

## L'edizione 1958 dei «Racconti» di Italo Calvino Una soglia ermeneutica

Virna Brigatti

Pubblicato: 28 dicembre 2019

### Abstract

This paper examines the first edition of *I racconti* by Italo Calvino (Torino, Einaudi, collection «Supercoralli», 1958) by observing the structure of the volume, both from the point of view of the index and from the point of view of its editorial form. Once the interdependence between the form of an edition and the creation of a literary work has been affirmed, it is possible to launch an investigation into the specific meanings that the volume published in 1958 transmit, in particular starting from an interpretative inspiration given by the author's writing of the cover flap. In that place, in fact, the collection of texts is called a «*Novellino* of contemporary Italy», an element that allows us to introduce a re-reading of the last section of the volume, the one entitled *La vita difficile*, in which the following tales are placed (in this order): *La formica argentina*, *La speculazione edilizia* and *La nuvola di smog*. This re-reading considers in particular the question of the intellectual's role in relation to history and is part of the reflections around the parable of neorealistic literature.

Il contributo prende in esame la prima edizione dei *Racconti* di Italo Calvino (Torino, Einaudi, collana «Supercoralli», 1958) osservando la struttura del volume, sia dal punto di vista dell'indice, sia dal punto di vista della sua forma editoriale. Una volta affermata l'interdipendenza tra la forma di un'edizione e il costituirsi di un'opera letteraria, è possibile avviare un'indagine sui significati specifici che *I racconti* 1958 trasmettono, in particolare partendo da uno spunto interpretativo dato dallo scritto d'autore del risvolto di copertina. In quella sede, infatti, la raccolta di testi è definita un «*Novellino* dell'Italia contemporanea», elemento che permette di introdurre una rilettura dell'ultima sezione del volume, quella intitolata *La vita difficile*, in cui si collocano (in questo ordine) *La formica argentina*, *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*. Tale rilettura considera in particolare la questione del ruolo dell'intellettuale di fronte alla storia e si inserisce nelle riflessioni intorno alla parabola della letteratura neorealista.

**Keywords:** Italo Calvino; racconti; forma dell'edizione; indice; scritti editoriali.

**Nota.** Questo contributo è la rielaborazione di un intervento tenuto durante la giornata di studi *Alle soglie del racconto. Nei dintorni della narrativa breve italiana*, svoltasi all'Università degli Studi di Bergamo il 10 aprile 2019, a cura di Nunzia Palmieri, Giacomo Raccis e Damiano Sinfonico.

**Nome Cognome autore:** Università degli Studi di Milano

✉ [virna.brigatti@unimi.it](mailto:virna.brigatti@unimi.it)

Virna Brigatti collabora con il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano. Si occupa di letteratura italiana contemporanea, con attenzione ai problemi ecdotici connessi con la trasmissione dei testi del Novecento, alla produzione letteraria nel contemporaneo sistema editoriale. Autrice delle monografie *Diacronia di un romanzo. Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)* (Ledizioni, 2016) ed *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica* (Unicopli 2018), ha pubblicato anche diversi saggi in rivista e in volume. È responsabile redazionale della rivista «[Prassi ecdotiche della modernità letteraria](#)», e fa parte del progetto [Osservatorio delle Edizioni Critiche](#).

Copyright © 2019 Virna Brigatti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Che Italo Calvino abbia avuto una forte ‘coscienza editoriale’ è ormai un dato acquisito, intendendo con questa espressione la precisa consapevolezza del fatto che qualunque testo letterario nasce e vive nella veste confezionata dalla casa editrice presso la quale è pubblicato, veste che ne condiziona la ricezione e ne determina i significati.

La forma dell’edizione, dunque, è la prima e ineludibile *soglia del testo* alla quale l’opera letteraria non può pensare di sottrarsi e indagarla diventa particolarmente rilevante quando questa è stata stabilita e/o approvata dallo stesso autore: l’opera inizia infatti ad esistere nel campo letterario solo attraverso questo elemento di mediazione, del quale, a Novecento ormai inoltrato, ogni scrittore ha piena coscienza e sul quale chi si trova a potere svolgere attivamente il ruolo del letterato editore, come Calvino, ha ancora maggiore possibilità di imprimere una propria idea di letteratura e di comunicazione letteraria.<sup>1</sup>

Per questo torna ad essere sempre utile porre come base di un’indagine critica l’identità storica dei singoli testimoni a stampa che hanno trasmesso il testo di un’opera.

Nel caso della tradizione testuale dei racconti calviniani (quelli cosiddetti *realistici*), i seguenti volumi Einaudi rappresentano le loro principali tappe editoriali, i testimoni dunque curati e approvati per la stampa da Italo Calvino stesso, attraverso cui i testi sono stati letti dai contemporanei:

- *Ultimo viene il corvo*, 1949 (I Coralli)
- *L’entrata in guerra*, 1954 (I Gettoni)
- *I racconti*, 1958 (Supercoralli)
- *La speculazione edilizia*, 1963 (I Coralli)
- *Marcivaldo ovvero le stagioni in città*, 1963 (Libri per ragazzi)
- *La nuvola di smog. La formica argentina*, 1965 (I Coralli)
- *Marcivaldo ovvero le stagioni in città*, 1966 (Lecture per la scuola media)
- *Ultimo viene il corvo*, 1969 (I Coralli)
- *Marcivaldo ovvero le stagioni in città*, 1969 (I Coralli)
- *Gli amori difficili*, 1970 (Gli Struzzi)
- *Marcivaldo ovvero le stagioni in città*, 1973 (Nuovi Coralli)
- *L’entrata in guerra*, 1974 (Nuovi Coralli)
- *Ultimo viene il corvo*, 1976 (Nuovi Coralli)

