

I dintorni difficili

L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino

Filippo Pennacchio

Pubblicato: 28 dicembre 2019

Abstract

Published in 1958, Italo Calvino's *I racconti* is a collection of fifty-two short-stories assembled by Calvino himself. At the time, most of them were published in periodicals or as part of previous collections, while others were still unpublished, although in many cases they would have been included in later collections. In other words, *I racconti* is a sort of auto-anthology in which Calvino aims at organizing coherently his short-story production from 1945 to 1958. In this regard, the structure underlying the collection plays a crucial role, from the decision to split the index in four sections to the titles assigned to them, all of which feature the adjective «difficile»: a choice that not only suggests new meanings for the stories included in each section as well as different ways of reading them, but also resonates with the picture reproduced in the front cover of the book, that is, Paul Klee's *Battle scene from the comic fantastic opera The Seafarer*. Starting from these premises, the aim of this article is to investigate the thresholds of the Calvino's collection (according to Genette, its paratexts), focusing on a crucial and yet little explored step in the author's literary career.

Pubblicata nel 1958, *I racconti* di Italo Calvino è una raccolta contenente cinquantadue racconti – selezionati dall'autore stesso – fra cui alcuni già editi in volume e altri precedentemente apparsi solo su rivista o ancora inediti, ma che in seguito sarebbero confluiti in altre raccolte. Si tratta insomma di un'autoantologia, in cui Calvino lavora per dare un assetto coerente alla sua produzione breve tra 1945 e 1958. Rispetto a questo progetto antologico, l'architettura della raccolta svolge una funzione cruciale, a partire dalla suddivisione del materiale in sezioni fino ai titoli di queste ultime, tutti accomunati dalla presenza dell'aggettivo «difficile»: una scelta che ri-motiva i racconti antologizzati e orienta la loro lettura, oltre a legarsi all'immagine in copertina, che riproduce la *Scena di battaglia dall'opera comica Il Navigatore*, di Paul Klee. Scopo del presente intervento è quello di indagare, a partire da questi aspetti, i dintorni del testo di Calvino (con Genette, i suoi paratesti) per mettere meglio a fuoco una tappa decisiva, ma forse ancora poco esplorata, del percorso letterario dell'autore.

Keywords: Italo Calvino; *I racconti*; paratesti; titoli; autoantologia.

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.

Filippo Pennacchio: Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM
✉ filippo.pennacchio@gmail.com

Copyright © 2019 Filippo Pennacchio

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

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

1.

Una fra le molte sottili provocazioni che Gérard Genette dissemina in *Soglie*, l'ormai classico studio sui «dintorni del testo», riguarda l'efficacia degli apparati paratestuali in rapporto al loro utilizzo, alla quota di spazio che occupano nel contesto di una data opera. «Una delle garanzie dell'efficacia del paratesto – scrive Genette – è indubbiamente la sua trasparenza: la sua transitività»; in altre parole, il paratesto o una sua parte specifica risulterà tanto più efficace quanto più saprà «farsi dimenticare».¹

A ben vedere, questo apparente paradosso è alla base dei *Racconti* di Italo Calvino, la raccolta che l'autore pubblicò per Einaudi nel 1958 e in cui sono antologizzati molti fra i suoi racconti più noti. Da un lato, infatti, *I racconti* riducono all'osso il paratesto: e il fatto è in sé significativo, dato che Calvino, notoriamente, ha dedicato molte energie all'attività prefatoria, per i suoi testi così come per quelli di altri autori.² Dall'altro lato, l'architettura paratestuale 'minimalista' che sorregge *I racconti* risulta decisiva: sia per comprendere l'operazione di allestimento della raccolta, sia per mettere in luce le tensioni che ne sono alla base. In effetti, *I racconti* rappresentano sì una tappa fondamentale del percorso letterario di Calvino, un vero e proprio «spartiacque nella fisionomia anche editoriale»³ della sua opera; e tuttavia si tratta anche di un'opera problematica, intrinsecamente contraddittoria. Al limite, col senno di poi si può dire che *I racconti* rimangono a testimonianza di una fase interlocutoria del percorso di Calvino; una fase attraversata da una serie di tensioni più e meno latenti che filtrano nell'opera, condizionandone in modo decisivo l'impianto strutturale.

2.

Che si tratti di un'opera problematica è Calvino stesso a suggerirlo. Il suo epistolario rivela come ancora a poche settimane dalla chiusura dei lavori (il libro è pubblicato il 20 novembre nella collana Supercoralli, con una dedica «Ai miei genitori») fosse incerto sul da farsi. A Pietro Citati, in una lettera del 2 settembre, rivela indecisioni significative sulla struttura da dare alla raccolta, in particolare dichiarandosi insicuro «di cosa metterci e di come ordinarlo»;⁴ a Michele Rago confessa, a pochi giorni dalla consegna, di essere «ancora nell'angoscia della scelta

¹ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 310 [ed. or. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987].

² Su questo aspetto dell'attività letteraria ed editoriale di Calvino, cfr. A. Nigro, *Dalla parte dell'effimero, ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Serra, 2007.

³ F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, p. 122.

⁴ Lettera a Pietro Citati del 2 settembre 1958, in I. Calvino, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, pp. 262 e 263.

e dell'ordinamento»;⁵ mentre a Elio Vittorini, poco prima, aveva ammesso che il suo problema era «un tipo di architettura di volume che abbia un senso».⁶ Del resto, anche a lavori chiusi questa incertezza permane, se per esempio ancora due anni dopo, ad Attilio Dabini, che stava traducendo il testo per un editore argentino, rivelava incertezze sulla disposizione dei racconti antologizzati, ammettendo che «Per decidere l'architettura di quel volume *aveva* passato più d'un anno di incertezze»,⁷ o se a Franco Fortini, rispetto alla raccolta, confessava così: «niente ancora che dica qualcosa di nuovo e utile, tranne ciò che già avevo capito componendo il libro: che ero più bravo dodici o tredici anni fa e che la giovinezza nessuno può ridarcela»⁸ (ma già a Geno Pampaloni, poche settimane prima, Calvino suggeriva che «si scriveva meglio da giovani!»).⁹

