

Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino¹

Virna Brigatti – Bruno Falchetto

Virna Brigatti

L'incontro di oggi vuole portare l'attenzione intorno alle diverse forme di un testo che si sono stabilizzate in libri a stampa e dunque sulle diverse edizioni che lo trasmettono. Non si intende infatti considerare in questa occasione i materiali – manoscritti, autografi o non, redazionali o privati – che precedono la pubblicazione e i loro rapporti con essa, quanto piuttosto

¹ Il contributo propone in forma molto fedele, anche sul piano dell'andamento del discorso, quanto è stato presentato oralmente durante l'incontro tenutosi giovedì 11 aprile 2019 in Biblioteca Ambrosiana a Milano, all'interno del ciclo di "Seminari di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»" dell'anno 2019, dedicato a *Stesure, redazioni, revisioni, riscritture: problemi di definizione*. Nel riportare quanto è stato detto in quell'occasione, il titolo del contributo è stato modificato rispetto al titolo del seminario (che era *Percorsi di riscrittura e revisione tra i racconti di Italo Calvino*), per renderlo più coerente con quanto emerso quel giorno nel corso del dialogo.

prendere le mosse dalla prima edizione di un'opera, vista appunto come suo atto pubblico di nascita.

Si intende poi osservare l'evoluzione del percorso di un autore, della sua identità, della sua idea di letteratura e di scrittura, in relazione con quanto della sua produzione scritta ha raggiunto la forma del libro ed è entrato attivamente all'interno del circuito della comunicazione letteraria, della ricezione, della lettura. Il libro, infatti, è un documento storico portatore di elementi che hanno inciso in modo attivo sia sull'interpretazione del testo e dell'opera di un autore, sia sulla percezione della sua figura intellettuale, da parte dei contemporanei, prima di tutto, ma anche dei successivi fruitori, perché è chiaro che le modalità con cui l'autore e la sua opera sono stati percepiti nel suo proprio presente hanno specifiche ripercussioni sui successivi atti di valorizzazione del testo e sul suo diventare un testo di riuso.

In particolare, considerando le diverse edizioni di opere di uno stesso autore, si intende qui distinguere tra revisioni e/o riscritture di una stessa opera, e costruzioni di opere fra loro diverse che pure hanno come elementi costitutivi gli stessi materiali testuali.

Occorre però premettere una questione di natura teorica, richiamando alla memoria la definizione di opera di Franco Brioschi, che si legge nell'introduzione, intitolata *Il testo e l'opera*, alla raccolta di saggi *La mappa dell'impero*: «l'opera è il testo, *più* le categorie, direi quasi l'investimento culturale, attraverso cui lo leggiamo». ² A questo proposito Alberto Cadioli, nel volume *Le diverse pagine*, scrive che «Brioschi definisce "opera" il risultato di una "costruzione simbolica", nata dentro l'esperienza che si esplica nel corso della lettura di riprodurre nell'immaginazione "gli oggetti, le vicende, gli stati di cose denotati dal testo, così come risultano modellati dalle sue parole"». ³

L'opera dunque esiste in quanto viene fruita, in un meccanismo di relazione, e a questa osservazione si possono aggiungere ulteriori considerazioni di Cadioli:

Il testo non diventa dunque «oggetto letterario» senza la lettura, ma a sua volta la lettura non esiste (almeno nell'età moderna) senza un «oggetto

² Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983, poi, con introduzione di Alberto Cadioli, Milano, il Saggiatore-Net, 2006, dal quale si cita (pp. 208-209).

³ Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 188.

editoriale», cioè senza un'edizione nella sua specifica forma. Le caratteristiche dell'oggetto editoriale non interagiscono necessariamente, ma possono interagire profondamente – secondo il grado di competenza del lettore, le sue motivazioni, le sue condizioni – con la lettura e con la formazione dell'oggetto letterario.

L'oggetto editoriale, per sua natura «interpretativo», porta infatti intrinsecamente con sé il suggerimento di lettura – l'*intentio editionis* – che l'editore vorrebbe trasmettere ai lettori della comunità cui si indirizza: lettori reali, storicamente collocati dentro un tempo, con la fisionomia (culturale, letteraria eccetera) che egli riconosce in loro.⁴

Richiamati questi primi elementi teorici, occorre aggiungerne altri, in rapporto al fatto che quello che mi interessa portare qui come caso di studio, tra i tanti che possono essere richiamati in questo orizzonte di riferimenti, è un problema che coinvolge innanzitutto le strutture dei testi letterari e in particolare le strutture degli indici. Si tratta di un problema che coinvolge specificatamente i testi narrativi in prosa, in particolare quelli brevi: racconti, quindi, a volte romanzi brevi. Chiaramente in questa direzione lo sfondo teorico è quello della filologia delle strutture a suo tempo precisato da Domenico De Robertis.⁵

Ulteriore cardine di riflessione teorica è l'attenzione agli elementi di natura peritestuale, sulla scorta degli studi di Gerard Genette,⁶ e quindi l'attenzione a 'titoli', 'prefazioni', 'scritti di copertina', tutto quello cioè che appartiene alla materialità dell'edizione, all'*intentio editionis* e allo statuto di opera che è appunto veicolato da un'edizione.

Presentando ora il caso di studio dei racconti di Italo Calvino, segnalo che in un primo tempo parlerò di *racconti* in termini generici, dal momento che nelle pagine critiche dedicate allo scrittore, con *racconti* – senza aggettivo – di Calvino si intende fare riferimento a quelli cosiddetti *realistici*. L'altro grande serbatoio di produzione di racconti è invece quello dei racconti cosmicomici, che rappresenta un insieme di produzione narrativa

⁴ Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., pp. 188-189.

⁵ Domenico De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno, 1985, pp. 383-401.

⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du seuil, 1987; trad. it., *Soglie*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

a sé stante e in sé compatto (al di là, evidentemente, degli elementi di tangenza che sempre si possono riconoscere tra diverse parti dell'opera di uno stesso autore).

I racconti realistici appartengono per altro a una parte della produzione letteraria di Calvino a lungo (e forse ancora) considerata minore o secondaria, senza che questo possa essere giustificato sulla base di giudizi espliciti di disvalore letterario – i quali si dimostrerebbero subito inconsistenti e insostenibili al confronto diretto con i testi – ma forse almeno in parte comprensibili sulla base di ragioni eminentemente editoriali e sulla base della trasmissione di questi stessi testi. Lo si vedrà più avanti.

