit., pp. 15-24.

Quest'ultima fisionomia professionale raggiunge il punto di massima maturazione proprio nei decenni centrali del XX secolo e non casualmente, nel momento in cui si afferma l'editore-protagonista, affiancato dalla figura del letterato-editore, due termini che per la prima volta nella storia non sono più in conflitto ma in proficua ed efficace collaborazione.

Certo c'è una storia interna anche per quanto riguarda la fisionomia del letterato editore, il quale a inizio Novecento ancora portava su di sé una contestazione dell'industria editoriale che si era ormai affermata come editoria di romanzo e di romanzo di consumo e intrattenimento; questo – a guardare bene – il vero idolo polemico del letterato raffinato, che pur avrebbe voluto essere pubblicato dai grandi editori dalle alte tirature per incontrare un alto numero di interlocutori, ma che, ricevendo il rifiuto, apre autonome attività editoriali per cercare di portare ai lettori le proprie idee e la propria proposta letteraria:

la partecipazione del letterato all'istituzione editoriale è dettata dalla volontà di affermare un'idea di letteratura diversa da quella diffusa dai grandi editori, la cui attenzione è rivolta piuttosto alla narrativa di maggiore successo. Proprio negli anni Trenta, del resto, la Mondadori conosce una rilevante espansione, che la impone come azienda leader per la capacità di coprire tutti i possibili settori del mercato. Le scelte mondadoriane di quegli anni sono in gran parte rivolte a interpretare quella che Vittorio Spinazzola, riferendosi ai «processi di modernità avviati dall'editoria milanese», chiama «una ristrutturazione complessiva del pubblico».³⁴

Questo tipo di movimento di contestazione non svanisce del tutto e ancora oggi si manifesta sotto forme diverse ed è una condizione costitutiva della contemporaneità, ma senza dubbio i decenni che vanno dalla fine degli anni Venti alla fine degli anni Ottanta, vedono l'ingresso tra i dipendenti e i collaboratori stabili e stipendiati dell'azienda editoriale molti romanzieri, poeti, studiosi, critici, filologi, storici della letteratura (per restare sempre nel nostro ambito), attenuando fortemente il conflitto o quanto meno co-

³⁴ Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 47 e in *Dentro e fuori il testo*, cit. p. 90. La citazione interna è tratta da Vittorio Spinazzola, *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno, Milano 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 21-35: p. 27.

struendo una alternativa interna all'opposizione esterna.

Alberto Cadioli ha infatti messo in evidenza la funzione militante di questo ruolo, pienamente coerente con la «funzione intellettuale» novecentesca, come chiarito in apertura del suo *Letterati editori* nel 1995:

Se è vero che già con l'introduzione della stampa si è proposto in forme nuove il rapporto tra chi partecipa a diverso titolo, come autore o come lettore, del sistema letterario e chi, prima come tipografo, poi come editore, ha la funzione di soddisfare, attraverso i processi produttivi della pubblicazione, le più diverse richieste di libri di letteratura, è altrettanto vero che quel rapporto ha conosciuto condizioni nuove e problemi diversi soprattutto con il consolidamento di un'editoria moderna: ciò è avvenuto in Italia nel corso dell'Ottocento, in ritardo rispetto ad altri paesi europei. Allo stesso modo, sebbene gli uomini di lettere siano stati coinvolti ampiamente, fin dai primi tempi della stampa, dagli stampatori editori, solo in tempi relativamente recenti – databili in modo diverso a seconda dello sviluppo dell'editoria moderna nei singoli paesi – si sono intensificate le riflessioni e si sono approfonditi gli studi sul rapporto "professionale" dello scrittore con l'editoria, e sulle trasformazioni che investono la letteratura quando l'editore cerca di allargare il suo mercato con l'offerta di libri di più facile lettura. Meno indagato è rimasto invece il rapporto che scrittori, critici, uomini di lettere in senso lato hanno intrattenuto con l'editoria per ragioni di militanza culturale e letteraria, avendo riconosciuto nel lavoro editoriale uno strumento efficace per affermare un'idea di cultura e di letteratura: proprio su questo aspetto particolare vogliono dunque richiamare l'attenzione le pagine che qui si presentano, dedicate eminentemente al Novecento italiano.³⁵

Una ulteriore svolta interna al Novecento si dà poi a partire dal secondo dopoguerra:

Un nuovo impegno degli uomini di lettere e un nuovo rapporto con l'organizzazione e la produzione editoriale degli editori maggiori si presenta a partire dalla metà degli anni Quaranta, quando le case editrici più grandi espandono la loro attività, sia cercando nuovi mercati sia approfondendo

³⁵ Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 39 e in *Dentro e fuori il testo*, cit., p. 81.

nuove possibilità per l'arricchimento del catalogo, sull'onda della spinta al rinnovamento che investe tutta la società. [...] non si può ricondurre solo a una ragione di guadagno l'impegno che porta scrittori, critici, insegnanti di lettere di scuole di vario grado, a lasciarsi coinvolgere nell'attività produttiva di un editore. È una nuova forma di "militanza" [...] in nome di una democrazia del libro, della lettura, della letteratura, che avrebbe dovuto investire tutti i livelli della società.³⁶

È in questo contesto che Paola Italia sostiene che «La centralità progettuale einaudiana spiega come le "tre corone" di letterati-editori – Pavese, Vittorini, Calvino – gravitino intorno a quella casa editrice e ne costituiscano le fortune (anche economiche, almeno fino alla crisi, evidente sin dagli anni Settanta) nella modellizzazione della narrativa del Novecento».³⁷

Tornando per un momento al *Novecento dei libri* di Piazzoni, credo sia di rilievo il fatto che la studiosa indichi come l'«emblema» della prima metà del Novecento sia la Laterza di Benedetto Croce e per la seconda metà del secolo lo sia invece stato Giulio Einaudi;³⁸ con uno scarto concettuale implicito non di poco conto, nell'aver scelto di usare nel primo caso il nome del celebre *collaboratore* dell'effettivo fondatore della casa editrice, che invece era Giovanni Laterza, e nel secondo caso il nome dell'editore vero e proprio, titolare e proprietario dell'impresa.

Questo scarto è già di per sé rappresentativo di quanto stiamo sostenendo: con una formula un po' semplificatoria, potremmo dire che Laterza è per Croce un tipografo-stampatore, che gli consente di dominare, attraverso le proprie edizioni, la cultura (non solo letteraria) del proprio tempo; Giulio Einaudi invece, come giustamente sostiene Ferretti, è *primus inter*

³⁶ Ivi, pp. 48-49 e ivi, p. 92.

³⁷ Paola Italia, *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 303-320: p. 309.

³⁸ Cfr. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 20. Su questa traiettoria editoriale si può anche evocare quanto sia stato significativo, per la cultura letteraria e accademica, il passaggio dall'idealismo crociano degli Scrittori d'Italia Laterza alla filologia dei Classici italiani annotati Einaudi, di Santorre Debenedetti e Gianfranco Contini.

pares, è egli stesso intellettuale, tanto quanto i suoi collaboratori, direttori di collane, responsabili della programmazione editoriale.³⁹

Oltre a questo, la storia della casa editrice Laterza, fondata nel 1901, mette in evidenza la mancanza di uno spazio concreto e simbolico a un tempo, cioè quello della redazione e la mancanza di alcune strutture organizzative che saranno poi definite e stabilizzate nei decenni successivi, come appunto testimonia la storia interna dell'Einaudi, dove inizia a lavorare a fine anni Quaranta il giovane Italo Calvino, aggiungendosi a un ampio numero di altri autorevoli letterati e intellettuali già operativi sotto quell'insegna da tempo:⁴⁰

Per lo storico della letteratura si apre dunque una nuova suggestiva possibilità di indagine: attraverso gli interventi editoriali di scrittori e critici si viene a proporre, all'interno della società, in un preciso momento storico, una ben delineata idea di letteratura, così che si può davvero dire che attraverso l'editoria si viene configurando un aspetto non indifferente della cultura letteraria di un'epoca.⁴¹

Per il filologo, invece, come mostrato sempre da Cadioli ancora in *Letterati editori*, ma queste volta nell'introduzione all'edizione economica del 2003⁴² e come poi portato avanti fino alla *summa* teorica data dal volume

³⁹ Cfr. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 34. La diversa impostazione della casa editrice Einaudi come anti-Laterza, o meglio post-Laterza (sempre per evocare sullo sfondo la questione di Contini post-crociano e non anti-crociano) è stata già messa in evidenza dalla storiografia non solo letteraria: basti qui richiamare la sostanziale differenza di orizzonti di attesa e della comunità di lettori cui i due editori guardavano.