Ora, è probabile che questa incertezza fosse dovuta anche a questioni extra-letterarie e in particolare al distacco dalla politica attiva, sancito con l'uscita ufficiale dal PCI nell'agosto del 1957. Così com'è probabile che c'entri, sul piano letterario, quanto avvenuto negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione della raccolta. Come ha spiegato Francesca Serra, fra 1956 e 1957, quando Calvino inizia a lavorare al *Barone rampante*, pubblica le *Fiabe italiane* e fa uscire su «Botteghe oscure» *La speculazione edilizia*, si realizza una vera e propria frattura nella sua carriera: non tanto una frattura ideologica, per cui, come spesso capita di leggere, prima del 1956 Calvino sarebbe «un autore con i piedi ben piantati nella storia e nella politica del nostro paese», mentre dopo il 1956 «si disimpegnerebbe e distaccherebbe sempre più dalla realtà, per diventare un autore tra i più astratti e cerebrali del nostro Novecento», ma una frattura poetica, che fa emergere e pone definitivamente in primo piano «un problema specifico di rappresentazione», «un'antica e interminabile contesa tra realtà e finzione»¹⁰ che resterà lungamente intatta e anzi diventerà uno dei contrassegni più distintivi dell'opera dell'autore.

Tuttavia, o forse proprio in ragione di quanto appena detto, non è da escludere che il disagio provato da Calvino nell'imbastire la raccolta fosse legato soprattutto a una sorta di esigenza autoriale ancipite; e poco importa che tale esigenza non fosse del tutto genuina (come l'autore stesso rivela, la raccolta era stata commissionata dalla Einaudi).¹¹ Non è cioè da escludere che con *I racconti* Calvino intendesse fare i conti sia con quanto aveva scritto fino a quel punto, sia con quanto avrebbe scritto poi. In fondo, *I racconti* sono per un verso, e anzitutto, un'autoantologia, appunto un bilancio del percorso intrapreso fino a quel momento dall'autore: e ciò si intuisce già dal titolo «generico, come si concede di solito ad autori che abbiano dietro

⁵ Lettera a Michele Rago del 10 settembre 1958, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 559.

⁶ Lettera a Elio Vittorini del 5 settembre 1958, *ivi*, p. 556.

⁷ Lettera ad Attilio Dabini del 27 gennaio 1961, *cit. ivi*, p. 558.

⁸ Lettera a Franco Fortini del 31 gennaio 1959, *cit. ivi*, p. 574.

⁹ Lettera a Geno Pampaloni del 9 dicembre 1958, *ivi*, p. 574.

¹⁰ F. Serra, *Calvino 1956. Tre libri e la fine del mondo*, «Revue des études italiennes», n.s., LVII, 2011, 1-2, pp. 125-140: 138.

¹¹ Cfr. sempre la lettera a Vittorini del 5 settembre 1958. Il fatto che a quest'altezza Calvino ricoprì già importanti ruoli editoriali in seno alla casa editrice, e che dunque avesse voce in capitolo rispetto a ciò che doveva o non doveva pubblicarsi, porta tuttavia a ridimensionare, almeno in parte, questa affermazione.

di sé una carriera letteraria ben consolidata e riconoscibile». ¹² E se si prende in considerazione una fra le prime e più esteriori soglie testuali, vale a dire i risvolti di copertina, cioè, in questo caso, di sopracoperta, questo aspetto risulta evidente. Vi si legge infatti che il volume «rappresenta [...] un quindicennio di lavoro del nostro scrittore», e che il libro sarebbe «un *Novellino* dell'Italia contemporanea» (ma nella già citata lettera a Vittorini Calvino aveva parlato di una sorta di «*Mille e una notte* del dopoguerra italiano»): ¹³ a indicare, probabilmente, la natura 'allegorica' dei testi inclusi nella raccolta, la loro capacità di raccontare in modo emblematico l'Italia del tempo, ma certo anche l'intenzione di dare alle stampe una raccolta esemplare, un esempio paradigmatico di antologia di testi brevi.

Per un altro verso, è probabile che con *I racconti* Calvino intendesse proiettarsi negli anni Sessanta, provando a mettere ordine fra le diverse direzioni verso cui la sua ricerca letteraria stava tendendo; ed è un aspetto, quest'ultimo, forse meno evidente del precedente, meno chiaramente esposto a livello paratestuale, ma che può forse essere intuito osservando il modo in cui si presenta la raccolta e in particolare la sua impalcatura principale, cioè il suo indice.

3.

Ma andiamo con ordine, e iniziamo a prendere in esame l'indice in questione, che nel volume originale è posto in chiusura e che per comodità ho riprodotto nella tabella della pagina seguente.

La raccolta consta di quattro libri, per un totale di cinquantadue racconti: uno per ogni settimana dell'anno, ma anche, com'è stato notato, uno per ogni carta di un mazzo da gioco. ¹⁴ Questi non sono però distribuiti in modo omogeneo nei quattro libri: il primo ne ospita trentadue, suddivisi a loro volta in cinque sezioni, dall'una all'altra delle quali c'è solo un salto tipografico; il secondo otto, anch'essi divisi in due sezioni, come nel primo libro separate da un salto tipografico; il terzo nove e l'ultimo soltanto tre; e malgrado siano indicate le date di composizione di ciascun racconto, come lo stesso Calvino pretendeva, ¹⁵ l'ordine dei racconti non è cronologico: il primo racconto antologizzato è del 1950, l'ultimo del 1958, ma i più remoti risalgono al 1946. Evidentemente, il principio ordinatore alla base della raccolta non è legato alla data di stesura dei racconti, e dunque possiamo immaginare che a Calvino non interessasse illustrare lo sviluppo diacronico della sua attività letteraria. Tornerò a breve sulle possibili ragioni dietro la disposizione dei racconti antologizzati.