Presento intanto l'elenco delle edizioni (tutte editate per Einaudi) sulle quali porterò l'attenzione:

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

Scorrendo l'elenco dei titoli, è necessario segnalare che, di fronte a una cosiddetta 'nuova edizione' di una stessa opera, è fondamentale chiedersi se la formula 'nuova edizione' sia o meno una mera dicitura editoriale, se quindi questa etichetta identifichi piuttosto una ristampa (una nuova impressione) o se invece, sotto quella indicazione, ci siano problemi più complessi di natura testuale (e dunque, per esempio, – per le epoche 'pre-digitali' – sia intervenuta una ricomposizione del testo).

Nell'elenco dei volumi appena proposto, quello del 1958 intitolato *I racconti* – titolo da intendersi denotativo di una edizione – rappresenta uno snodo cruciale nel percorso tra le edizioni considerate, ognuna delle

quali introduce un elemento di novità: di edizione in edizione, infatti, Calvino non ripropone mai la stessa «costruzione simbolica», e la prima spia ermeneutica indicativa di questo passaggio può essere per esempio il cambio di titolo, per cui, in particolare, nella maggior parte dei casi il titolo può essere definito ‘nome proprio di opera’.

È il caso, ad esempio, di *Ultimo viene il corvo*, che ha tre edizioni tutte diverse fra loro: la prima, del 1949, ha un indice identico alla terza del 1976 ma con varianti testuali, perché, appunto, il testo è stato rivisto; la seconda edizione del 1969 ha invece un indice diverso e un testo rivisto a sua volta, che attesta uno stato di elaborazione intermedio.⁷

Di fronte a questo caso, introduco dunque il concetto di *stato di un'opera*, sostenendo che per *Ultimo viene il corvo* si può parlare di tre *stati* di una stessa opera, mutuando il concetto di *stato*, abitualmente applicato alle forme tipografiche dei procedimenti di stampa manuale, dalla filologia dei testi a stampa, e affermando che in quelle tre edizioni *sostanzialmente* c'è la stessa opera, identificata univocamente con lo stesso titolo, ma con differenze nelle strutture di indice e nelle lezioni dei testi.⁸

Lo stesso si può dire per *L'entrata in guerra*, che esce nel 1954 in prima edizione, nei Gettoni, come volume autonomo, e poi, con varianti nel testo e nell'indice, in una seconda edizione nel 1974 nella collana Nuovi Coralli. In questo secondo caso, l'indice dei testi è identico a quello dell'edizione dei *Racconti* del 1958.⁹

Altro nome proprio di opera è poi *La speculazione edilizia*, racconto lungo o romanzo breve che riesce ad acquisire uno statuto autonomo dal punto di vista editoriale nel momento in cui esce in volume nel 1963, nella

⁷ Per più precise e circostanziate indicazioni sulle varianti testuali si rimanda a Bruno Falcetto, *Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori (I Meridiani), vol. I, 1991, pp. 1261-1305 e vol. II, 1992, pp. 1437-1445. Si segnala inoltre il seguente saggio: Bruno Falcetto, «Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere». *Sull'elaborazione di Ultimo viene il corvo*, in «Chroniques italiennes», n. 75/76, 1-2, 2005, pp. 97-132.

⁸ Questa osservazione si affianca al percorso teorico tracciato da Maria Rita Mastropaolo, nel suo contributo *Riscritture, nuove stesure, nuove edizioni: prassi autoriali e prassi ecdotiche*, inserito in questo stesso numero della rivista (pp. 159-186), in particolare alle pp. 162-165, in cui si richiamano concetti esposti sia da Alfredo Stussi sia da Giorgio Pasquali.

⁹ Per maggiori dettagli si rimanda a Mario Barengi, *Note e notizie sui testi*, in Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1316-1327.

collana I Coralli, dopo avere avuto due precedenti edizioni a stampa, la prima su rivista, la seconda a sua volta all'interno dei *Racconti* del 1958.¹⁰

Invece, per quanto riguarda i racconti di *Marcovaldo*, tutti tranne uno erano già stati pubblicati sparsamente su diverse testate giornalistiche o periodiche. L'insieme dei testi presenti nel volume del 1958 viene poi 'prelevato' e accostato ad altri nel 1963, quando è pubblicata la prima edizione di un libro autonomo intitolato, appunto, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Questo titolo raggiunge pienamente, a questo punto, lo statuto di 'nome proprio di opera'.¹¹

La nuvola di smog e *La formica argentina* escono autonomamente nel 1965 in dittico, ma hanno anche una storia editoriale precedente *I racconti* del 1958, dove erano ospitati, essendo stati pubblicati per la prima volta entrambi su rivista; nel 1970 sono poi nuovamente inseriti dentro un macroindice più ampio, andando a costituire la parte finale del volume intitolato *Gli amori difficili*.¹² Quest'ultimo a sua volta – come si è detto per l'insieme di testi di *Marcovaldo* – è il risultato dell'estrazione di una serie di racconti dall'edizione del 1958 (che andavano appunto sotto il titolo *Gli amori difficili*, in quel caso titolo di una sezione del volume), con l'aggiunta di altri nuovi.

Quanto detto fin qui è una sintesi orientativa delle complesse storie che caratterizzano i singoli racconti o gruppi di racconti, introdotta per far capire il meccanismo di montaggio e smontaggio che interseca gli indici di edizione in edizione. A questo si aggiungono le revisioni testuali che si avvicendano nel corso del tempo e che però si può escludere – sulla base di quanto ricostruito nelle *Note e notizie sui testi* del volume dei *Romanzi e racconti* di Calvino – siano riconducibili allo statuto di riscrittura, data la loro tendenziale limitatezza (unico caso di maggiore rilievo è quello della *Speculazione edilizia*, che in volume autonomo presenta una redazione te-

¹⁰ Cfr. Claudio Milanini, *Note e notizie sui testi*, in Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 1338-1351.

¹¹ Cfr. Mario Barenghi, *Note e notizie sui testi*, ivi, pp. 1366-1389.

¹² Cfr. Bruno Falcetto, *Note e notizie sui testi*, ivi, pp. 1312-1315 e pp. 1352-1360. Cfr. anche in Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1446-1454.

stuale più ampia rispetto a quella dei *Racconti* del 1958; ma si tratta più che altro di una operazione di ‘mettere e levare’ alcune sequenze narrative).¹³

Giocando però con il concetto di ‘nome proprio di opera’ si può sostenere che ci sono insiemi 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. Per *I racconti* del 1958 si pone invece la seguente domanda: *racconti* va inteso come ‘nome comune di raccolta’, sinonimo semplicemente di un insieme/gruppo di testi, oppure può questo volume assurgere allo statuto di opera e dunque *I racconti* 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.