<sup>1</sup> «Sono le opere che contano e che restano. Le opere sono in primo luogo un gesto comunicativo [...] Le singole opere costituiscono una serie, la catena del divenire testuale di una soggettività di scrittore; delineano – ciascuna in modo specifico, tutte nel loro insieme, con le scritture minori e i vari tipi di paratesto – un’immagine d’autore che produce un contesto di ricezione, interpretazione, valutazione. Essere scrittore per Calvino non è un fatto istintivo, naturale, è un atto personale e sociale. Le opere sono il risultato di un lavoro: sono artefatti – prodotti, anche merci – rivolti a un pubblico»: B. Falchetto, *Attriti, tensioni, aperture, intersezioni. L’idea narrata di identità di Italo Calvino*, in S. Magherini, P. Sabbatino (a cura di), *Per Franco Contorbia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 1–11: 4.

Nel contributo *Dialogo intorno ai Racconti di Italo Calvino*,<sup>2</sup> conversando con Bruno Falchetto, ho sostenuto che in questo elenco di volumi «Calvino non ripropone mai la stessa “costruzione simbolica”»,<sup>3</sup> recuperando questo concetto dalla definizione di *opera* letteraria dato da Franco Brioschi in *La mappa dell'impero*,<sup>4</sup> e ripreso da Alberto Cadioli in *Le diverse pagine*.<sup>5</sup> Inoltre, nello stesso contributo si suggerisce «il concetto “nome proprio di opera”», attraverso il quale «si può sostenere che ci sono insieme di testi che hanno un loro titolo e hanno un loro statuto di autonomia e varianti, sia di natura testuale sia di struttura, come rivelano i mutamenti degli indici, ma che possono ricondursi al concetto di “stato” della stessa opera».<sup>6</sup>

Ciò significa quindi che in più edizioni possa esserci «sostanzialmente [...] la stessa opera, identificata univocamente con lo stesso titolo, ma con differenze nelle strutture di indice e nelle lezioni dei testi».<sup>7</sup> Questo vale ad esempio per *Ultimo viene il corvo*, per *L'entrata in guerra*, per diversa collocazione (autonoma, come romanzo breve, o all'interno di una raccolta, come racconto) de *La speculazione edilizia* e per la serie di *Marcovaldo*.<sup>8</sup>

Nello stesso contributo si pone poi il seguente interrogativo, premessa all'indagine che si intende qui condurre:

Per *I racconti* del 1958 [...] *racconti* va inteso come “nome comune di raccolta”, sinonimo semplicemente di un insieme/gruppo di testi, oppure può essere “nome proprio di opera”? Infatti se si arriva a considerare il volume del 1958 come un'opera, le ripercussioni di natura critico-interpretativa sui testi non sono secondarie.<sup>9</sup>

La risposta che lì viene data discende da una serie di considerazioni che si possono sintetizzare con quanto segue:

L'operazione che viene fatta per questo indice è un'operazione *combinatoria* a tutti gli effetti [...] un'operazione complessa che propone una struttura testuale composta da tanti blocchi di testi, che sono più o meno autonomi

<sup>2</sup> V. Brigatti, B. Falchetto, *Dialogo intorno ai Racconti di Italo Calvino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», IV, 2019, 1, pp. 187-210; DOI 10.13130/2499-6637/11775. In seguito si indicherà, di volta in volta, solo il nome dei due autori, quello cui appartiene la parte di contributo citata.

<sup>3</sup> V. Brigatti, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., p. 191.

<sup>4</sup> F. Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983, poi, con introduzione di Alberto Cadioli, Milano, il Saggiatore, 2006.

<sup>5</sup> A. Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 188. Si veda poi V. Brigatti, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., pp. 188-189.

<sup>6</sup> Ivi, p. 193. Il concetto di «stato di un'opera» è mutuato dalla sua abituale applicazione «alle forme tipografiche dei procedimenti della stampa manuale» nel quadro dei riferimenti teorici della filologia dei testi a stampa» (cfr. ivi, p. 191).

<sup>7</sup> Ivi, p. 191.

<sup>8</sup> Cfr. V. Brigatti, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., pp. 191-192 e, per dettagli più precisi in merito alla storia dei testi citati, si rimanda alle *Note e notizie sui testi* contenute in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, 2 voll., ed. dir. da C. Milanini, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991-1992. Si segnala inoltre il seguente saggio: B. Falchetto, «Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere». *Sull'elaborazione di «Ultimo viene il corvo»*, «Chroniques italiennes», LXXV-LXXVI, 2005, pp. 97-132. E anche G. Falaschi, *Negli anni del neorealismo*, in *Italo Calvino*, Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi, 26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988, pp. 113-140; in questo saggio si dichiara espressamente che l'analisi delle «varianti testuali stratificate nel tempo», nei testi dei racconti, permette di «offrire un resoconto [...] sufficiente ad illuminare il mutamento testuale [...] alla luce [...] dell'abbandono della poetica neorealistica da parte di Calvino» (p. 116).