¹² F. Serra, *Calvino*, cit., p. 110. Nella lettera a Pietro Citati sopra ricordata, Calvino spiega che il titolo della raccolta avrebbe potuto essere «*Racconti di bosco o di scoglio*. Oppure soltanto *Racconti*, come *Soldati*» (*I libri degli altri*, cit., p. 263). Il riferimento, evidentemente, è ai *Racconti* di Mario Soldati, pubblicati l'anno precedente da Garzanti. E ancora nella lettera a Vittorini del 5 settembre 1958, Calvino chiede all'amico: «Cosa diresti del titolo *Racconti di bosco e di scoglio*? O è meglio solo *Racconti*?» (Id., *Lettere 1940-1985*, cit., p. 558). E sempre a Citati, il 14 ottobre dello stesso anno, Calvino torna a scrivere per sapere cosa ne pensi «di questo titolo: *Racconti verdi e grigi*» (cit. ivi, p. 559).

¹³ Lettera a Vittorini del 5 settembre 1958, in ivi, p. 557.

¹⁴ Cfr. F. Ricci, *Difficult Games. A Reading of 'I racconti' by Italo Calvino*, Waterloo (On), Wilfrid Laurier University Press, 1990, p. 5. Secondo Ricci, queste corrispondenze anticiperebbero la struttura del *Castello dei destini incrociati* e insieme suggerirebbero la natura combinatoria alla base della raccolta.

¹⁵ Lo specifica nelle lettere – già ricordate – a Citati e Vittorini rispettivamente del 2 e del 5 settembre 1958.

Libro primo***Gli idilli difficili*****Pesci grossi, pesci piccoli (1950)****Un pomeriggio, Adamo (1947)****Un bastimento carico di granchi (1947)****Il giardino incantato (1948)****Mai nessuno degli uomini Ioseppe (1950)****Un bel gioco dura poco (1952)****Andato al comando (1945)****Ultimo viene il corvo (1946)****Paura sul sentiero (1946)****Campo di mine (1946)****Uno dei tre è ancora vivo (1947)****Il bosco degli animali (1948)****Paese infido (1953)****Furto in una pasticceria (1946)****Si dorme come cani (1947)****Va' così che vai bene (1947)****Dollari e vecchie mondane (1947)****Un letto di passaggio (1949)****Il gatto e il poliziotto (1948)****Funghi in città (1952)****Il piccione comunale (1952)****La pietanziera (1952)****La cura delle vespe (1953)****Il bosco sull'autostrada (1953)****L'aria buona (1953)****Il coniglio velenoso (1954)****Un viaggio con le mucche (1954)****La panchina (1955)****Luna e Gnac (1956)****La gallina di reparto (1954)****La notte dei numeri (1958)****La signora Paulatim (1958)****Libro secondo*****Le memorie difficili*****Uomo nei gerbidi (1946)****I fratelli Bagnasco (1946)****L'occhio del padrone (1947)****I figli poltroni (1948)****Pranzo con un pastore (1948)****L'entrata in guerra (1953)****Gli avanguardisti a Mentone (1953)****Le notti dell'UNPA (1953)****Libro terzo*****Gli amori difficili*****L'avventura di un soldato (1949)****L'avventura di una bagnante (1951)****L'avventura di un impiegato (1953)****L'avventura di un miope (1958)****L'avventura di un lettore (1958)****L'avventura di una moglie (1958)****L'avventura di un viaggiatore (1957)****L'avventura di due sposi (1958)****L'avventura di un poeta (1958)****Libro quarto*****La vita difficile*****La formica argentina (1952)****La speculazione edilizia (1957)****La nuvola di smog (1958)**

Intanto, per iniziare a ragionare sul modo in cui Calvino ha lavorato all'allestimento dei *Racconti*, possiamo osservare, sempre rimanendo alle soglie del testo, quali sono i racconti inclusi nella raccolta e quali le sedi da cui provengono. Un primo gruppo di racconti (che nella tabella sono evidenziati in rosso) proviene da *Ultimo viene il corvo*, dato alle stampe quasi dieci anni prima, nel 1949; più precisamente, ne sono annoverati diciannove su trenta, distribuiti in tre diversi libri. Sono però inclusi altri cinque racconti, già editi su rivista (ed evidenziati in blu), che andranno a far parte della seconda edizione (del 1969) della raccolta; a differenza dei primi, questi ultimi sono collocati esclusivamente nel primo libro.¹⁶ Per restare ai racconti già editi, un secondo gruppo di racconti (evidenziati in grigio) proviene dall'*Entrata in guerra* (1954); o meglio, tutti e i tre racconti che compongono la raccolta vengono ripresi, sebbene

¹⁶ Per indicazioni più precise circa le sedi originali di pubblicazione di ciascun racconto, rimando a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, ed. dir. da C. Milanini, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, vol. III, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1437-1445. Peraltro, nella prefazione alla nuova edizione di *Ultimo viene il corvo*, a indicare come tramite *I racconti* Calvino intendesse fra le altre cose tornare su quanto già pubblicato per rimetterci mano e ragionarvi in vista di possibili future edizioni, si legge che «Invitato a ripubblicare il volume dopo vent'anni, non posso che confermare i criteri che già mi guidarono nel 1958 a scegliere i pezzi migliori per la più ampia raccolta *I racconti*» (I. Calvino, *Presentazione di Ultimo viene il corvo* [1969], Milano, Mondadori, 1994, p. VI).

siano presentati in un ordine diverso: nella raccolta del 1954, *Gli avanguardisti a Mentone* precedeva *L'entrata in guerra*. Un terzo gruppo di racconti (evidenziati in verde), tutti inediti a eccezione del *Bosco sull'autostrada*, già uscito sull'«Unità» col titolo *Il bosco dei cartelli*, saranno poi inclusi in *Marcovaldo*, mentre un quarto gruppo di racconti (evidenziati in viola), sempre inediti, andrà a fare parte, nel 1970, degli *Amori difficili*. Ci sono poi, collocati nell'ultima sezione, tre testi fondamentali nella bibliografia di Calvino, e cioè (evidenziati in azzurro) *La formica argentina*, *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*, tutti e tre precedentemente editi in rivista (i primi due su «Botteghe oscure», il terzo su «Nuovi argomenti»). Sulla *Speculazione edilizia* in particolare ci sarebbe molto da dire, sia per quanto riguarda i tagli rispetto all'edizione precedentemente apparsa su rivista e a quella poi pubblicata in volume, sia perché questa collocazione cambia almeno in parte lo statuto generico del testo: in fondo, nel giro di pochi anni *La speculazione edilizia* assumerà autonomia di romanzo.¹⁷ C'è poi una serie di quattro racconti (evidenziati in marrone), e in particolare i tre che chiudono la prima sezione (di cui il primo, *La gallina di reparto*, tratto dal romanzo incompiuto *La collana della regina*), che non confluiranno altrove, rimanendo vincolati alla raccolta che stiamo esaminando.