Ma perché impostare un ragionamento sullo statuto di opera di una edizione?

Innanzitutto perché nel considerare questo caso di studio ci si colloca inequivocabilmente nel campo definito da D’Arco Silvio Avalle della «fenomenologia dell’originale»,¹⁴ poiché tutte queste edizioni sono *edizioni d’autore*, data la posizione ricoperta da Calvino in Einaudi: i volumi dell’opera di Calvino sono infatti seguiti dallo scrittore in ogni loro parte, dalla copertina (e la sua immagine) ai testi di presentazione che spesso sono da lui firmati o comunque da lui approvati; si ha quindi a che fare con un documento storico che è un documento d’autore, un autografo al quadrato, si potrebbe dire, perché non è solo il testo, è qualcosa di più. Non si tratta di una considerazione marginale, perché a monte ci si deve sempre interrogare sull’oggetto editoriale che si ha di fronte, dal momento che non è per nulla scontato che ogni elemento dell’edizione sia imputabile a scelte dell’autore. Ne consegue che occorre quindi avere una certa cautela prima di costruire un saggio critico sul rapporto testo-immagine di copertina se l’immagine di copertina non è stata scelta dall’autore, o che quanto meno occorre introdurre una domanda o una precisazione in più.

È necessario ora inserire altre indicazioni di carattere generale sulla raccolta del 1958: innanzitutto si tratta di un libro commissionato a Calvino

¹³ «L’edizione del ’63 fu preparata – si direbbe – con un paziente lavoro di forbici e colla» (Milanini, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1341).

¹⁴ D’Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, pp. 33-43.

dalla casa editrice,¹⁵ e concepito, scrive Francesca Serra, come «un'antologia che raccogliesse 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». Per questo, continua Serra, «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 [...]».¹⁶

Calvino aveva infatti esordito nel 1947 con *Il sentiero dei nidi di ragno* e a dieci anni di distanza si poteva affrontare un primo bilancio della sua carriera. In particolare, perché non raccogliere innanzitutto i racconti brevi, che potevano essere orchestrati in un modo differente rispetto alle precedenti raccolte,¹⁷ e in più consentire di raccogliere altri testi apparsi sparsamente su vari periodici?

L'autore prende questa occasione più che sul serio, e numerose lettere testimoniano le sue difficoltà e le sue incertezze non solo nel selezionare la propria produzione di testi narrativi brevi, ma anche e soprattutto su come disporla.

Alla fine il risultato è 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*.

L'operazione che viene fatta per questo indice è un'operazione *combinatoria* a tutti gli effetti, e scelgo volutamente di usare questo aggettivo per il valore che poi avrà per la poetica e la successiva costruzione letteraria di Calvino. È quindi un'operazione complessa che propone una struttura testuale composta da tanti blocchi di testi, che sono più o meno autonomi fra loro. Oltre alle partizioni date dai titoli, nell'indice ci sono anche stacchi bianchi, tipografici, all'interno delle singole sezioni; stacchi che poi, scorrendo il volume, non si ritrovano, non essendoci pagine bianche

¹⁵ Cfr. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2000, p. 556.

¹⁶ Francesca Serra, *Italo Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 110.

¹⁷ Le già citate *Ultimo viene il corvo* del 1949 e *L'entrata in guerra* del 1954.

nell'impaginazione, che recuperino, dal punto di vista materiale, quel suggerimento di lettura dato appunto dalle sotto partizioni.

Ad ogni modo i diversi insiemi di testi costruiscono una struttura che rende manifesta una precisa valutazione critico-interpretativa d'autore; 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. In questo modo Calvino, da un lato, comunica al lettore un percorso di lettura dei suoi testi, e, dall'altro, segnala che quegli stessi testi nascono ognuno in un diverso contesto storico, indicando quindi che all'interno di questo prodotto-libro si alternano diversi piani diacronici e sincronici. Lo stesso autore tiene cioè a rendere esplicito che non si tratta di un libro nato da un unico momento di scrittura o di elaborazione, e nemmeno di un libro appartenente a un unico momento politico-culturale. Al di là delle intenzioni editoriali che impongono un prodotto librario che possa essere venduto come un'antologia, il volume *I racconti* non è però un'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, considerare il volume del 1958 come 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.¹⁸

Per altro, proprio in virtù della possibilità di poter compiere una lettura di questo tipo, si dà una prima risposta alla domanda se questo volume dei *Racconti* possa essere considerato un'opera a pieno diritto e non una semplice raccolta di testi, un'antologia nata da esigenze editoriali.

Aggiungo però che, in questo mio discorso, non sto andando a ragionare nuovamente sulla cosiddetta «logica delle sillogi»,¹⁹ su cui già tanto ha lavorato la critica, in riferimento sia ai racconti realistici, sia ai racconti cosmomici. Già le introduzioni, le note al testo e gli apparati dei Meridiani

¹⁸ Cfr. Serra, *Calvino*, cit., pp. 111-123.

¹⁹ Guido Bonsaver, *Il mondo scritto: forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995, pp. 193-204.

curati da Bruno Falcetto danno indicazioni molto precise in questo senso, e dà una risposta anche lo studio di Martin Mc Laughlin.²⁰ Inoltre non intendo nemmeno riproporre un discorso che recuperi il metodo critico applicato da Maria Corti alla serie dei racconti di *Marcovaldo*, orientato intorno al concetto di macrotesto.²¹ Quello che intendo qui portare alla riflessione è il fatto che, al di là di tutto ciò che si può recuperare leggendo i singoli testi o i singoli gruppi di testi (perché chiaramente si ritrovano fra loro, immediatamente, affinità di natura tematica, stilistica, di intonazione, piuttosto che di ambientazione o di momento storico sottinteso), 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. La coincidenza tra struttura editoriale e struttura letteraria ha dunque un valore rilevante, se si tiene conto che entrambe queste strutture sono attribuibili alla volontà dell'autore.

Elemento anche questo da non darsi per scontato, dato il proliferare lungo la storia di strutture editoriali e letterarie imputabili a soggetti diversi. Anche in questi casi, ovviamente, si sono create *opere*, ma a posteriori queste non reggono alla prova dello studio filologico e valgono solo in termini di storia della ricezione o di storia della tradizione.