⁴⁰ Fino a tutto quel decennio, in Einaudi e non solo, la suddivisione specifica dei ruoli e degli uffici non era ancora così definita: cfr. Gian Carlo Roscioni, *Calvino editore*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale, Firenze, 26-27 febbraio 1987, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, p. 37: «Tutti allora si occupavano di tutto».

⁴¹ Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 50 e in *Dentro e fuori il testo*, cit. p. 93.

⁴² Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore Net, 2003, p. v, ora in *Letterati editori*, 2017, cit., p. 32: «si potrebbe introdurre un ulteriore punto di vista con il quale interrogarsi sul lavoro compiuto, in casa editrice, direttamente sul testo che viene spesso corretto o modificato o comunque reso omogeneo nei suoi caratteri in un continuo scambio tra il sistema letterario, linguistico, stilistico, eccetera, del suo autore e il sistema letterario, linguistico, stilistico, eccetera, dell'editore, della sua redazione, dei suoi letterati

Le diverse pagine del 2012,⁴³ si apre la possibilità di interrogarsi sul lavoro dell'autore sulle proprie opere non solo sul piano testuale, ma anche in rapporto alle scelte editoriali e alla costruzione delle strutture paratestuali che lo scrittore, quando letterato-editore, compie in relazione ai propri libri, intesi – in questo caso particolare – precisamente come prodotti materiali, come supporti di strategie comunicative, ma soprattutto come oggetti ermeneutici che veicolano interpretazioni d'autore, appunto, e sui quali dunque il diaframma della mediazione editoriale è contenuto nel quadro della volontà autoriale.

Infatti, così come l'editore «Calvino promuove una sua precisa idea di letteratura con la direzione della collana Centopagine»,⁴⁴ allo stesso modo lo scrittore Calvino promuove una precisa idea della propria opera, disponendo i testi sapientemente in una collana o in un'altra, scrivendo quarte, alette, risvolti, prefazioni, postfazioni, note introduttive, diventando cioè – come già rilevato autorevolmente da Claudio Milanini – «editore di sé medesimo».⁴⁵

Ma la questione può essere portata ancora oltre e investe il piano più profondo della creatività e della scrittura: da sempre gli scrittori colgono l'occasione di una nuova messa in pubblico della loro opera, per rivederla, riadattarla, per le ragioni più varie, dall'opportunismo all'autocensura, dalla revisione stilistico-linguistica per una sopraggiunta volontà di adeguamento a nuovi dettami, per raggiungere più efficacemente una certa comunità di lettori, per rispondere alle richieste inderogabili di un editore, oppure – fenomeno non

editori [...]. Questo punto di vista, che partecipa di quello della filologia, è ancora scarsamente adottato, ma è di indubbia importanza».

⁴³ In particolare nel capitolo *Il testo in redazione*, pp. 114-180.

⁴⁴ «la scelta dei titoli da pubblicare e la presentazione degli apparati, appositamente predisposti dallo scrittore per i diversi volumi in uscita, suggeriscono un modello di narrativa e svelano lo stretto intreccio tra il lavoro creativo e quello editoriale, ma permettono anche di delineare la fisionomia di una feconda stagione culturale e letteraria del secondo Novecento» (Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 51 e in *Dentro e fuori il testo*, cit., p. 94).

⁴⁵ Claudio Milanini, *Introduzione* a Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 3 voll., 1991-1994; la citazione da vol. I, p. xxxix. Si rimanda poi anche al noto saggio sempre di Milanini, *Calvino editore di sé medesimo*, in *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 247-248.

meno frequente e sicuramente attestato in tutta la tradizione a stampa, per cui mano mano che ci si avvicina alla contemporaneità la ricerca filologica non ha come obiettivo la *constitutio textus* ma la gestione storico-critica delle plurime volontà d'autore – secondo il modificarsi della propria poetica.