Anche a un'occhiata superficiale, insomma, l'indice dei *Racconti* sembra configurare una specie di cantiere, in cui Calvino torna su quanto già scritto per dargli un diverso assetto – escludendo, per esempio, quei racconti che evidentemente non riteneva più rappresentativi, e distribuendo i restanti in nuove configurazioni –, ma lavora anche in funzione di raccolte future, ragionando su nuove possibili configurazioni antologiche e più in generale sondando nuove strade da percorrere. Proprio in questo senso si può dire che *I racconti* non rappresentino soltanto un riassunto stilato per esigenze editoriali o per confermare la propria statura autoriale. Come ha scritto Francesca Serra, *I racconti* sono anche, o forse soprattutto, «una sorta di iper-libro, che contiene molti libri diversi», ovvero molte «ipotesi di libri possibili [...]». Come se il grande libro di tutti i racconti avesse il compito di accogliere in un ordine di livello superiore la molteplicità delle varie raccolte parziali ch'erano state pensate nel corso del tempo».¹⁸

4.

Per entrare nel merito delle scelte di Calvino e per cercare di cogliere il senso più generale della sua operazione, mettendo dunque a fuoco le principali linee di forza che attraversano *I racconti*, è tuttavia necessario prendere in considerazione altri due elementi architettonici alla base della raccolta, vale a dire i titoli dei «libri» che la compongono e la disposizione dei racconti al loro interno.

Cominciamo dai titoli, e segnatamente dall'aggettivo «difficile», che ricorre 'in testa' a ogni libro. Si tratta di una scelta che può apparire curiosa, specie in relazione ai racconti antologizzati nel primo libro, «Gli idilli difficili». Quelli in particolare che provengono da *Ultimo viene*

¹⁷ Cfr. M.L. McLaughlin, *The Genesis of Calvino's «La speculazione edilizia»*, «Italian Studies», XLVIII, 1993, 1, pp. 71-85.

¹⁸ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 112.

il corvo non si prestano, almeno apparentemente, a essere letti in quanto tali, cioè come ‘difficili’, né da un punto di vista tematico né da un punto di vista formale. E un discorso analogo vale per quelli che andranno a comporre *Marcovaldo*, almeno se si tiene conto della fortuna scolastica cui saranno destinati. Dove sta, dunque, la loro difficoltà? Come Calvino ha spiegato, la scelta dell’aggettivo «difficile» era stata dettata dalla volontà di prendersi gioco dei suoi critici: «mi ero stancato di sentir parlare, a proposito delle cose che scrivevo, di “facilità”, di “felicità”, di “felice facilità”, di “facile felicità.” E allora, ho scritto “difficile” dappertutto».¹⁹ Ma forse si dovrebbe riflettere soprattutto sull’idea, suggerita sempre da Calvino, che i racconti antologizzati debbano tracciare una sorta di percorso esistenziale all’insegna della difficoltà; difficoltà che all’inizio, cioè nei primi racconti, riguarda «un’armonia naturale, con le cose e con gli uomini», poi diventa «incomunicabilità amorosa» e infine tentativo frustrato di «una definizione più complessa e generale d’un rapporto col mondo».²⁰ Più in generale, si potrebbe parlare di una difficoltà del sentimento di vivere, che progredisce nel corso di tutta la raccolta ma che è già intravista nei primi racconti – si pensi, per esempio, al *Giardino incantato*, in cui due ragazzini s’introducono in una villa ‘meravigliosa’ e scorgono, di là da una finestra, un loro coetaneo triste, «come se temesse che qualcuno, di momento in momento, potesse venire a scacciarlo», e tutto ciò che di bello ed eccitante la villa contiene fosse concesso a lui «solo per un enorme sbaglio, e lui fosse impossibilitato a goderne».²¹

Se si considera la disposizione dei racconti all’interno della raccolta, questa idea risulta tanto più evidente. Gli «Idilli» sembrano configurare un vero e proprio percorso a tappe, che dalla natura e dalla guerra porta alla vita in città e a quella industriale. Non solo. Questa collocazione e questa progressione ideale fanno assumere ai racconti ‘idillici’ sfumature se non proprio significati diversi da quelli che suggeriscono se presi di per sé, o se letti nel contesto delle raccolte in cui erano già apparsi o in cui appariranno. Emblematico il caso dei racconti che hanno per protagonista Marcovaldo. Come ha sottolineato Paolo Giovannetti, a differenza dell’edizione per ragazzi realizzata nel 1963, «nel volume dei *Racconti* le storie di Marcovaldo hanno un valore implicitamente politico». Nel loro insieme, rappresentano infatti la tappa necessaria di un percorso «che deve condurre alla contemporaneità, al centro delle contraddizioni, vale a dire al mondo della fabbrica»,²² tematizzato esplicitamente, in toni paradossali magari sì, ma nient’affatto fiabeschi o consolatori, negli ultimi tre racconti della sezione. Dalla *Gallina di reparto* alla *Signora Paulatim*, passando per *La notte dei numeri*, viene tracciato un percorso ideale in cui l’alienazione del lavoro in fabbrica («Così il moto delle macchine condizionava e insieme sospingeva il moto dei pensieri»,²³ leggiamo nel primo dei tre racconti) sembra preludere all’impossibilità o incapacità di stabilire un senso di comunità (il terzo racconto si chiude significativamente sul contrasto fra «gli operai grigi e neri» che s’allontanano dalla fabbrica e uno stormo di uccelli «d’ogni colore» che intonano «un canto che essi non sanno di

¹⁹ I. Calvino, *Presentazione*, in *I racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2019, p. VI.