Tornando ai *Racconti* di Calvino del 1958, si può ripartire da un'altra indicazione, sempre di Francesca Serra:

la grande antologia del 1958 [...] segna davvero uno spartiacque nella fisionomia anche editoriale dell'opera di Calvino. Al contrario dei cinque libri fino a quel momento pubblicati, ch'erano sempre stati accolti nei "Coralli" o nei "Gettoni", il volume dei *Racconti* esce nel novembre del 1958 in quella che a partire dal 1948 era stata la «la grande collana di letteratura»

²⁰ Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, in particolare si vedano l'introduzione e il capitolo 1.

²¹ «Una raccolta di racconti può essere un semplice insieme di testi o configurarsi essa stessa come un macrotesto; nel secondo caso ogni racconto è una microstruttura che si articola entro una macrostruttura, donde il carattere funzionale e "informativo" della raccolta; nel primo caso la definizione di una raccolta come insieme di testi è soltanto tautologica» (Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200; la citazione a p. 185).

di Einaudi: i “Supercoralli”. Come a dire che a un iper-libro non s’addice una semplice collana ma una iper-collana. Aprendo una nuova fase nella percezione dell’opera e dell’autore: da allora in avanti, infatti, tutte le principali uscite calviniane di narrativa vedranno stabilmente la luce in quella collana maggiore [...].²²

Dal punto di vista editoriale, quindi, Calvino applica una distinzione, in ragione della quale quanto pubblicato nei Supercoralli diventerà il “Calvino maggiore” – mutuando questo aggettivo dal sintagma “collana maggiore” – , a partire quindi dal volume del 1958 dei *Racconti*, e poi con *I nostri antenati* del 1960, *Le Cosmicomiche* del 1965, *Ti con zero* del 1967, *Le città invisibili* del 1972, *Il castello dei destini incrociati* del 1973, *Se una notte d’inverno un viaggiatore* del 1979 e *Palomar* del 1983.

È questo il Calvino che a partire dagli anni ’60 raggiunge il più ampio riconoscimento di pubblico e il successo, ed è anche quello che più agisce dal punto di vista dell’innovazione nel campo letterario.

Tutti i suoi testi ‘maggiori’ dunque escono nei Supercoralli; il resto della produzione – che non è letterariamente inferiore, ma che forse è stata ritenuta e si può ritenere meno innovativa – viene collocata in altre collane ‘minori’ o di minor prestigio dal punto di vista editoriale: *La speculazione edilizia* esce nei Coralli; *Marcovaldo* nei Libri per ragazzi, poi nei Coralli; *La nuvola di smog* e *La formica argentina* a loro volta nei Coralli e via di seguito (tenendo conto anche del cambiamento dei nomi delle collane). La produzione dei racconti realistici viaggia dunque su un altro binario editoriale: una condizione che suggerisce valutazioni critiche legate a scelte autoriali esplicite. Calvino fa capire ai propri lettori che continua a lavorare anche in un’altra direzione, come in una specie di controcanto rispetto alla produzione maggiore, e che continua a riproporre in una sede editoriale che non è quella principale – rimodulandoli o sul piano della lezione testuale o sul piano degli indici – testi nati in un momento precedente del suo percorso di scrittura.

²² Serra, *Calvino*, cit., p. 122.

Bruno Falcetto

L'analisi proposta è senza dubbio produttiva ed efficace in particolare per un autore come Calvino. Consente di ben illuminare l'idea e la pratica di testualità delineata dal percorso propriamente editoriale delle sue opere, nel quale credo a mia volta che il volume del 1958 sia «un'opera autonoma dal disegno preciso»²³ e un libro spartiacque, per più ragioni. Premetto che non so se si possa del tutto dire che non sia una antologia. Credo sia un'opera in senso forte, il 'nome proprio' di un'opera certo, ma nel tipo dell'antologia personale realizzata in chiave di una morfologia storica del proprio lavoro. Un libro nato da un lavoro di selezione, addizioni e ricombinazioni realizzato a partire da libri già costituiti e da riprese di testi fin qui apparsi solo in quotidiano o periodico, ossia da un lavoro condotto al di qua e al di là della soglia di pubblicazione in volume autonomo, crinale decisivo nella definizione delle identità editoriali degli scrittori, in particolare quando viene per la prima volta varcato con il libro d'esordio. La cifra strutturale dei Racconti è quella di una morfologia storica: presentazione di un percorso di attività che è anche – o meglio, prima – la presentazione di un modo di formare, della rete di linee letterarie che modellano una personalità autoriale. La messa in evidenza dell'architettura testuale è l'elemento più significativo e caratterizzante del volume; non un semplice accorgimento editoriale, ma una dimensione di rielaborazione estetica che può avere tutte le proprietà dell'invenzione artistica. È infatti il tipo di operazione che Calvino con I racconti sta cominciando a fare e si rende conto che può produttivamente fare. Grazie a questa sollecitazione della casa editrice, ma altrettanto grazie all'esperienza delle Fiabe italiane che vengono poco prima – per le quali si è trovato di fronte a un lavoro di sintesi, riformulazione, trasformazione testuale di una ricca pluralità di testi, ma anche di costruzione di un'architettura molto complessa – Calvino ha ormai capito e si è convinto che le strutture macrotestuali sono una componente assai rilevante degli effetti semantici che si possono ottenere sui lettori. Si apre dunque la possibilità di agire creativamente sul piano delle architetture: l'operazione è quella della valorizzazione del disporre come strumento di lavoro letterario, una valorizzazione delle architetture testuali.²⁴

²³ Falcetto, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1438.

²⁴ Su questo tema rinvio al mio *Italo Calvino*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2016, pp. 717-724.

Il volume del 1958 ha l'articolazione segnata da una suddivisione in libri, dagli stacchi bianchi che tu ricordavi prima, che serve appunto a mettere innanzi tutto in luce la varietà di forme del suo scrivere. O meglio, l'omogeneità e la varietà delle forme. Secondo un assetto peritestuale in cui la dimensione storica non viene cancellata ma recuperata con il contrassegno cronologico apposto ad ogni racconto.

Si tratta allora di cercare di capire per quale ragione Calvino arrivi a tale forte valorizzazione del disporre, sperimentata dapprima sul terreno della fiaba nell'ordinamento e ridistribuzione di un corpus testuale altrui, estremamente difforme, vario, proveniente da piani di creatività intellettuale e letteraria che non sono quelli colti. Credo che a orientarlo in questa direzione siano una serie di ragioni.