<sup>9</sup> V. Brigatti, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., p. 193.

fra loro. [...] i diversi insiemi di testi costruiscono una struttura che rende manifesta una precisa valutazione critico-interpretativa d'autore [...].<sup>10</sup>

E ancora:

Al di là delle intenzioni editoriali che impongono un prodotto librario che possa essere venduto come una antologia,<sup>11</sup> il volume *I racconti* non è però una antologia, se si intende come antologia un raggruppamento di “pagine scelte” che valgono come estratto a sé stante di un *corpus* letterario più ampio, al quale occorre tuttavia tornare per una solida analisi critica e letteraria. Diversamente, e tornando al punto di vista di Francesca Serra,<sup>12</sup> considerare il volume del 1958 come una antologia nel senso di una *summa* semanticamente orientata di testi diversi, consente di trattarlo dal punto di vista critico e interpretativo, nella sua identità specifica, come se le sue parti fossero capitoli di un libro continuo.<sup>13</sup>

In proposito Bruno Falchetto commenta e precisa che *I racconti* sono «un'opera in senso forte, 'il nome proprio' di un'opera certo, ma del tipo della antologia personale realizzata in chiave di una morfologia storica del proprio lavoro»:<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

La struttura dell'indice dunque non ripropone affatto la semplice successione di testi già editi, ma ne riorganizza le sequenze, disarticolando innanzitutto quella di *Ultimo viene il corvo*, componendo nuovi percorsi di lettura e creando nuovi accorpamenti che producono inevitabilmente nuovi significati.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Ivi, pp. 194-195.

<sup>11</sup> *I racconti* 1958 sono infatti un libro commissionato a Calvino dalla casa editrice Einaudi, con espliciti scopi antologici, affinché, come spiega Francesca Serra, «raccolgesse il meglio di ciò che lo scrittore [...] era andato producendo in questo decennio nel campo della narrativa breve. La *summa* dei suoi testi più rappresentativi, nei quali poter riconoscere i tratti salienti della sua fisionomia di scrittore. Perciò il volume avrà l'onore del titolo generico, come si concede di solito ad autori che abbiano dietro di sé una carriera letteraria ben consolidata e riconoscibile»: F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, p. 110.

<sup>12</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>13</sup> V. Brigatti, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., p. 195.

<sup>14</sup> B. Falchetto, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., p. 198.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> «Se è vero che di racconti già editi si tratta [...] è anche vero che il nuovo ordine con cui sono stati disposti ne cambia in qualche modo il senso. I racconti sembrano voler rivedere il proprio passato alla luce della situazione presente»: C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 60. E ancora: «Dovrebbe essere ormai ben evidente che Calvino, pur considerandole [le diverse edizioni dei suoi testi brevi] come tappe provvisorie, come un “luogo” o zona di transito per eccellenza, le aveva dotate di un disegno preciso, di una propria logica interna: e il fatto che si riservasse la possibilità di rimescolare le carte [...] nulla toglie al loro valore. Insoddisfatto, avrebbe cercato altre soluzioni: ma intanto aveva fornito al suo pubblico qualcosa di più d'una immagine retrospettiva, qualcosa di diverso di una semplice antologia»: C. Milanini, *Introduzione*, a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. XXXVII-LIX: XL.

esiste una stretta interdipendenza tra la forma di un'edizione e il costituirsi di un'opera, proprio a partire dalla struttura editoriale che un volume trasmette, e che spesso, come nel caso dei *Racconti* di Calvino del 1958, è anche una struttura letteraria.<sup>17</sup>

Ma quale percorso traccia l'indice del 1958?

Un elemento da porre in rilievo è il fatto che ogni titolo di racconto è accompagnato dalla data in cui è stato pubblicato per la prima volta (o la data in cui è stato scritto per i pochi inediti) e si può dunque facilmente verificare che la progressione dei testi non è di tipo cronologico.<sup>18</sup>

Calvino, infatti, nel volume dei *Racconti* sta consapevolmente 'mischiando le carte', costruendo accorpamenti tra testi sulla base di analogie tematiche, di ambientazione, di tono, di situazione. In ognuna delle sezioni, o meglio in ognuno dei quattro libri in cui è suddiviso l'indice,<sup>19</sup> però, quello che è possibile riconoscere con sicurezza è l'alternarsi di testi più legati alla prima fase di ispirazione narrativa di Calvino, alla fase cioè «irregolarmente neorealistica», per dirla con Falcetto,<sup>20</sup> ad altri che invece immediatamente segnalano la presenza di tratti stilistici o costruttivi che saranno poi quelli del Calvino maggiore.<sup>21</sup>

All'interno dell'indice del volume del 1958, dunque, oltre al percorso di lettura che lo attraversa in modo ordinato, pagina dopo pagina, se ne può individuare un altro che invece segue l'ordine cronologico della data di prima pubblicazione dei testi e questo dato storico, esplicitamente fornito dall'autore, può essere ora preso in considerazione proprio per suggerire un'altra interpretazione dell'operazione editoriale e critica messa in atto nei *Racconti*, la quale riordina appunto una produzione narrativa sparsamente data ai lettori dal 1945 al 1958.

Usciamo per un momento dal volume e proviamo a richiamare attraverso alcuni punti di focalizzazione quello che è accaduto in quell'arco di tempo.

La stagione culturale in cui si iscrivono i primi racconti calviniani, che iniziano a uscire innanzitutto su riviste, è infatti quella del Neorealismo,<sup>22</sup> dei cui tratti distintivi ci interessano almeno due elementi, che riassumo attraverso due brevi citazioni:

<sup>17</sup> V. Brigatti, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., p. 196.

<sup>18</sup> «Oltre alla partizione e alla suddivisione in gruppi – che sono, così, resi omogenei – si può notare, fra parentesi, accanto ai titoli dei singoli racconti, la data della prima pubblicazione del racconto stesso, elemento che introduce, ulteriormente, anche da un punto di vista esplicitamente cronologico, una prospettiva di bilancio»: V. Brigatti, *Dialogo intorno ai Racconti di Italo Calvino*, cit., p. 195.