²⁰ Lettera a Vittorini del 5 settembre 1958, in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 556.

²¹ Id., *Il giardino incantato*, in *I racconti*, cit., p. 33.

²² P. Giovannetti, *Calvino, la scuola, l’editoria scolastica. L’idillio dimezzato*, in L. Clerici, B. Falcetto (a cura di), *Calvino & l’editoria*, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 35-82: 60.

²³ I. Calvino, *La gallina di reparto*, in *I racconti*, cit., p. 202.

cantare».²⁴ E certo viene da chiedersi se è anche alla luce di questo possibile percorso che va considerata la scelta – già esplicitata nel risvolto di copertina della prima edizione – di non riprendere, da *Ultimo viene il corvo*, «gli apologhi o le satire a sfondo politico». Come se a prevalere sull'impegno ad agire fosse un senso di impotenza o addirittura di rassegnazione di fronte al mondo là fuori, l'impossibilità di articolare un progetto comune.

Sta di fatto che le storie di Marcovaldo diventano emblema dell'alienazione della vita cittadina in modo molto più esplicito di quanto non accadrà successivamente; nel loro insieme, configurano ancora, nei *Racconti*, un testo compatto e insieme indispensabile al disegno complessivo della raccolta. Del resto, come aveva già notato Maria Corti, se è vero che l'edizione del 1963 di *Marcovaldo* «ha eclissato la prima raccolta [quella, appunto, contenuta negli «Idilli»] scesa al ruolo di cenerentola», è anche vero che quest'ultima si configura come un effettivo macrotesto, cioè come un testo in cui, a differenza della seconda e più nota raccolta, è possibile cogliere «una progressione di discorso dai primi agli ultimi testi, che non risultano quindi passibili, dal punto di vista della posizione, di intercambio»: di modo che la penultima sezione della prima parte dei *Racconti* si distacca chiaramente «dalla codificazione del genere fiaba» e viene connotata «come un testo che riflette nel proprio sviluppo il cammino letterario del suo autore dal 1952 al 1957-58».²⁵

5.

Con ogni evidenza, il titolo delle sezioni – almeno della prima sezione – e la collocazione dei racconti al loro interno incidono in modo sostanziale su come questi ultimi possono essere letti. Per dirla in termini cognitivisti, rappresentano una sorta di *frame* che orienta la lettura, e che in questo caso ci porta a cogliere significati latenti, e dunque potenziali, che in altri contesti non avrebbero potuto emergere o che, come vedremo meglio a breve, non emergeranno.

Certo, come ha osservato Claudio Milanini discutendo della tendenza di Calvino a rimescolare e distribuire i propri racconti in libri diversi, lasciando «che questi ultimi circolassero contemporaneamente benché avessero delle parti in comune», «càpita non di rado che nella nuova serie le pagine rivelino nuovi significati allegorici, o magari che si renda manifesto uno spessore autobiografico altrove inavvertibile».²⁶ Tuttavia, nei *Racconti* più che in altre opere di Calvino la distanza fra il significato potenziale dei testi raccolti e quello dei testi presi di per sé o inseriti in altri contesti risulta particolarmente evidente, e l'idea di difficoltà che governa la raccolta sembra invitare a rileggere in modo sostanziale alcuni suoi contenuti, o addirittura a mettere in discussione gli obiettivi che Calvino stesso, nel dargli forma, si era proposto.

Prima di tornare su questo aspetto, va notato che l'idea di una sorta di percorso teleologico in chiave pessimistica, o forse pessimistico-esistenzialista, sembra trovare riscontro nell'altra

²⁴ Id., *La signora Paulatim*, ivi, p. 225.

²⁵ M. Corti, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200: 185 e 196.

²⁶ C. Milanini, *Calvino editore di sé medesimo*, in *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di M. Marazzi, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 241-252: 242-243.

estremità della raccolta: «La vita difficile» si configura come l'ideale approdo del discorso impostato nel primo libro. Il disincanto tematizzato dai primi racconti diventa, nella *Nuvola di smog*, pura rassegnazione di fronte all'«amara minuziosità della vita», come scriveva Elémire Zolla:²⁷ «non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava, e cacciarmi dentro» afferma l'io narrante, che poi resta come assorto di fronte alla propria incapacità di agire, «affacciato a guardare per la prima volta dal di fuori la nuvola che mi circondava in ogni ora, la nuvola che abitavo e che m'abitava, e sapevo che di tutto il mondo variegato che m'era intorno solo quella m'importava».²⁸ E in maniera non del tutto diversa, il protagonista della *Speculazione edilizia* comprende che «Ogni speranza di felicità era svanita», e che anche quando «gli toccava una vita che sembrava la più felice [...] lui restava triste».²⁹

Eppure, questa impressione di un movimento teleologico sembra contraddetta dai libri centrali alla raccolta. I racconti delle «Memorie difficili», infatti, non si saldano pacificamente al percorso intrapreso con gli «Idilli»; al contrario, sembrano configurare una sorta di parentesi retrospettiva. A suggerirlo non è soltanto il titolo del libro, né le date di composizione dei racconti inclusi al suo interno (l'ultimo racconto degli «Idilli» è datato 1958, il primo delle «Memorie» è del 1946). Anche tenendo conto dei contenuti, i racconti delle «Memorie», e in particolare quelli già apparsi in *Ultimo viene il corvo*, avrebbero potuto rientrare nella prima parte della raccolta. Perché, allora, Calvino ha scelto di collocarli in questa posizione assieme ai tre racconti dell'*Entrata in guerra*, raccolta verso la quale, come ha ricordato Francesca Serra, l'autore «ha sempre manifestato aperta diffidenza»?³⁰ Una prima ipotesi è che la loro retrocessione, cioè l'inclusione fra gli «Idilli», avrebbe compromesso il disegno complessivo della raccolta, vale a dire, sulla scorta di quanto si diceva più sopra, l'idea che ciascun libro corrisponda a una stagione o a uno dei quattro semi di cui si compone un mazzo di carte. Si sarebbe tentati, dunque, di ipotizzare che la scelta di adibire una sezione autonoma risponda a una logica di tipo compositivo.