Si potrebbe in primo luogo ricordare che un aspetto centrale della fisionomia dello scrittore Calvino è quello di essere anche un editore, un funzionario editoriale, avere quindi cominciato da subito a seguire i meccanismi attraverso i quali i testi vengono selezionati, messi in forma editorialmente e presentati al loro pubblico. A documentare un'attitudine di spiccata attenzione al rilievo e alle potenzialità dell'elaborazione editoriale sta quanto tu prima ricordavi sul suo controllo d'autore dei peritesti (anche quando anonimi).

Nel 1954, ad esempio, ripresenta Il sentiero dei nidi di ragno nella Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria Einaudi con una nota non firmata che propone una descrizione della propria identità letteraria giocata su elementi contrapposti e correlati che continueranno poi a esser chiave decisiva del suo modo di elaborare la propria immagine di autore. Il breve testo sottolinea l'inclinazione a lavorare su coordinate immaginative opposte e complementari e si chiude così: «Ha pubblicato finora quattro libri (Il sentiero dei nidi di ragno, Ultimo viene il corvo, Il visconte dimezzato, L'entrata in guerra) e sa rinnovarsi di volta in volta, pur restando fedele a se stesso».²⁵ La formula può aiutarci a riflettere su quale possa essere il modo ideale per impostare operazioni di rappresentazione sistematica di tutto quello che ha pubblicato (magari anche come sia difficile realizzarlo). Ci dice di una identità letteraria pensata come eminentemente dinamica, costantemente costruita su elementi di continuità e stabilità ed elementi di variazione.

Nel caso di un autore come Calvino, quando si deve pensare a una riproposizione del suo lavoro in una edizione come quella di un'opera quasi omnia (dove

²⁵ Cfr. Falcetto, *Buoni a nulla e partigiani. Immagini di gioventù nella narrativa calviniana degli anni quaranta*, in *Leggere l'adolescenza*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2008, pp. 157-177.

il quasi è importante), si deve tenere presente il problema dell'esistenza di più di un'ultima volontà d'autore. Calvino è uno scrittore – di cui è indubitabile il livello di consapevolezza e di controllo esercitato su tutti gli aspetti della sua produzione letteraria – che ha espresso una volontà di versioni multiple di pubblicazione (mi pare che la tua ricostruzione di oggi lo confermi). Non tutti gli scrittori sono così. Per fare l'esempio di un autore che ho a lungo studiato, Mario Soldati è agli antipodi rispetto a Calvino: Soldati è uno scrittore in grado di mostrare attenzione, lucidità e concentrazione estreme su quello che fa, anche da un punto di vista testuale e editoriale, oppure essere molto distratto, un po' corrivo, disposto ad affidarsi. Al contrario – ricorro ancora a un autore esplorato a fondo – Ignazio Silone, a dispetto della persistente immagine di autore 'di contenuti' che lo accompagna, è scrittore di alta attenzione testuale ed editoriale. La sua idea di lavoro sul testo coniuga la percezione acuta di un bisogno indispensabile di cambiamento e messa a punto anche dell'opera già pubblicata, con una vivissima, irrinunciabile, percezione del suo legame con il momento genetico da cui scaturisce il 'corpo' testuale e immaginativo dell'opera, che non si esaurisce nella superficie verbale e che resta iscritto nel percorso editoriale attraverso il quale l'autore si è fatto conoscere dai suoi lettori, nella sequenza delle opere pubblicate. Un'idea di identità immaginativa del testo e di identità editoriale pubblica dell'autore che costituisce la ragione prima per cui è legittimo – in una ricostruzione complessiva di un'opera omnia o quasi omnia – presentare le opere nella sequenza cronologica di uscita, anche se poi la lezione a testo è quella dell'ultima versione voluta dall'autore. Credo peraltro che, su questo punto, le varie considerazioni metodologiche possibili siano sempre da mettere in relazione con la personalità specifica dell'autore e le sue idee di identità letteraria e di edizione.

Torno alla valorizzazione del disporre. Se da un lato a indirizzare Calvino in tal senso è il suo sguardo editoriale, dall'altro agisce in questa direzione la centralità di un procedere nell'itinerario di scrittura dei singoli testi e dei singoli racconti per moduli e loro variazione. Lo conferma l'analisi di Ultimo viene il corvo, da condurre con la guida della nota autoriale del 1969, che mette in primo piano le linee tematiche e strutturali coesistenti nel libro. Lo conferma ancora prima e di più la serie degli apologhi e raccontini del 1943-44, al momento l'unica testimonianza a nostra disposizione del Calvino più giovane: li caratterizza unitariamente una forma narrativa molto breve che tiene insieme la dimensione riflessiva dell'apologo e una dimensione comico-surreale, secondo una struttura piuttosto chiara (la brevità, l'astrattezza rappresentativa, il finale spiazzante,

secco o sospeso, ecc.), provata in molte versioni diverse. Questo modo di costruire e realizzare i testi per moduli e variazioni (ben testimoniata anche nell'epistolario) è sicuramente un tratto dell'invenzione calviniana che lo aiuta anche a immaginare possibili ridisposizioni e diversi modi e gradi di esplicitazione delle serie sulle quali lavora. I racconti sono importanti perché rendono palese questa maniera di formare proprio sul versante delle serie inserite nel volume (che non avevano ancora raggiunto lo statuto di libro): quella marcovaldesca, realizzata con il metodo più facile, diffuso e popolare, di crearla – grazie a un protagonista ricorrente – e la serie più nuova, la zona 'più inedita', degli Amori difficili, che esibisce l'impianto seriale nei titoli (L'avventura di ...) affidandola a personaggi che cambiano ma che rimodulano un comune assetto base.