Per rintracciare questo mutamento, la critica delle varianti infatti non si esercita solo nella fase genetica, tra avantesti e diverse redazioni testuali autografe che precedono la *princeps*, quanto piuttosto anche in quella fase della vita del testo che già fa parte della trasmissione, ma che ancora subisce interferenze d'autore; una fase evolutiva se si ammette di porre a perno e baricentro di questo percorso la prima edizione, oppure ancora una *approssimazione al valore* se si vuole conservare il principio di superiorità dell'ultima volontà d'autore (sempre più problematico però se non addirittura anacronistico da sostenere), oppure ancora come *fase di variazioni alternative*, in cui si costruiscono libri che trasmettono forme testuali che non si escludono tra loro, ma hanno vita autonoma e parallela, tra le quali non solo non è possibile, ma nemmeno si deve, operare una scelta o una gerarchizzazione valoriale. E parlo di variazioni e non di varianti, proprio con il preciso obiettivo di sottolineare questa compresenza paritaria di forme testuali ed editoriali diverse:

Le "variazioni" si distinguono dunque dalle varianti, sebbene le une e le altre d'autore, perché non si limitano a correggere una porzione di testo, ma introducono un nuovo punto di vista, che si affianca a quello precedente: come nelle variazioni presenti in un brano musicale.⁴⁶

L'autore novecentesco insomma ha ormai assoluto e pieno controllo delle «cesure obbligate costituite dalle edizioni»⁴⁷ di cui parlava Petrucci e sempre più consapevolmente ne stabilisce in anticipo e ne regola le scansioni; nel caso di Calvino soprattutto in chiave creativa.

La questione coinvolge tutte le diverse componenti di un libro: il testo (varianti vere e proprie); il paratesto (più precisamente il peritesto, poiché quello su cui si porta innanzitutto l'attenzione è quanto appartiene fisicamente all'oggetto libro, ma non si escludono in direzione ermeneutica,

⁴⁶ Alberto Cadioli, *Note su alcune riflessioni ecdotiche di Oreste Macrí sugli autori contemporanei*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 53-70: p. 60, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11714>.

⁴⁷ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 77.

non filologica, anche altri materiali e altre azioni comunicative che accompagnano la vita del prodotto letterario); le strutture di indice, su cui si esercitano continuamente variazioni (che in alcuni casi può essere loro riconosciuto il valore critico di vere e proprie varianti) e che coinvolgono tradizionalmente innanzitutto le forme poetiche e gli epistolari, come ha insegnato la *filologia delle strutture* di Domenico De Robertis, ma anche le forme narrative brevi, come nel caso di Calvino.

Su queste ultime ci si concentra ora sinteticamente, trascurando le varianti propriamente testuali, che però, si danno sempre, per quanto non in tutti i casi con un rilievo critico sostanziale.

Innanzitutto occorre premettere che Calvino occupa una posizione privilegiata nel secondo Novecento.

All'interno della casa editrice di Giulio Einaudi, ossia un editore protagonista e un editore intellettuale, esordisce, cresce, si afferma, lo scrittore Italo Calvino, ma altrettanto fa la gavetta, viene assunto e si afferma il funzionario, il professionista, il responsabile dell'ufficio stampa, l'instancabile compilatore di quarte di copertina, alette, pareri di lettura, comunicati e lettere che spesso valgono un lavoro di editing: Italo Calvino è letterato-editore Einaudi e i suoi libri sono libri Einaudi.

Calvino fu lungamente fedele all'insegna dello struzzo che lasciò solo a ridosso della propria morte, pubblicando gli ultimi due suoi libri (per altro su commissione dell'editore) presso Garzanti.

Sul valore creativo e costruttivo di nuove opere che hanno le diverse e successive disposizioni di testi, nel percorso letterario di Calvino, ho già parlato, in dialogo con Bruno Falcetto, in un'altra occasione seminariale tenutasi presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, nel 2019, e ora ne riprendo i concetti fondamentali, di cui il primo è che «La coincidenza tra struttura editoriale e struttura letteraria ha [...] un valore rilevante, se [...] entrambe queste strutture sono attribuibili alla volontà dell'autore».⁴⁸

In quell'occasione Falcetto aveva nuovamente parlato di «*valorizzazione*

⁴⁸ Bruno Falcetto e Virna Brigatti, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 187-210; la citazione (attribuita a Brigatti) a p. 196, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11775>.

del disporre come strumento di lavoro letterario»⁴⁹ fondamentale nella poetica e nella pratica di lavoro di Calvino:

Questo modo di costruire e realizzare i testi per moduli e variazioni (ben testimoniata anche nell'epistolario) è sicuramente un tratto dell'invenzione calviniana che lo aiuta anche a immaginare possibili ridisposizioni e diversi modi e gradi di esplicitazione delle serie sulle quali lavora.⁵⁰

Secondo la logica, aperta e flessibile, di un lavoro letterario che si vuole coerente ma nient'affatto univocamente compatto, all'insegna di un'idea dinamica, aperta, di identità letteraria (incline all'ordinamento ma refrattaria alle sintesi senza residui).⁵¹

Cioè, Calvino, concretamente cosa fa?