Una lettura del genere, tuttavia, rischia di mettere in secondo piano l'esigenza di Calvino di dare voce a un momento importante del proprio percorso. Non è da escludere, cioè, che i racconti contenuti nelle «Memorie» siano lì per porre in rilievo e in certo senso per esibire una ferita non ancora del tutto cicatrizzata: quella dell'esperienza bellica, e degli anni a ridosso di quest'ultima. Del resto, non va dimenticato che solo pochi mesi prima della pubblicazione dei *Racconti* era uscita su «Officina» l'ultima parte dei *Giovani del Po*, cioè il romanzo con il quale Calvino tentava, benché in modo fallimentare, come lui stesso ammise,³¹ di «esprimere in forma narrativa anche quella parte d'interessi e d'esperienza che sono finora riuscito solo a far vivere in qualche pagina di carattere saggistico: cioè la città, la civiltà industriale, gli operai; e insieme quella parte della realtà e dei miei interessi [...] che è natura, avventura, ardua ricerca

²⁷ E. Zolla, *I racconti di Calvino*, «Tempo presente», III, 1958, 12, pp. 995-996: 996.

²⁸ I. Calvino, *La nuova di smog*, in *I racconti*, cit., pp. 517 e 541.

²⁹ Id., *La speculazione edilizia*, ivi, p. 506.

³⁰ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 115.

³¹ «[I]o sono convinto che sia libro fallito e leggibile solo con intenti scientifici» scriveva a Pier Paolo Pasolini il 18 febbraio 1957; e a Francesco Leonetti, il 19 febbraio dello stesso anno, ribadiva che «Io lo considero [il romanzo] fallito da tutti i punti di vista» (entrambe le lettere si leggono in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 481 e 483).

d'una felicità naturale oggi». ³² In effetti, se è verosimile che con *I racconti* Calvino intendesse realizzare «una raccolta che dall'attualità sembrava volersi distanziare» e che per questo doveva ridurre al minimo «i riferimenti autobiografici più trasparenti», ³³ è tuttavia lecito immaginare che alcuni di quei riferimenti fossero sopravvissuti, o che a ogni modo fossero percepiti come necessari al resoconto del percorso letterario intrapreso fino a quel momento. Anche se certo è indubbio che Calvino fosse il primo a percepire le «Memorie» come la sezione più problematica del libro, come un ostacolo alla sua «progressione», tanto che fino in ultimo ipotizzò di tagliarla e comunque restò incerto sul materiale da inserirvi. ³⁴

Discorso diverso, radicalmente diverso, per gli «Amori difficili», che si distaccano in modo netto dalle «Memorie» e che pure non si allacciano pacificamente né agli «Idilli» né tantomeno alla «Vita difficile». Con l'eccezione del primo racconto, proveniente da *Ultimo viene il corvo*, tutti i testi qui raccolti sono stati scritti per l'occasione, e la tenuta interna della sezione, effettivamente la più compatta e omogenea di tutta la raccolta («È la parte che dovrebb'essere più "nuova" e omogenea, un vero libro», scriveva Calvino a Vittorini), ³⁵ è garantita anzitutto dalla loro natura seriale: si tratta in tutti i casi di «avventure di...». E se si tiene conto dei contenuti, si può immaginare che i racconti degli «Amori» tendano verso una direzione diversa da quella suggerita dai testi collocati in chiusura di raccolta. In un certo senso, tanto le «Memorie» testimoniano di una fase passata e avvertita ormai come distante quanto gli «Amori» sono proiettati verso il futuro: anche se, appunto, un futuro alternativo, forse meno pessimistico rispetto a quello prospettato dagli ultimi racconti degli «Idilli» ma anche dalla *Nuvola di smog*. In fondo, se nei racconti della «Vita difficile» i rapporti fra i personaggi appaiono definitivamente compromessi da una sostanziale incomunicabilità, da una diffidenza o forse da una vera e propria ostilità reciproca, negli «Amori difficili» sembra essere in gioco un tentativo di negoziazione, la volontà di cercare un posto nel mondo. E forse a emblema di questa dinamica, cioè a suggerire un altro modo possibile d'intendere il concetto di difficoltà, potrebbe essere preso *L'avventura di una moglie*, in cui la giovane protagonista, dopo aver tradito per una sola notte il marito ed essersi intrattenuta in un bar prima di rincasare, si scopre capace di rapportarsi agli altri uomini con una disinvoltura che non credeva di possedere, comprendendo dunque che «era successo qualcosa da cui non poteva più tornare indietro». ³⁶

6.

³² Così si legge nella *Nota* di presentazione alla prima puntata del romanzo (cfr. «Officina», 1958, 8, p. 331, poi in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. III, p. 1342; su «Officina» il testo è in corsivo).

³³ Ivi, p. 1318.

³⁴ A Pietro Citati scriveva per esempio: «Ma dove lo ficco, questo *libro* delle memorie *difficili*? Tra gli *Idilli* e gli *Amori*? Mi rovina la progressione dei titoli dei tre libri. Tutto resta troppo complicato e pasticciato. Forse è meglio non metterli, tenerli per un'eventuale altra raccolta, se scriverò ancora racconti autobiografici di quel tipo» (lettera del 2 settembre 1958, in I. Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 263; corsivi nell'originale).

³⁵ Id., *Lettere 1940-1985*, cit., p. 556.

³⁶ Id., *L'avventura di un amante*, in *I racconti*, cit., p. 375.