Ancora, la valorizzazione del disporre, dell'architettura testuale, è strettamente legata anche a una valorizzazione dell'edizione nella sua materialità, al suo progressivo riconoscimento come uno spazio specifico di lavoro letterario, che si innesca a partire dalle sequenze metanarrative che percorrono i libri della trilogia araldica, che danno risalto progressivamente crescente alla raffigurazione della dimensione concreta dello scrivere, alle penne e all'inchiostro. È la direzione lungo la quale si muoverà negli anni '60, quando nelle sue opere diventano sempre più rilevanti – in una prospettiva di attivazione del lettore – varie originali soluzioni grafico-tipografiche. Accade così con evidenza clamorosa, come ben è stato messo in luce dalla critica, nel Castello e nella Taverna dei destini incrociati. Ma da questo punto di vista un capitolo altrettanto importante, e meno studiato, è quello delle Città invisibili. Lo testimoniano in modo inequivocabile il gioco tipografico, l'alternanza fra tondo e corsivo, l'indice tanto articolato e sapientemente calibrato fra detto e non detto, la scelta di identificare i vari tasselli narrativi attraverso il nome della serie seguita da un numero (non con il nome della città), senza titolare esplicitamente la cornice, ma semplicemente indicandone la presenza con i puntini di sospensione: tutti evidentemente segnali di una fitta sollecitazione semantica del lettore per via tipografica.

Virna Brigatti

Volendo tornare – per rimanere nel territorio specifico dell'incontro di oggi – sui *Racconti* del 1958, occorre far notare che questa è una edizione che ha una vita editoriale molto lunga, poiché viene ristampata più volte e a un certo punto, nel 1978, passa anche al Club degli Editori. Questo

passaggio favorisce un allargamento della fascia di lettori di Calvino, che già aveva raggiunto un pubblico ampio con l'edizione nei Supercoralli. La raccolta dunque è longeva, si potrebbe dire, soprattutto perché – e credo non sia del tutto secondario – si tratta di un prodotto editoriale che funziona e che vende.

Recuperando il concetto appena espresso da Bruno Falcetto di «identità letteraria dinamica», credo che questa sia ben riconoscibile anche nel fatto che la raccolta del 1958 viene sì ristampata più volte nella sua iniziale forma editoriale, ma allo stesso tempo Calvino torna a più riprese su quel ricco 'serbatoio testuale', procedendo parallelamente a quasi un'operazione di smantellamento della sua struttura. Per altro poi ci sono anche dichiarazioni, in lettere private, in cui Calvino ritorna, ripensa, si dichiara insoddisfatto, a posteriori, di ciò che aveva fatto nel '58...

Calvino, cioè, compie una operazione di 'prelievo', da quella raccolta, allo scopo di costruire altre nuove raccolte e altre nuove forme editoriali: scelta che complica, sempre di più, innanzitutto, le operazioni critiche e interpretative sui testi, se non anche la loro lettura, per via della necessità di scegliere 'quale testo leggere'.

Ad esempio, infatti, leggendo *La speculazione edilizia* nel volume singolo del 1963 – ricordando che non si trova in quell'edizione lo stesso testo presente nella raccolta del 1958, ma uno più lungo – si deducono significati scaturiti da un testo che viene dato e viene percepito come autonomo; invece collocando *La speculazione edilizia* dentro l'indice del 1958, e in particolare dentro l'ultima sezione, *La vita difficile*, e dunque nella sequenza di testi *La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, si può ricavare una interpretazione comparata dei tre finali dei tre testi,²⁶ la quale può darsi solo e unicamente dentro il volume del 1958. O, meglio, il volume dei *Racconti* fornisce una giustificazione e una 'autorizzazione' autoriale a questa lettura comparata. Ancora, già lo si diceva, *La formica argentina* e *La nuvola di smog* escono successivamente come un dittico autonomo, entrando poi a far parte degli *Amori difficili*, come parte seconda

²⁶ Questa lettura è stata proposta nel seguente intervento: Virna Brigatti, *Pensare gli indici: un percorso tra le edizioni dei racconti di Italo Calvino*, in *Alle soglie del racconto. Nei dintorni della narrativa breve*, Seminario di studi tenutosi presso l'Università degli Studi di Bergamo il 10 aprile 2019 (il contributo è in corso di pubblicazione sulla rivista «Griseldaonline» – <https://griseldaonline.unibo.it/> – con il titolo *L'edizione 1958 dei Racconti di Italo Calvino: una soglia ermeneutica*).

di quel volume, e recuperando come premessa il titolo *La vita difficile* dei *Racconti* del 1958. Questi due racconti brevi, dunque, possono a loro volta ricoprirsi di significati ben diversi se inseriti in un contesto editoriale e letterario o in un altro; e sono tutti ‘contesti’ d’autore.

Ora, solo con questi ultimi esempi è chiaro che, dal punto di vista critico-interpretativo, abbiamo di fronte testi narrativi apparentemente uguali, per lo meno se si fa riferimento al loro titolo, ma collocati dentro *opere* diverse.

Dal punto di vista di chi interpreta i testi, la collocazione editoriale, va dunque problematizzata: quanto meno occorre dire, ad esempio, in rapporto a quale momento della sua storia, testuale e editoriale si vuole ricondurre *La speculazione edilizia*. Si può anche pensare di portare avanti un discorso diacronico, considerando tutti gli stati testuali ed editoriali, un procedimento critico senza dubbio efficace per realtà testuali così complesse e per fisionomie autoriali così editorialmente consapevoli.

L’altro elemento su cui si voleva riflettere è il problema che si pone quando si vuole arrivare a costruire un’edizione scientifica, di riferimento, che raccoglie *quasi tutta* l’opera di un autore. Forse siamo ancora troppo vicini nel tempo per valutare le ripercussioni che può avere sulla tradizione del testo una edizione scientifica ancora recente – come quella di Calvino, uscita tra il 1991 e il 1994. Anche se una corretta valutazione si potrà avere dopo un periodo di tempo più lontano dalla pubblicazione, si può comunque affermare che effettivamente l’operazione editoriale dei Meridiani rappresenta uno snodo all’interno della tradizione del testo dell’autore, con conseguenze sul piano della lettura non solo, o non tanto, degli studiosi, quanto di quella con la quale si formano gli studenti, o i lettori letterariamente forti, perché spesso – quanto meno nel caso della casa editrice Mondadori – il binomio Meridiani-Oscar è molto forte e spesso l’Oscar “preleva” i testi dal Meridiano, salvo il fatto che l’Oscar può conservare anche quelle strutture editoriali e letterarie, cioè quegli *stati dell’opera* che nel Meridiano sono state necessariamente sacrificate.