<sup>19</sup> Come noto, *I racconti* 1958 è infatti un volume di 560 pagine, che ha un indice diviso in quattro parti (*Libro primo*, *secondo*, *terzo* e *quarto*) ognuna delle quali porta un titolo che riprende sempre l'aggettivo «difficile»: *Gli idilli difficili*, *Le memorie difficili*, *Gli amori difficili*, *La vita difficile*. Si veda in merito F. Pennacchio, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino*, qui, «Griseldaonline», XVIII, 2019, 2.

<sup>20</sup> B. Falcetto, *Italo Calvino*, in G. Ferroni (dir. da), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Enciclopedia Treccani, 2017, pp. 717-724: 717.

<sup>21</sup> Si può poi rimandare alla più analitica descrizione fatta da F. Serra, in *Calvino*, cit., pp. 110-123.

<sup>22</sup> Cfr. G. Falaschi, *Negli anni del neorealismo*, cit., pp. 113-139.

Il neorealismo è il prodotto di una insolita pressione del contesto extraletterario sul mondo della letteratura.<sup>23</sup>

L'insegna più vistosa dietro la quale si allineò la cultura di sinistra negli anni cruciali della guerra fredda fu il neorealismo: termine che non soltanto implicava una direttiva d'azione per gli artisti [...] ma compendia più in generale un modo di essere 'progressisti' e di valutare le forze in gioco nella società. [...] Con il neorealismo si tentò di costituire da noi [...] un credo comune per gli intellettuali d'opposizione.<sup>24</sup>

In questo contesto, Calvino era un giovane scrittore che cercava di trovare la propria dimensione autoriale e, come noto, fin dai primi interventi che oggi sono stati raccolti nella sezione *Per una letteratura dell'impegno* nel primo volume dei *Saggi* dei Meridiani Mondadori, è perfettamente consapevole che il problema dello scrittore lasciato, dalla «“direzione ideologica”», solo, «davanti al foglio bianco»,<sup>25</sup> è quello di «come sistemare quell'ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l'“io”».<sup>26</sup>

Il contesto di queste affermazioni è il celebre articolo *Saremo come Omero!* apparso tra le pagine di «Rinascita» nel 1948; l'anno prima, inoltre, su «L'Unità», Calvino scriveva quanto segue:

Io invece faccio racconti di partigiani, di contadini, di contrabbandieri, in cui partigiani, contadini, contrabbandieri non sono che pretesti a storie piene di colore, d'accorgimenti narrativi e d'acutezze psicologiche: in fondo non studio che me stesso, non cerco che di esprimere me stesso, non cerco di rappresentare che dei simboli di me stesso nei personaggi e nelle immagini e nella lingua e nella tecnica narrativa. Sono dunque in una posizione morale, e di riflesso stilistica, più “vecchia” di quella del pur acerbo Venturi: non sono in fin dei conti che uno dei vecchi scrittori individualisti che però s'esteriorizzano in “simboli” d'interesse attuale e collettivo.<sup>27</sup>

In questa frase c'è la tensione di un giovane scrittore che sta cercando la propria voce letteraria, ma c'è anche la tensione di un intellettuale di origine borghese che cerca di misurarsi con l'altro da sé rappresentato dalle masse popolari con cui è entrato in contatto in virtù dell'esperienza della Resistenza: la questione in oggetto non è letteraria *tout court*, è soprattutto politica e ideologica ed è una questione che coinvolge i problemi di comunicazione letteraria, nel quadro di una volontà di partecipazione attiva alla costruzione di una nuova società e quindi nel quadro di uno spirito di servizio di chi vuole contribuire con il proprio lavoro a questo progetto politico utopico.<sup>28</sup> Il problema però è quello particolarmente spinoso in

<sup>23</sup> B. Falcetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in A. Bianchini, F. Lolli (a cura di), *Letteratura e resistenza*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 43-58: 45.

<sup>24</sup> N. Ajello, *Intellettuali e Pci. 1944-1958*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 201.

<sup>25</sup> I. Calvino, *Saremo come Omero!*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1483-1487: 1483.

<sup>26</sup> Ivi, p. 1484.

<sup>27</sup> I. Calvino, *Abbiamo vinto in molti*, «L'Unità» (Genova), 5 gennaio 1947, ora in *Saggi*, cit., pp. 1476-1479: p. 1478.

<sup>28</sup> «Vie di soluzione per Venturi, per me, per tutti: non perdere mai il contatto con la spinta rivoluzionaria delle masse che s'esplica o è latente sempre in diverse forme e direzioni a seconda dei momenti storici; criticare spietatamente ma senza compiacimenti narcisistici se stessi e la propria posizione di fronte alle masse, per non assumere camuffamenti morali e stilistici o pose, ma accettare il proprio posto e i propri limiti nella direzione più valida in senso storico; perfezionare con assiduo studio degli scrittori che ci hanno preceduto e assiduo esperimento i nostri mezzi tecnici (linguaggio, tempo, ecc.)

quegli anni, cioè che il lavoro, il mestiere, che si vuole porre al servizio di questo progetto è quello di scrittore, quindi di intellettuale, sul quale in quegli anni pendono riserve, pregiudizi, attacchi, anatemi, per i quali il caso Vittorini e del «Politecnico» possono bastare come paradigma.