In altre parole, indice alla mano, è possibile intuire, alla base dei *Racconti*, una sorta di triplo movimento, o meglio, di tripla direzionalità. C'è una linea che congiunge il primo e l'ultimo libro: una linea che abbiamo definito pessimistica. Gli «Idilli difficili» preludono alla «Vita difficile»; in via ipotetica, *La formica argentina*, e poi soprattutto *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*, ripartono da dove i racconti del «mondo delle macchine», come lo definiva Calvino stesso,³⁷ si erano interrotti, fanno un passo più in là in quella direzione. Rispetto a questa linea, ovvero a questo primo movimento, le «Memorie» innestano un movimento opposto, bloccando la progressione e tendendo verso il passato, verso il recupero di una memoria che forse non è soltanto autobiografica ma anche generazionale. D'altro canto, gli «Amori» configurano un terzo movimento che è anche una sorta di diversione, di scarto laterale. Soprattutto col senno di poi, si può dire che i racconti antologizzati in questa sezione biforchino il percorso tracciato a partire dagli «Idilli difficili», che aprano una nuova strada; una strada che nel giro di pochi anni metterà in ombra quella aperta dagli «Idilli» e chiusa dalla «Vita». È istruttivo, per esempio, osservare la sorte dei tre racconti finali, che non verranno più pubblicati assieme. Se *La speculazione edilizia* avrà vita a sé stante – già nel 1963 sarà pubblicato come volume autonomo, nello stesso anno, peraltro, della *Giornata d'uno scrutatore*, con il quale per più versi risulta imparentato –, a partire dal 1965 *La formica argentina* e *La nuvola di smog* faranno volume a sé, e al limite, nel 1970, entreranno a far parte degli *Amori difficili*, in una sezione a titolo, ancora, «La vita difficile». Sempre col senno di poi, si può dire che entrambi i racconti regrediranno di posizione, inglobati in un altro macrotesto (*Gli amori difficili*, appunto), che in parte ne stempererà i contenuti, o comunque suggerirà modi diversi di leggerli, ponendo l'accento su aspetti o sfumature che nei *Racconti*, forse, non erano più di tanto in vista. In fondo, le righe finali della *Nuvola di smog* sembrano aprire uno spiraglio per una sorta di nuovo idillio, che qualcosa di politico in sé conserva. Le cooperative di lavandai in cui il protagonista del racconto s'imbatte, antitesi esplicita del grigiore metropolitano e della solitudine cui gli abitanti della città sono condannati, sembrano funzionare come antidoto alla degradazione e all'impersonalità del mondo industriale, come un modo per tornare a intravedere un senso di comunità: «Non era molto – leggiamo in chiusura di racconto –, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava».³⁸

Come che sia, non è semplice formulare un giudizio sulle scelte di Calvino. L'indice dei *Racconti* allude alle tensioni che fra anni Cinquanta e Sessanta ne animavano la ricerca letteraria e ai tentativi, nient'affatto pacifici, di scendervi a patti. In altre parole, l'impressione è che tramite l'indice della raccolta Calvino abbia provato a ragionare sul suo percorso, sulle direzioni intraprese fino a quel momento e su quelle potenzialmente percorribili. Proprio per questo motivo *I racconti* possono apparire una raccolta paradossale, addirittura contraddittoria, basata com'è su una serie di scelte non del tutto trasparenti, e forse anche su compromessi almeno in parte irrisolti. Tant'è che la difficoltà di cui fin qui si è detto andrebbe probabilmente intesa in senso non soltanto tematico ma anche architettonico: come se riguardasse anzitutto lo sforzo di Calvino nell'impostare in modo efficace la raccolta, e di conseguenza nel trasmet-

³⁷ Id., *I libri degli altri*, cit., p. 262; corsivo nell'originale.

³⁸ I. Calvino, *La nuvola di smog*, in *I racconti*, cit., p. 561.

tere di sé un'immagine coerente. E in questo senso non è escluso che la copertina con cui *I racconti* apparivano in libreria nel 1958, che riproduce un [dipinto](#) del 1923 di Paul Klee (*Scena di battaglia dall'opera comica «Il Navigatore»*), sia emblematica della lotta simbolica condotta dall'autore nel tentativo di imporre coerenza alla raccolta, e attraverso di essa al suo percorso.

Anche se, probabilmente, andrebbe dato peso soprattutto alle parole con cui Calvino parlava di Klee a Tullio Pericoli. Secondo Calvino, Klee si darebbe «in pasto all'arte futura. Non fa altro che aprire delle strade che forse non è tanto interessato a sviluppare lui stesso, perché è già subito preoccupato di aprirne delle nuove». ³⁹ Col rischio di sovrainterpretare queste parole, si potrebbe azzardare che, come Klee, Calvino nei *Racconti* provi ad aprire nuove strade o a capire quali possano essere percorribili: che insomma tenti di sondare il territorio dei possibili narrativi, ma senza intraprendere definitivamente uno e uno soltanto fra i percorsi esplorati. Ed è significativo che molti fra i primi recensori della raccolta abbiano registrato questa sorta di tensione, questa sottile contraddittorietà, avvertendo di fronte ai *Racconti* una sorta di spaesamento. «Al punto dov'è giunto Calvino, non è possibile prevedere cosa potrà fare in avvenire», scriveva Salvatore Battaglia, ⁴⁰ mentre Giovanni Grazzini ammetteva che «Il suo futuro di scrittore non è prevedibile, perché la complementarità dei filoni che oggi in lui ci sembrano cooperanti nella restituzione della verità, domani può sconnettersi». ⁴¹ E anche Renato Barilli, benché più indirettamente, suggeriva qualcosa del genere, notando come con *I racconti* saltasse il «bifrontismo» della narrativa di Calvino (cioè, da un lato, la tensione storico-autobiografica, dall'altro quella «fantastica e favolistica») e come le direzioni in cui la sua ricerca letteraria si stava incanalando andassero «moltiplicate e suddivise in molte altre ripartizioni». ⁴²

7.

Detto questo, nel giro di pochi anni la raccolta verrà messa da parte, e per certi aspetti addirittura rinnegata. Il cantiere dei *Racconti* sarà infatti del tutto smantellato. I materiali lì accumulati confluiranno in altre raccolte o si disporranno in altre configurazioni, provvisorie o definitive. Come già detto, solo quattro testi rimarranno vincolati alla raccolta, a testimonianza di un possibile percorso mai intrapreso – quello, si direbbe, all'insegna di una critica pessimistica e disincantata del mondo del lavoro.