Infatti, nell’*Introduzione* di Claudio Milanini al citato volume dei Meridiani è precisato quanto segue:

Il Calvino editore di se medesimo mettere a dura prova il curatore postumo. Non solo riteneva che la struttura dei volumi in cui raccoglieva i suoi racconti non potesse mai considerarsi definitiva, ma ambiva anche a

stabilire un rapporto nuovo con i lettori attraverso le prefazioni, e note, il “paratesto” che veniva a corredare, volta a volta, opere in sé compiute, “chiuse”, come i romanzi. Qualche sua narrazione conduceva silenziosamente (e conduce tuttora) una doppia vita, figurando con versioni in libri apparsi l’uno dopo l’altro e però continuamente ristampati, o appalesando significati eteronomi in conformità alle serie di cui entrava a far parte. [...] Sarebbe agevole moltiplicare gli esempi. Qui ci importa sottolineare come ad essere compromesse in questo gioco di adattamenti ricuperi sovrapposizioni siano soprattutto le due sillogi di maggior mole, cioè *I racconti* del 1958 e le *Cosmicomiche vecchie e nuove* del 1984: di necessità, l’una e l’altra rimarranno escluse dai “Meridiani”; verranno però forniti al lettore (nelle note in appendice al secondo tomo) tutti gli elementi necessari per ricostruirne l’ossatura.²⁷

I racconti del 1958 (ma anche *Cosmicomiche vecchie e nuove*) infatti esistono, nella forma editoriale che corrisponde al rispettivo documento bibliografico dell’epoca,²⁸ solo negli Oscar.

L’esempio mostra quanto siano intrecciate questioni di natura filologica ed ecdotica e questioni editoriali *tout court*, e come sia necessario esserne consapevoli; ma conferma anche la necessità, per potere parlare criticamente di un determinato testo o insieme di testi, di conoscere tutte le edizioni che lo trasmettono e di confrontarle con quelle apparse sotto l’esplicita sorveglianza dell’autore.

Bruno Falcetto

Due ordini di considerazioni: uno relativo al modo in cui possiamo leggere il mantenimento in stampa dei Racconti, uno relativo ad alcune caratteristiche delle edizioni complessive di opere d’autori contemporanei, a partire dai Meridiani.

Prima però ancora una breve osservazione sull’allestimento del volume del ’58, per rimarcare il rilievo delle procedure di selezione. Il Calvino ’56-’60 è il Calvino che raggiunge la sua piena maturità artistica (lo attestano quantità, pluralità e intensità qualitativa dei titoli pubblicati). La selezione – condotta

²⁷ Claudio Milanini, *Introduzione a Calvino, Romanzi e racconti*, cit., pp. xxxvii-lix; la citazione alle pp. xxxix-xl.

²⁸ Nel caso delle *Cosmicomiche* al volume Garzanti del 1984.

dunque con mano più ferma – esclude una gamma di testi narrativi brevi che aveva già trovato posto in libro ma anche tiene fuori dal Calvino maggiore, dal Calvino ‘esemplare’, una sfaccettata serie di racconti e apologi d’impronta realistica pubblicati sparsamente, in cui sono più diretti una connotazione politica o un aggancio con la cronaca. Serve dunque a dare un’impronta più personale al proprio modo di fare realismo.

I racconti «hanno una vita testuale molto lunga», continuano a restare in stampa, al contempo – come hai osservato – vengono anche utilizzati per allestire nuovi volumi, realizzando «quasi un’operazione di smantellamento della sua struttura». Quasi. Il punto centrale è che l’autore ha voluto che il pubblico potesse incontrare opere designate da uno stesso nome proprio in forme editoriali diverse in grado di presentarle a chi legge secondo angolazioni in parte differenti. L’assetto del volume del ’58 produce l’effetto di sottolineare l’omogeneità, cioè di restituire il gusto del variare ma rafforzando un senso di coesione (nelle singole sezioni – anche con aggiustamenti testuali in chiave di assimilazione, come per La speculazione edilizia – e nell’insieme dell’indice). Secondo la logica, aperta e flessibile, di un lavoro letterario che si vuole coerente ma nient’affatto univocamente compatto, all’insegna di un’idea dinamica, aperta, di identità letteraria (incline all’ordinamento ma refrattaria alle sintesi senza residui). E secondo un percorso di rideclinazione editoriale delle singole opere che punta a raggiungere aree di pubblico nuove e differenti, senza rimuovere però il precedente canale di contatto (con le sue specificità testuali ed editoriali).

I Meridiani sono la più antica delle collane di Classici novecenteschi, una collana che ospita un tipo di formato editoriale abbastanza ibrido oltre che mutevole, a seconda non solo dei curatori ma anche delle fasi storiche. (Una ricostruzione complessiva di questa varietà di allestimento d’edizione, per fasi, nei Meridiani e nelle altre sedi di edizioni di classici novecenteschi resta un terreno di studio ancora in gran parte da indagare). Vorrei qui ricordare in breve alcune caratteristiche di questo tipo di collana e di formato, insistendo sulla presenza e l’azione obiettiva di alcuni vincoli rilevanti. Procedo per punti.

1) La collana è il prodotto di una operazione editoriale dell’imprenditoria privata.

2) È un formato che si rivolge a un pubblico di profilo generalista, come ben sanno – e richiedono – gli editori. Realizzata sulla base di un progetto scientifico rigoroso e ben articolato, è un tipo di edizione che dovrebbe riuscire a

dialogare, a essere rilevante e utile, per pubblici differenti. Da questo punto di vista la bipartizione alla quale d'abitudine si pensa, lettore scientifico / lettore comune, è in realtà una schematizzazione un po' rigida, che rischia di lasciare in ombra una fascia particolarmente importante di pubblico, posta per dir così al confine basso del lettore scientifico e al confine alto del lettore comune. La compongono lettori abituali e appassionati, operatori del leggere di vario genere, portatori di una formazione culturale abbastanza strutturata (insegnanti, bibliotecari, giornalisti), lettori specialisti di altri ambiti disciplinari, che – tutti, in varie forme – posseggono un non trascurabile bagaglio di competenze. Ecco allora che la configurazione degli apparati di queste edizioni deve essere pensata in modi non esclusivi, monoindirizzati, orientata alla semplificazione marcata o viceversa allo specialismo sistematico; piuttosto si deve provare a individuare una modalità di allestimento intermedia e duttile, puntuale e ricca, capace di sintetizzare i dati filologici rilevanti e coniugarli a un'essenziale interpretazione critica.