Tra 1945 e 1949 Calvino sta quindi cercando di risolvere con le sue prime prove narrative la difficoltà di costruire non solo il famoso «personaggio positivo»,<sup>29</sup> ma anche il «romanzo di molti»,<sup>30</sup> cioè la forma letteraria comunicativa per eccellenza, in cui potere trovare una sintesi tra l'io individuale, scrivente, e l'esperienza collettiva altrui.

Calvino comprende l'obiettivo dal punto di vista non tanto teorico, ma appunto di *progettazione e utopia*<sup>31</sup> – cioè la ricerca di «quella capacità omerica di far nascere la poesia quasi direttamente dalla natura e dalla storia, “come se l'autore non ci fosse”». <sup>32</sup> Queste le indicazioni della direzione culturale del PCI, ma Calvino non può non avere chiare fin da subito le difficoltà, e infatti risponde a Emilio Sereni: «Ma la distanza tra noi e Omero come la colmi? E perché noi non siamo Omero?».<sup>33</sup>

Ed ecco il punto:

Gli intellettuali, questo cetto combattuto e contraddittorio, hanno funzioni e agganci spesso diversi nel quadro delle diverse civiltà, ed è attraverso alle vicissitudini della loro storia interna e della funzione sociale che la storia dell'intera società raggiunge la loro opera, tranne in alcuni momenti pieni, per condizione di civiltà o di genio individuale, in cui il poeta è cantore “diretto” di tutta una società e un'epoca. Oggi siamo all'estremo opposto; mentre la società comunista sarà invece quella in cui non ci sarà più divario tra intellettuali e società operaia [...]. E intanto? Quali sono, *oggi*, i nostri compiti di letterati comunisti? Aspettare? No di certo: le rivoluzioni, anche quelle culturali, non cadono dal cielo. E nemmeno scegliere la via di non scrivere per ora, perché “adesso non si può”, e buttarsi nel lavoro pratico di partito come in un'evasione [...]. Militare nel partito è il nostro modo di esistere; ma il posto di combattimento dei letterati, il loro banco di prova, è sulla carta bianca. Il nostro compito è saper trasformare in poesia la nuova moralità dell'uomo comunista che si va delineando chiaramente in milioni di uomini di tutto il mondo: e ci riusciremo nella misura in cui saremo anche noi parte di questi milioni.<sup>34</sup>

Quindi, cosa se ne può dedurre?

Che nell'immediato secondo dopoguerra l'io intellettuale dello scrittore cerca, programmaticamente e ideologicamente, di uscire da se stesso, di liberarsi quasi della propria identità ereditata per nascita ed estrazione sociale e culturale, per diventare il megafono dei bisogni e delle istanze della collettività proletaria. Tutto questo come momento di transizione e di passaggio, nell'attesa del realizzarsi della «società comunista».

senza la cui completa conquista il nostro lavoro sarebbe come quello di un operaio che volesse ossidare una lamiera con la fiamma di una candela»: ivi, p. 1479.

<sup>29</sup> Ivi, p. 1481.

<sup>30</sup> Ivi, p. 1484.

<sup>31</sup> Dal titolo del celebre saggio dedicato sul «Menabò» 10 a Elio Vittorini.

<sup>32</sup> Ivi, p. 1485.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Ivi, p. 1486.

Di lì a poco, queste speranze crollano, in tempi e modi diversi, più o meno traumatici a seconda delle personalità coinvolte, ma indubbiamente la storia prende un altro corso e un'altra direzione. In Italia come altrove.

Il problema della costruzione dell'io scrivente però persiste, solo che da un certo punto in poi, come è noto, Calvino si rende perfettamente conto che non riesce più a scrivere libri come se fossero nati «anonimamente dal clima generale di un'epoca».<sup>35</sup>

Lo scritto che inquadra questa presa di coscienza è senza dubbio il *Midollo del leone* del 1955.

Il punto di partenza di quell'intervento è ancora «il problema del personaggio [...] positivo o negativo, nuovo o vecchio».<sup>36</sup> Quasi dieci anni dopo l'articolo sopra citato, *Saremo come Omero!*, dunque, *Il midollo del leone* prende le mosse dalla stessa questione, perché seguendo l'argomentazione appare ancora evidente che riflettere sul personaggio è inevitabilmente riflettere sull'io scrivente, sulla voce narrante o sull'autore implicito.

E quello che Calvino propone è proprio una rassegna e una ricognizione della narrativa italiana dal 1945 al 1955, nella quale continua a riconoscere come costantemente si riproponga

il segno di una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà sociale, popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale. I tentativi di *Bildung-roman* politico, le storie di noviziati cospirativi o partigiani d'un protagonista lirico-intellettuale a contatto con il proletariato, che s'affollarono nei primi anni dopo la Liberazione, sembrarono la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza, ma non riuscirono a rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore dei protagonisti né quello epico e collettivo del popolo.<sup>37</sup>

Sostanzialmente, dunque, «in Italia il fatto d'essere un intellettuale è sentito come un guaio, come una condizione negativa senza riscatto»;<sup>38</sup> ciò che ancora si perpetua è «l'antitesi tra i due termini: coscienza intellettuale e mondo popolare».<sup>39</sup>

Da qui segue la proposta di Calvino:

Ritornare a una più calma considerazione del posto delle idee e della ragione nell'opera creativa vorrà dire la fine d'una situazione per cui l'io dello scrittore è sentito come una specie di maledizione, di condanna. E questo avverrà solo il giorno in cui l'intellettuale si accetterà come tale, si sentirà integrato nella società, parte funzionante d'essa, senza più dover sfuggirsi o sfuggirla, camuffarsi o castigarsi.<sup>40</sup>

Chiaramente questo scritto si pone sul crinale della fine di un'epoca, sia storica e ideologica (i fatti di Ungheria e il XX congresso del Pcus nel 1956 e uscita di Calvino dal Pci nel 1957), sia letteraria e culturale (il caso *Metello*, che chiaramente è sullo sfondo di queste riflessioni, la

<sup>35</sup> I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1185-1204: p. 1185.