In un certo senso, se l'immagine di Calvino all'altezza dei *Racconti* è quella di un autore posto di fronte a un crocevia, sospeso fra tensioni contrastanti, fra direzioni di ricerca almeno in parte inedite, retaggi di un passato in cui probabilmente stentava a riconoscersi e percorsi abortiti ma di cui, in qualche modo, riteneva importante dare testimonianza, allo stesso tempo l'impressione è che con *I racconti* Calvino abbia più o meno consapevolmente eraso la sua im-

³⁹ I. Calvino, T. Pericoli, *Furti ad arte*, Milano, Edizioni della Galleria Il Milione, s.d. [1980?], s.n. di p., poi in I. Calvino, *Mondo scritto e non scritto*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, pp. 63-77. Sui rapporti fra Calvino e Klee, cfr. F. Ricci, *Calvino e Klee. Variazioni di linea*, «Nuova prosa», XLII, 2005, pp. 43-52.

⁴⁰ S. Battaglia, «*I racconti* di Calvino tra realtà e favola», *Filologia e Letteratura*, XVII, 1971, 68, pp. 514-525: 525.

⁴¹ G. Grazzini, *Lettura dei Racconti di Calvino*, «Letterature moderne», IX, 1959, pp. 621-637: 637.

⁴² R. Barilli, *I racconti di Calvino*, in *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1964, pp. 212-222: 212.

magine. Per tutta la sua carriera – ha scritto Milanini – Calvino ha voluto «proporre di volta in volta al pubblico una differente immagine di sé», e ciò è probabilmente conseguenza «di un'inquietudine più profonda: un riflesso delle incertezze che nutriva sul senso complessivo del proprio lavoro, ossia dei dubbi e degli interrogativi che perennemente si riproponeva sulla propria identità, sul proprio io». ⁴³ Ebbene, l'antologia con la quale Calvino si doveva affermare in quanto autore è anche quella in cui la sua integrità autoriale, per così dire, si frantuma. Laddove ci aspetteremmo una consacrazione, anzi un'auto-consacrazione, troviamo invece una smentita, una messa in discussione radicale, benché sotterranea, del proprio percorso. Al termine di quelli che sono stati forse, da un punto di vista non solo letterario, i suoi anni più difficili, Calvino si consegna al decennio successivo come un autore dimidiato, la cui autorevolezza è stata per la prima volta, e da lui stesso, messa in discussione. Che poi tutto ciò possa essere desunto restando ai margini del testo, osservando la sua intelaiatura complessiva, vale a dire il suo indice e gli altri elementi paratestuali che lo caratterizzano, è forse in linea con quanto Calvino stesso ipotizzava.

I racconti riappariranno infatti dopo trentacinque anni, nel 1993, introdotti da una *Presentazione* (si tratta di una conversazione tenuta da Calvino al Gabinetto Vieusseux il 23 marzo 1959) nella quale, fra le altre cose, viene spiegato che «Delle proprie opere non bisognerebbe dir nulla. Lasciar parlare esse, e basta». ⁴⁴

Evitando di prefare o commentare la raccolta e lasciando soltanto, fra sé e quest'ultima, un indice, cioè un'intelaiatura complessiva, è probabile che Calvino intendesse far sì che fossero i racconti stessi, e insieme la loro collocazione all'interno della raccolta, a parlare e a essere interrogati dai suoi lettori, come qui si è provato a fare. La difficoltà e forse anche la sfiducia nella capacità di portare a termine l'operazione di allestimento della raccolta era compensata dalla fiducia nei testi da un lato e nel lettore dall'altra; o meglio, nella disponibilità del lettore a entrare in dialogo con i testi, a percorrere a propria volta le strade tracciate nel libro. Che poi questo sbilanciamento dalla parte del lettore fosse il corollario di una diffidenza in certo senso congenita rispetto alle proprie scelte autoriali, ⁴⁵ che al limite anticipasse posizioni espresse anni dopo, in particolare l'idea, come Calvino scriveva a Guido Fink nel giugno del 1968, che «non solo non esistono autori “maggiori” e autori “minori” ma non esistono gli autori – o comunque non contano molto», ⁴⁶ è una questione che per ora non è forse così decisiva, e che comunque andrebbe meglio argomentata.

Certo è invece che la scelta di ridurre al minimo i diaframmi fra testo e lettore può apparire curiosa al lettore che nel 2019 si avvicini ai *Racconti*, oggi che viceversa i testi non sembrano quasi più in grado di parlare da sé, sommersi come sono da premesse, *disclaimer*, apparati,

⁴³ C. Milanini, *Calvino editore di sé medesimo*, cit., p. 243.

⁴⁴ I. Calvino, *Presentazione*, in *I racconti*, cit., p. v. Nigro considera «centripeta» questa così come tutte le altre prefazioni che non sono state scritte «appositamente per corredare una nuova pubblicazione o una riedizione, bensì selezionate dai curatori per presentare il prodotto editoriale». Per Nigro, infatti, in questi casi il testo sembra esercitare «una sorta di forza magnetica sulla grande quantità e varietà tipologica dell'informazione relativa agli epiteti pubblico e privato» (*Dalla parte dell'effimero*, cit., p. 129). Nigro sottolinea inoltre come la prefazione dei *Racconti* configuri una sorta di preterizione – con Genette, si tratta di «scrivere una prefazione spiegando che non lo si farà» (*Soglie*, cit., p. 231) – e come nel contempo corrisponda al motivo del «buttar via» che è proprio di molte altre prefazioni calviniane (cfr. *Dalla parte dell'effimero*, cit., pp. 140-142).

commenti, prese di posizione pubbliche e *social*, e più in generale da quell'imponente paratesto virtuale che sta diventando la Rete.

⁴⁵ «[D]ell'espressione diretta delle mie idee e dei miei giudizi, diffido» spiegava Calvino in un'auto-intervista rilasciata a Ferdinando Camon, cit. *ivi*, p. 17.

⁴⁶ Lettera a Guido Fink del 24 giugno 1968, in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1004.