Possiamo identificare nella sua produzione alcune opere, diciamo così, "singole", altre che sono legate a un "corpus" testuale, o meglio a "costellazioni di testi", i quali di edizione in edizione sono confezionati in una diversa struttura di indice, in modo da dare al lettore ogni volta un libro diverso, ognuno dei quali rappresenta una di quelle *variazioni alternative* che ho introdotto prima:

⁴⁹ «La messa in evidenza dell'architettura testuale è l'elemento più significativo e caratterizzante del volume; non un semplice accorgimento editoriale, ma una dimensione di rielaborazione estetica che può avere tutte le proprietà dell'invenzione artistica. È infatti il tipo di operazione che Calvino con *I racconti* sta cominciando a fare e si rende conto che può produttivamente fare. Grazie a questa sollecitazione della casa editrice, ma altrettanto grazie all'esperienza delle *Fiabe italiane* che vengono poco prima – per le quali si è trovato di fronte a un lavoro di sintesi, riformulazione, trasformazione testuale di una ricca pluralità di testi, ma anche di costruzione di un'architettura molto complessa – Calvino ha ormai capito e si è convinto che le strutture macrotestuali sono una componente assai rilevante degli effetti semantici che si possono ottenere sui lettori. Si apre dunque la possibilità di agire creativamente sul piano delle architetture: l'operazione è quella della valorizzazione del disporre come strumento di lavoro letterario, una valorizzazione delle architetture testuali» (Bruno Falcetto e Virna Brigatti, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, la citazione attribuita a Falcetto, ivi, p. 198).

⁵⁰ Falcetto, ivi, p. 201.

⁵¹ Falcetto, ivi, p. 205.

OPERE SINGOLE:⁵²

- *Il sentiero dei nidi di ragno*
- *La giornata di uno scrutatore*
- *Le città invisibili*
- *Il castello dei destini incrociati*
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore*
- *Palomar*

COSTELLAZIONI DI TESTI:

- i racconti realistici: *Ultimo viene il corvo*, *L'entrata in guerra*, *La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, *Marcovaldo*, *I racconti*, *Gli amori difficili*;
- i racconti cosmicomici: *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *Cosmicomiche vecchie e nuove*;
- la trilogia degli antenati: *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*, *I nostri antenati*.

I titoli proposti in questo secondo elenco possono essere – a seconda dei casi – titolo di un solo testo o titolo di una raccolta: qui infatti a dominare è la forma breve del racconto, che in alcuni casi raggiunge la misura del racconto lungo e romanzo breve, anche in relazione al fatto empirico ma determinante che alcuni testi “reggono il peso” della pubblicazione autonoma: quando ciò avviene i titoli sono anche titoli di un volume.

Se provassimo ora a inserire le date delle successive edizioni⁵³ di alcuni di quei titoli, intuimmo immediatamente, nel secondo elenco, una situazione testuale labirintica, già individuata da Claudio Milanini, il quale parlava di narrazioni che conducono «una doppia vita, figurando con versioni diverse in libri apparsi uno dopo l'altro e però continuamente ristampati, o appalesando significati eteronomi in conformità della serie in cui entrava a far parte».⁵⁴

Provo quindi a darne conto qui di seguito:

⁵² Questa etichetta di “opera singola” è solamente indicativa della storia editoriale dei testi e non coinvolge le vicende genetiche che precedono la *princeps*: continuo sempre e solo a considerare i volumi editi sotto la volontà dell'autore.

⁵³ Si intende sempre qui edizione in senso esclusivamente filologico, non secondo l'uso delle case editrici che chiama nuova edizione anche una nuova ristampa.

⁵⁴ Milanini, *Introduzione* a Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. xxxix-xl.