<sup>36</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone*, «Paragone», LXVI, 1955; ora in *Saggi*, cit., pp. 9-27: 9.

<sup>37</sup> Ivi, p. 12.

<sup>38</sup> Ivi, p. 14.

<sup>39</sup> Ivi, p. 17.

<sup>40</sup> Ivi, p. 24.

pubblicazione delle *Fiabe italiane* nel 1956, e poi *Il barone rampante* nel 1957, *Il cavaliere inesistente* nel 1959, approdando, con il 1960 e la *Trilogia degli antenati*, a un nuovo momento della creatività e della poetica calviniana, che sarà a breve accompagnato anche da una nuova fase della storia letteraria nostrana, tra neoavanguardia e bestseller all'italiana).

Con il finire degli anni Cinquanta, inoltre, anche il concetto di neorealismo sta perdendo il suo valore ermeneutico distintivo e Calvino sta rivendicando proprio a questo punto, di fronte a questo passaggio storico e culturale, l'importanza della funzione e dell'attività intellettuale e non dal punto di vista di chi si rinchioda nella torre d'avorio, ma al contrario dalla parte di chi di mestiere si occupa di ufficio stampa per l'industria editoriale.

È da questo insieme di elementi, che emerge faticosamente il volume dei *Racconti* del 1958.

Considerando un'altra soglia del testo, che è la copertina, in questo caso la sovraccoperta e il testo di presentazione che si trova nell'aletta sinistra, sicuramente di mano autoriale, dove si dice che i racconti brevi e lunghi di Italo Calvino sono «un “Novellino” dell'Italia contemporanea animato da un piglio baldanzoso e pungente»:

Questo volume raccoglie tutti i racconti brevi e lunghi di Italo Calvino: un “Novellino” dell'Italia contemporanea animato da un piglio baldanzoso e pungente. | Uno scenario di scogli e di boschi, popolato di pescatori subacquei e cacciatori infallibili o schiappini, regno di ragazzi, pesci, granchi, rettili e uccelli, è il dato di partenza della fantasia di Calvino. *Un pomeriggio*, *Adamo* s'intitola uno dei suoi racconti più tipici: ma sull'Eden di Calvino si riflette sempre la spinosa e aspra realtà della convivenza umana. Lo scenario dei limpidi giochi infantili è lo stesso di quello delle storie di guerra: una guerra nei boschi, questa di Calvino, in cui avventura allucinanti, da *Ultimo viene il corvo* a *Il bosco degli animali*, prendono un colore di fiaba, come fossero raccontate dopo cent'anni. | La ricerca d'un'armonia con la natura non viene meno nei racconti cittadini, siano essi storie picaresche del dopoguerra, o le comico-patetiche disavventure di Marcovaldo (un “buon selvaggio” trapiantato nel cuore d'una metropoli industriale) o le ironiche e melanconiche avventure galanti ognuna delle quali potrebbe essere vista come un successivo gradino d'approssimazione verso una comunione amorosa sempre delusa. | La penna di Calvino tende a trasformare tutto ciò che tocca in gioco, danza grottesca, definizione caricaturale di stati d'animo, ma sotto c'è sempre un fondo sensibile e amaro: la difficoltà a comunicare tra esseri umani, ad andare d'accordo con la natura, con la società, con se stessi. Chiudono il libro i racconti lunghi *La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, tre punti d'arrivo della narrativa di Calvino, tre fra i più bei racconti scritti negli ultimi anni.<sup>41</sup>

Calvino dunque si richiama a un modello letterario della tradizione per suggerire un significato e una chiave di lettura alla sua operazione editoriale.

Il *Novellino*<sup>42</sup> è infatti una raccolta di brevi racconti, composta verso la fine del Duecento e «sottoposta nel corso dei secoli, a plurimi interventi che ne hanno profondamente modificato estensione e struttura, oltre che, localmente, articolazione e forma del discorso».<sup>43</sup> Testo che

<sup>41</sup> I. Calvino, aletta sinistra della sovraccoperta di *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958.

<sup>42</sup> «Verso la fine degli anni Cinquanta lo spazio letto acquista nuova profondità, aprendosi verso i classici antichi (Ovidio, Lucrezio, Plinio) e all'individuazione di una nuova linea portante della nostra tradizione letteraria (Ludovico Ariosto, Galileo Galilei, Giacomo Leopardi) che favorisce anche il comporsi di una tastiera più estesa di modelli testuali possibili»: B. Falchetto, *Italo Calvino*, cit., p. 720.