3) *Si tratta poi di un formato in cui le opere di un autore sono, come si diceva, proposte quasi nella loro totalità. Parliamo quindi di un contesto d'edizione che, da un lato, rafforza nel lettore che fa qui esperienza della scrittura dell'autore l'attenzione al sistema di connessioni (anche contrastive) che avvicinano tra di loro i diversi testi, invitandolo – con più forza di quanto non accada nell'incontro con le opere singole – a formulare un'immagine complessiva di identità d'autore. D'altro lato, questo contesto d'edizione (nelle sue unitarie caratteristiche tipografiche) tende inevitabilmente a operare un appiattimento della pluralità d'assetto materiale che le opere hanno avuto nella loro vita editoriale precedente.*

4) *Sono opere dedicate ad autori contemporanei, e quindi il curatore quando lavora in questa 'situazione di edizione' (se può essere una formula che ha qualche senso e accettabilità) è inserito in un quadrilatero di soggetti – oltre il curatore stesso (o il gruppo di curatori), naturalmente l'autore, se vivente, l'editore, e anche gli eredi, l'agente – che interagiscono, con modalità d'azione e potere specifiche, nel definire e in parte vincolare o orientare i modi d'edizione; agiscono in maniera significativa dato il peculiare carattere dell'opera pressoché omnia quale primaria sede dell'elaborazione di una 'immagine d'autore' che*

muove dai criteri di ordinamento delle opere, di organizzazione dell'indice, e dalle scelte della veste testuale in cui proporle.

5) Vincoli di spazio tipografico e di tempo di realizzazione sono tratti non infrequenti della condizione pragmatica propria di questo tipo editoriale (in ambiente tipografico, per il digitale il quadro è differente). L'allestimento dell'edizione si svolge in una «economia della scarsità»,²⁹ strutturalmente avversa alla moltiplicazione degli individui testuali. Per non dire quanto il lavoro su materiali documentari a disposizione da poco, per poco o soltanto in forma parziale (come sovente accade con autori così vicini nel tempo) concorrono a definire l'orizzonte operativo di queste imprese editoriali, acuendo in chi le compie il senso della provvisorietà di alcuni aspetti della ricerca svolta, che salutarmente accompagna la convinzione di avere portato un contributo di conoscenza significativo e utile.

L'operazione condotta per i Romanzi e racconti di Calvino nei Meridiani si è iscritta in questo ambito e ha puntato a garantire ai lettori la possibilità di ricostruire i caratteri testuali di tutta la produzione narrativa dell'autore nelle sue trasformazioni in forma analiticamente documentata e criticamente interpretata per quanto sintetica.

Si potrebbe osservare che il caso Calvino ha facilitato i curatori perché le varianti testuali a stampa nei suoi scritti sono tutto sommato limitate. Una delle opere su cui è intervenuto di più è Il sentiero dei nidi di ragno, eppure agli occhi di Luigi Meneghello, profondo riscrittore di alcune delle proprie opere più importanti, il suo lavoro di revisione è parso in verità piuttosto marginale. Al contempo però l'orientamento alla rideclinazione editoriale delle singole opere, alla costruzione per via architettonica di opere nuove, secondo quell'idea di identità d'autore dinamica di cui abbiamo discusso, mette per molti versi

29 Elena Pierazzo, *Il testo è morto: lunga vita ai testi. Pluralismo testuale e edizioni digitali*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3, 2018, pp. 321-344. La citazione a p. 336, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/10633>.

in scacco i curatori di un macro-contenitore omogeneizzante, come sono le edizioni complessive.

Virna Brigatti

Sì, e tra l'altro gli interventi di Calvino che tracciano il percorso del *Sentiero*, 1947, 1954, 1964, sono molto coerenti con le altre linee correttorie che vengono precisate nelle note al testo dei Meridiani: quindi effettivamente l'apparato dei Meridiani, pur nella sua sintesi, è esauriente.

Il lettore cui si rivolge l'edizione è a tutti gli effetti il lettore con le caratteristiche che sono state richiamate e credo si possa chiudere questo confronto, citando le seguenti parole di Claudio Milanini, tratte dall'*Introduzione* al Meridiano, le quali riassumono efficacemente il senso del percorso che si è tracciato fin qui:

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.³⁰

virna.brigatti@unimi.it
bruno.falcetto@unimi.it

³⁰ Milanini, *Introduzione*, cit., p. XL.

Riferimenti bibliografici

- D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972.
- Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983, poi, con introduzione di Alberto Cadioli, Milano, il Saggiatore-Net, 2006.
- Guido Bonsaver, *Il mondo scritto: forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.
- Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012.
- Italo Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949 (I Coralli).
L'entrata in guerra, Torino, Einaudi, 1954 (I Gettoni).
I racconti, Torino, Einaudi, 1958 (Supercoralli).
La speculazione edilizia, Torino, Einaudi, 1963 (I Coralli).
Marcovaldo, Torino, Einaudi, 1963 (Libri per ragazzi).
La nuvola di smog. La formica argentina, Torino, Einaudi, 1965 (I Coralli).
Marcovaldo, Torino, Einaudi, 1966 (Lecture per la scuola media).
Ultimo viene il corvo, Torino, Einaudi, 1969 (I Coralli).
Marcovaldo, Torino, Einaudi, 1969 (I Coralli).
Gli amori difficili, Torino, Einaudi, 1970 (Gli Struzzi).
Marcovaldo, Torino, Einaudi, 1973 (Nuovi Coralli).
L'entrata in guerra, Torino, Einaudi, 1974 (Nuovi Coralli).
Ultimo viene il corvo, Torino, Einaudi, 1976 (Nuovi Coralli). *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori (I Meridiani), 3 voll., 1991-1994.
- Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2000.
- Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale. La ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.
- Bruno Falchetto, «*Io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere*». *Sull'elaborazione di Ultimo viene il corvo*, in «Chroniques italiennes», n. 75/76, 1-2, 2005, pp. 97-132.
- Buoni a nulla e partigiani. Immagini di gioventù nella narrativa calviniana degli anni quaranta*, in *Leggere l'adolescenza*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2008, pp. 157-177.

Italo Calvino, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2016, pp. 717-724.

Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987; trad. it., *Soglie*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

Maria Rita Mastropaolo, *Riscritture, nuove stesure, nuove edizioni: prassi autoriali e prassi ecdotiche*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 4/I, 2019, pp. 159-185, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11699>.

Martin McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

Elena Pierazzo, *Il testo è morto: lunga vita ai testi. Pluralismo testuale e edizioni digitali*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» 3 (2018), pp. 321-344, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/10633>.

Francesca Serra, *Italo Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006.