OPERE SINGOLE:

- *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947, 1954, 1964)
- *La giornata di uno scrutatore* (1963)
- *Le città invisibili* (1972)
- *Il castello dei destini incrociati* (1969 Franco Maria Ricci, 1973)
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)
- *Palomar* (1983)

COSTELLAZIONI DI TESTI:

- i racconti realistici: *Ultimo viene il corvo* (1949, 1969, 1976), *L'entrata in guerra* (1954, 1974), *La formica argentina* (1958, 1965), *La speculazione edilizia* (1958, 1963), *La nuvola di smog* (1958, 1965), *Marcovaldo* (1958, 1963, 1966, 1969, 1973), *I racconti* (1958), *Gli amori difficili* (1970);
- i racconti cosmicomici: *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968, 1975), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984);
- la trilogia degli antenati: *Il visconte dimezzato* (1952, 1960), *Il barone rampante* (1957, 1959, 1960, 1965), *Il cavaliere inesistente* (1959, 1960), *I nostri antenati* (1960).

Di fronte a questa situazione, pienamente rappresentativa della volontà dell'autore è possibile avviare un percorso critico interpretativo, di lettura *storica* dei diversi significati delle sillogi e delle diverse redazioni dei testi in esse contenute (laddove, lo si diceva, ma accade quasi sempre, ci sono anche varianti testuali minute), che però non lo si introduce qui.⁵⁵

Piuttosto è possibile chiudere su una riflessione che pone con chiarezza Domenico De Robertis, nel contributo *Problemi di filologia delle strutture*, cioè quello del «confronto e ([del]la preservazione) delle strutture» in cui si dispongono i testi di misura breve, «a livello di testo» e di «organizzazione».⁵⁶

⁵⁵ A questa indagine è dedicato al mio volume *Calvino pubblica Calvino. Edizioni, indici, varianti*, Roma, Carocci, "Laboratorio Calvino", 2025.

⁵⁶ Domenico De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 383-401: p. 386.

Inoltre il filologo afferma un altro principio fondamentale in rapporto ai testi brevi:

Resta fermo che l'ordinamento delle serie è elemento fondamentale della «*constitutio textus*»: quello che più ha a che fare con la storia della tradizione, perché tra l'altro coinvolge tradizioni più late di quelle dello specifico testo e della specifica silloge.⁵⁷

Chiedendosi dunque come gestire i casi di opere che sono state proposte dall'autore non solo in più di una lezione testuale, non solo quindi con varianti di natura stilistica o compositiva, ma in particolare in diverse strutture di indice tra loro *alternative*, si può arrivare all'apparente paradosso di trovarsi di fronte ad un autore sfuggente. Proprio perché Calvino si è così tanto definito nella forma delle edizioni dei propri testi, nel momento in cui questi, per la morte dello scrittore, iniziano ad avere una vita fuori dal suo controllo, di fatto accade di non riuscire a ritrovare con immediata sicurezza non tanto l'ultima volontà dell'autore, quanto piuttosto le plurime volontà d'autore o quanto meno di non riuscire a ritrovarle *tutte*.

Certo questa osservazione non va estremizzata, perché è evidente – e non lo si sta mettendo qui in discussione – che i volumi delle opere *quasi* complete, come precisa Falcetto,⁵⁸ restituiscono con efficacia «ai lettori la possibilità di ricostruire i caratteri testuali di tutta la produzione narrativa dell'autore nelle sue trasformazioni in forma analiticamente documentata e criticamente interpretata per quanto sintetica».⁵⁹

Ma il lettore che voglia avere un rapporto non episodico e non occasionale con l'opera letteraria di uno scrittore deve imparare a leggere l'edizione che ha sotto gli occhi innanzitutto nella sua struttura editoriale e secondariamente nella rete di relazione con le altre edizioni che ha a disposizione.

Il sistema di pubblicazione Mondadori, che affianca la collana scientifica dei Meridiani alla collana di lettura degli Oscar (a cui ha dedicato attenzione Andrea Palermitano)⁶⁰ consente per altro senza eccessiva difficoltà di portare avanti una lettura consapevole, applicando a monte una lettura

⁵⁷ Ivi, p. 388

⁵⁸ Falcetto, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, cit., p. 199: «opera *quasi* omnia».

⁵⁹ Falcetto, ivi, p. 207.