<sup>43</sup> L. Battaglia Ricci, *Introduzione*, in *Il Novellino*, a cura di V. Mouchet, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 5-25: a p. 5.

non solo «è tra le realtà testuali più complesse della nostra tradizione letteraria» in conseguenza della sua «appartenenza a un genere – quello della novella – caratterizzato da una mai esausta disponibilità alla riscrittura attualizzante»,<sup>44</sup> ma, soprattutto, la cui tradizione tanto complessa fu posta, da uno dei più autorevoli studiosi di novellistica degli anni Trenta del Novecento, Letterio di Francia, in «un non iperbolico raffronto con la questione omerica».<sup>45</sup>

L'edizione curata da Letterio di Francia è la seguente: *Le cento novelle antiche, o Libro di novelle e di bel parlar gentile, detto anche Novellino*, Torino, Utet, 1930 («Collezione di classici italiani con note», seconda serie), poi ristampata nel 1945 – edizione che con buona probabilità poteva essere stata considerata autorevole, nel contesto editoriale torinese e da Calvino stesso, dato che l'Einaudi aveva a suo tempo progettato, con la mediazione di Leone Ginzburg, la «Nuova Raccolta dei Classici Italiani Annotati» su modello della Collezione della Utet.<sup>46</sup> Inoltre, Calvino ben conosceva gli studi di Di Francia, che è esplicitamente citato nell'introduzione e nella bibliografia delle *Fiabe italiane* sia per la sua storia della *Novellistica*,<sup>47</sup> sia per la pubblicazione di una raccolta di racconti popolari calabresi.<sup>48</sup>

Se accettiamo questo spunto critico e interpretativo posto sulla più liminare soglia del testo, si arriva immediatamente a un cortocircuito: nel momento in cui, a metà anni Cinquanta, Calvino – in particolare attraverso il fondamentale lavoro di scavo e di studio condotto per le *Fiabe italiane* –<sup>49</sup> ha trovato un modo per colmare la distanza fra sé e Omero, un modo per essere come Omero, in quello stesso momento liquida il problema della costruzione dell'io dello scrittore, sostanzialmente frammentandone l'identità senza però indebolirne il punto di vista e la capacità di penetrazione e analisi.

*I racconti*, dunque, anche in questo senso possono essere considerati un'opera a sé e non una semplice antologia, perché su questa struttura di indice e su questa forma dell'edizione è impressa una precisa e ermeneuticamente forte «operazione simbolica» che si realizza solo nell'atto della lettura di quel preciso volume così come è stato concepito dal suo autore.

E all'interno di questa opera si realizza la possibilità di essere come Omero, liberando la narrazione dal dualismo tra «coscienza intellettuale e mondo popolare» e mettendo in rilievo sia nel testo che nel paratesto editoriale la «messa in distanza della personalità biografica»,<sup>50</sup> per

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 10.

<sup>46</sup> Cfr. V. Brigatti, [La filologia in casa editrice: Santorre Debenedetti nel laboratorio Einaudi](#), in «Oblio», XXI, 2016, pp. 40-52.

<sup>47</sup> L. di Francia, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1913.

<sup>48</sup> Id., *Fiabe e novelle calabresi*, Torino, «Pallante», III – IV, 1929, e VII–VIII, 1931.

<sup>49</sup> «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 una 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»: B. Falchetto, *Dialogo intorno ai «Racconti» di Italo Calvino*, cit., p. 198.

<sup>50</sup> B. Falchetto, *Attriti, tensioni, aperture, intersezioni*, cit., p. 3. Questa direzione di scrittura per altro ha radici già nella costruzione di *Ultimo viene il corvo* 1949: «Il vissuto individuale, il richiamo emotivo, la professione ideologica sono stati sottoposti a processi di selezione, condensazione simbolica e distanziamento, così che il racconto potesse configurarsi come un'anonima descrizione di fatti: la voce narrante rinuncia ad interpretare e a valutare, lasciando questo compito al lettore.

la costruzione di un percorso testuale che rappresenta il passaggio da un «io in attrito» a un «io mosaico»,<sup>51</sup> che sarà poi quello portato avanti a partire dai testi degli anni Sessanta.

Si risolve dunque all'interno dei *Racconti* del 1958 il rovello intorno alla funzione del punto di vista intellettuale,<sup>52</sup> rivendicata, attraverso lo sguardo del «modesto pubblicista di provincia» della *Nuvola di smog* – l'ultimo testo narrativo della raccolta, inserito insieme a *La formica argentina* e *La speculazione edilizia* nell'ultima sezione 'La vita difficile' – il quale, avendo visto il paesotto rurale in cui si lavano i panni anneriti della città, avendo visto «Larghi prati» attraversati dal «biancheggiare delle file lunghissime dei panni», accetta il proprio posto nel mondo grigio e polveroso in cui ha scelto di vivere e al quale comunque non può sottrarsi, ammettendo che quella visione «Non era molto, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava».<sup>53</sup>

E qui, si dà una *sintesi* del trittico di testi dell'ultima sezione del volume: partendo dalla *Formica argentina*, che a sua volta si chiude con uno sguardo che è di provvisoria compensazione contro il dilagante male nero delle formiche, uno sguardo rivolto al mare calmo, che è lo sguardo di un manovale, di un operaio, ma è anche lo sguardo di chi sa distaccarsi e prendere distanza. *Tesi*.

Nella *Speculazione edilizia* invece – dove la parola *antitesi* è esibita<sup>54</sup> – i due intellettuali Quinto e Ampelio, che hanno cercato di essere altro da sé, prima facendosi proletariato con la lotta resistenziale e la militanza politica e poi cercando di diventare velleitariamente imprenditori, fallendo in entrambe le direzioni, loro non sono in grado nemmeno di alzare gli occhi

[...] Il punto di vista da cui è condotta la narrazione [...] è sempre circoscritta, parziale»: C. Milanini, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in *Letteratura e resistenza*, cit., pp. 173-191: 180.

<sup>51</sup> B. Falcetto, *Attriti, tensioni, aperture, intersezioni*, cit., p. 3. E ancora: «Esaurita dunque l'ambizione di operare contestualmente al progetto d'una nuova società e d'una nuova letteratura, l'orizzonte si restringe e si precisa. L'intellettuale impegnato cede il campo a un letterato inquieto, dalla sagacia eccentrica, dall'insoddisfatta curiosità»: M. Barengli, *Introduzione* a I. Calvino, *Saggi*, cit., p. XXII.

<sup>52</sup> Punto di svolta è, all'interno della sezione degli *Amori difficili*, *L'avventura di un soldato*: «la serie delle avventure occupa un posto centrale nella raccolta del 1958. Se non altro perché generata a partire da un primo racconto, *L'avventura di un soldato* del 1949, che dentro *Ultimo viene il corvo* (dove appare per la prima volta), segnava come una fuga in avanti, verso gli anni Cinquanta, staccando stilisticamente in modo netto con la maniera prevalente di tutto il resto»: F. Serra, *Calvino*, cit., p. 117; infatti, «Quello cui si approda, con una conquista che si può dire definitiva per Calvino, è uno stile ragionato, che lascia da parte le analogie più facili, insieme alle frasi più brevi e ad effetto, per distendersi invece attraverso continue complicazioni e ricominciamenti. Con una metamorfosi stilistica che avviene in gran parte grazie al raffinamento di un suo aspetto in particolare: la punteggiatura. È a partire da questo momento, infatti, che il punto e virgola diventa un protagonista assoluto della prosa calviniana [...]. Il punto e virgola, combinato con il sapiente uso del punto interrogativo, che dai racconti di guerra e paura arriva a prestare il suo effetto dilatatore a nuove ambientazioni dubitative, modella una scrittura che avrà un'eccezionale tenuta nella storia dell'opera di Calvino. Disegnando la fisionomia del Calvino maggiore che da qui conduce si può dire fino a Palomar»: *ivi*, p. 118.

<sup>53</sup> I. Calvino, *La nuvola di smog*, in *I racconti*, 1958, cit., p. 567.

<sup>54</sup> Per altro in termini di fallimento: «Caisotti, Caisotti, Caisotti... Non ne poteva più. Sì, lo sapeva com'era fatto quell'uomo, lo sapeva che vinceva sempre lui, era stato il primo a capirlo! Ma possibile che tutti l'accettassero come un fatto normale, lo criticassero solo a parole, non si preoccupassero di negarlo, di distruggerlo... Sì, sì certo, era stato lui a volerlo, lui a esaltare Caisotti contro il parere di tutti i benpensanti... Ma allora gli pareva che fosse un'altra cosa, che fosse il termine d'un'antitesi, che facesse parte d'un processo in movimento... Ora Caisotti non era più che un aspetto d'un tutto uniforme e grigio, d'una realtà che bisognava negare o accettare. E lui Quinto non voleva accettarla!»: I. Calvino, *La speculazione edilizia*, in *I racconti*, 1958, pp. 517-518.

dai «fasci di carte» che hanno sulle ginocchia e restano chiusi nella stanza in penombra con le persiane chiuse.

Nella *Nuvola di smog*, infine, è proprio il protagonista che ha accettato fin dall'inizio del racconto con piena coscienza, consapevolezza e volontà la sua identità di intellettuale nemmeno troppo realizzato e inquadrato in una posizione professionale molto contraddittoria, proprio costui (personaggio, per altro, che non casualmente recupera la prima persona singolare della *Formica argentina*) imprime una diversa svolta allo sguardo che era dell'operaio e produce una *sintesi* che supera entrambe le posizioni precedenti. Decisamente non eroica, ma nemmeno rassegnata, sicuramente non indifferente, non autoreferenziale.

Nei *Racconti* del 1958, quindi, il personaggio ermetico e il suo speculare narratore/autore finalmente possono dirsi superati. *I racconti* del 1958 sono dunque l'*opera* che – quanto meno all'interno del percorso di scrittura calviniano, ma forse non solo – risolve la questione del neorealismo, rivendicando il valore insostituibile del punto di vista dell'intellettuale, senza nascondere le contraddizioni.<sup>55</sup>

La ribellione contro la propria natura, caratteristica dell'intellettuale che non riesce a integrarsi, è il marchio di condanna di tanti che pure si credono, si vorrebbero, uomini nuovi, rinnovatori della storia [...] ma il rinnovamento della storia procede da uomini che con la propria natura ed educazione non hanno conti in sospeso, che sanno di far parte d'un tutto, sanno che anche i limiti e i difetti, se accettati come tali, si possono far tornare all'attivo, in un'economia di valori più complessa e documentata.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Va per altro quanto meno fatto un cenno al fatto che l'anno prima, nel 1957, Calvino aveva pubblicato *Il barone rampante*: «questa non è, evidentemente, una storia del Settecento ma del Novecento, e precisamente di quando l'autore, tra il 10 dicembre 1956 e il 26 febbraio 1957, cerca di chiarirsi quale potrebbe essere il ruolo di un intellettuale che voglia far gruppo a sé, preso atto della rivoluzione mancata di cui avrebbe potuto essere protagonista»: C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, cit., p. 42; «L'intellettuale quanto più si eleva sugli altri allontanandosi dalle consuetudini di chi sta con i piedi ben piantati a terra, tanto più capisce il senso della vita e la direzione verso cui muoversi»: p. 47.

<sup>56</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone*, cit., pp. 24-25. Questa frase può essere messa in relazione con quella citata nella nota 28 e può essere intesa come la sua maturazione.