⁶⁰ Si veda il prossimo contributo di Andrea Palermitano.

filologicamente e *storicamente* impostata. Il punto di partenza per pratiche di lettura consapevoli sui classici del Novecento sono infatti i volumi delle opere *convenzionalmente* complete (anche se evidentemente non esaustive in termini assoluti), attraverso i quali è possibile confrontarsi non solo con le introduzioni, ma soprattutto con le *note ai testi*, dove si trova sintetizzata la storia del testo, in termini filologici ed editoriali, in modo da potere comprendere *quale testo* si sta leggendo esattamente, quale delle diverse stesure d'autore – quando ve ne è più d'una – è quella oggi continuamente ristampata, e se quel testo o quei testi sono stati proposti in strutture di indice diverse e se queste sono reperibili in altre edizioni, per esempio quelle tascabili.

Quindi, tornando all'esempio calviniano, si è appena visto come la zona più "mossa" dei suoi testi è quella dei racconti cosmicomici e ancora di più dei racconti realistici, i quali costitutivamente, attivano quella «logica delle sillogi» identificata dalla critica e quella ripetuta nuova «sistemazione» o collocazione in sistemi»,⁶¹ indubitabilmente d'autore, che però comunque pongono un problema in rapporto alla tradizione, questa volta non tanto in rapporto al passato, quanto in rapporto al futuro.

Perché, per esempio, alcune raccolte, come *I racconti* del 1958, si trovano solo in edizione tascabile Oscar, così come *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (Club degli Editori, 1968; Einaudi, 1975); lo stesso per *Gli amori difficili* (Einaudi 1970). La silloge *Cosmicomiche vecchie e nuove* (Garzanti, 1984), invece, non è mai stata più ristampata. Il lettore deve poi imparare a riconoscere quelle costruzioni testuali create *post-mortem*, come per esempio *Tutte le cosmicomiche*, per non parlare poi delle raccolte di testi del tutto inediti o editi solo su periodici e non in volume.

Di fronte alla evidente consapevolezza, da parte degli studiosi che curano le opere di autori del Novecento, dell'importanza del rispetto della storia redazionale e editoriale dei testi, le strettoie e le esigenze, le richieste, le logiche che invece provengono dalle case editrici non sempre possono o vogliono tenerne conto, il che provoca di fatto una condizione entropica non tanto diversa da quella del passato, con la conseguente e analoga potenziale perdita di informazioni che testimoniano le volontà espresse sui libri d'autore.

Citando un'ultima volta De Robertis, dunque:

⁶¹ De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, cit., p. 385.

Il problema è ancora, per quel che ci riguarda, di riconoscimento di strutture, che è appunto ciò che compete al filologo, non foss'altro che per prevenire quelli che Manzoni chiamava «gli interessi – certo importanti, ma così poco “storici” – della posterità». ⁶²

Riferimenti bibliografici

- Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci, 2022.
- Virna Brigatti, *Calvino pubblica Calvino. Edizioni, indici, varianti*, Roma, Carocci, 2025.
- Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 1995; poi Milano, il Saggiatore Net, 2003; ora *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Note su alcune riflessioni ecdotiche di Oreste Macrí sugli autori contemporanei*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 53-70, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11714>.
- Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di Virna Brigatti e Isotta Piazza, premessa di Gian Carlo Ferretti, Milano, Ledizioni, 2022.
- Roger Chartier, *Qu'est-ce qu'un livre?*, «Ecdotica», 8, 2011, pp. 29-44; ora (tradotto in italiano) *Che cos'è un libro?* in *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci, 2022, pp. 187-203.
- Domenico De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 383-401.
- Bruno Falcetto e Virna Brigatti, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 187-210, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11775>.
- Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- Piero Gobetti, *Intermezzo*, in «Energie Nove», serie II, n. 12, 12 febbraio 1920, p. 245; ora in Piero Gobetti, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1997, pp. 181-182.

⁶² Ivi, p. 398.

- Fabio Guidali, *Scrivere con il mondo in testa. Intellettuali europei tra cultura e potere (1898-1956)*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- Paola Italia, *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 303-320.
- Beatrice Manetti, Massimiliano Tortora, *Introduzione*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022.
- Claudio Milanini, *Introduzione* a Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 3 voll., 1991-1994, vol. I, pp. xxxvii-lix.
- Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.
- Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2022.
- Roscioni Gian Carlo, *Calvino editore*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale, Firenze, 26-27 febbraio 1987, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988.
- Vittorio Spinazzola, *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno, Milano 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 21-35.
- Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Gabriele Turi, *L'intellettuale tra politica e mercato editoriale: il caso italiano*, in *La mediazione editoriale*, a cura di Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2000.