

**« IO AI RACCONTI TENGO PIÙ CHE A QUALSIASI
ROMANZO POSSA SCRIVERE ». SULL'ELABORAZIONE DI
*ULTIMO VIENE IL CORVO***

I. « Io scriverei racconti per tutta la vita »

Sono diciassette i racconti di *Ultimo viene il corvo* di cui si conosca una versione manoscritta. Un campione abbastanza consistente per svolgere alcune osservazioni fondate sulle principali direttrici del lavoro di scrittura che precede la stampa, sulla messa in forma del testo secondo Calvino.¹ I diciassette pezzi si collocano fra il 1945 e il 1949.

¹ A *Pranzo con un pastore* e *Ultimo viene il corvo*, i due testimoni manoscritti di cui si è dato conto nelle *Note al testo* di *Ultimo viene il corvo* nei « Meridiani » (Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1991, vol. I, pp. 1261-1305), è possibile ora aggiungere gli esiti dell'esame di altri quindici testi, ritrovati in casa Calvino dopo la chiusura del lavoro mondadoriano. I primi risultati di quest'analisi sono stati presentati a Cerisy-La-Salle al colloquio *À la découverte d'Italo Calvino*, diretto da P. Fabbri e Y. Hersant, 14-21 agosto 1999. Un altro grazie a Chichita Calvino per avermi consentito di proseguire lo studio di questi materiali.

Per le opere calviniane citate con maggior frequenza si utilizzeranno le seguenti abbreviazioni : RR1, RR2, RR3 per i tre volumi dei *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, Mondadori, Milano 1991, 1992 e 1994 ; L : *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000 ; UVC49 : *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino 1949 ; MS : manoscritto.

Per la precisione, se si seguono le indicazioni cronologiche contenute in un elenco della propria produzione breve vergato da Calvino stesso, due sono stati composti nel 1945 (*Angoscia in caserma* e *La stessa cosa del sangue*), dieci nel 1946 (*Lamento per il compagno vivo*, *Paura sul sentiero*, *Alba sui rami nudi*, *Il toro rosso* – che nel 1949 sarà *Di padre in figlio* –, *Uomo nei gerbidi*, *Dopo un po' si riparte* – che assumerà il titolo *I fratelli Bagnasco* solo in *I racconti* del 1958 –, *Campo di mine*, *Visti ieri alla mensa*, *Furto alla pasticceria*, *Ultimo viene il corvo*), uno nel 1947 (*La casa degli alveari*), tre nel 1948 (*Il bosco degli animali*, *Pranzo con un pastore*, *Desiderio in novembre*) e uno nel 1949 (*L'avventura di un soldato*).²

Questi racconti appartengono quasi tutti dunque agli anni del più vivace dibattito culturale, delle speranze politiche, alla stagione più libera e creativa della scrittura neorealista. È il primo grande periodo della *short-story* calviniana.

Avrei dovuto scrivere molto di più subito dopo la Liberazione, dopo la Resistenza ; a quell'epoca io ero uno scrittore di racconti ; avrei dovuto scrivere più racconti, perché coi racconti avrei salvato molte cose, che poi non sono più stato capace di scrivere³.

È uno dei momenti più felici della sua vena narrativa. « L'ho scritto senza alzare la penna dal foglio : era la gioventù, ora non potrei più farlo », ha detto del racconto che dà il titolo al libro.⁴ Dichiarazioni tarde confermate, e *contrario*, da alcuni passi dell'epistolario che, proprio nell'anno successivo all'uscita di *Ultimo viene il corvo*, dicono di una facilità di scrittura smarrita :

Ma è passato il tempo in cui scrivevo di getto, “come il melo produce le mele” per usare un'immagine con cui fu definito Maupassant.

² Si tratta di un elenco manoscritto relativo ai racconti degli anni 1945-1959 stilato su un foglio formato A4 conservato in casa Calvino. Tutti i testi sono in testimone unico con due sole eccezioni : *Lamento per il compagno vivo* è presente in doppia stesura manoscritta (la seconda verrà indicata come MS2), mentre *Il bosco degli animali* è attestato soltanto da una versione dattiloscritta. I racconti sono quasi sempre firmati a stampatello in calce.

³ *Italo Calvino*, « Il gusto dei contemporanei », Quaderno numero tre, Banca Popolare Pesarese, Pesaro 1987, p. 13.

⁴ Devo la testimonianza alla gentilezza di Chichita Calvino.

[...] M'accorgo che è stata la pressione della storia a portarmi avanti, e poi m'ha lasciato lì. Ora che davvero si sente la necessità che siano anche gli scrittori a premere sulla storia⁵ !

Scrivere è molto difficile, davvero non è più uno scherzo come mi sembrava una volta⁶.

« Ero uno scrittore di racconti » : in effetti quando Calvino nel dopoguerra avvia ufficialmente la sua carriera d'autore comincia dal racconto. E, simmetricamente, la sua preistoria letteraria, rimasta tanto a lungo in ombra e ben documentata dallo scambio epistolare con il giovane Eugenio Scalfari, si era chiusa proprio all'insegna del narrar corto con la rapida e intensa stagione dei « brevi apologhi antifascisti, pessimisti e anarchicheggianti »⁷ scritti fra la primavera 1943 e l'autunno 1944.

Non può dunque stupire che Calvino pensi presto a un volume di storie brevi. Già nel luglio del '46 ne scrive a Silvio Micheli, quando i testi che conta di riunire sono una ventina, a fronte dei trenta definitivi.

Vorrei fare tante cose in questa estate : mettere insieme una ventina di racconti belli che Einaudi mi ci faccia un volume ; e, se avessi tempo, buttar giù un romanzetto per il concorso Mondadori⁸.

Così pensa di presentarsi al pubblico librario. È Pavese a spingerlo verso il romanzo.

Io speravo di fare un librettino di racconti, tutto bello pulito stringato, ma Pavese ha detto no, i racconti non si vendono, bisogna che fai il romanzo. Ora io la necessità di fare un romanzo non la sento : io scriverei racconti per tutta la vita. Racconti belli stringati, che come li cominci così li porti a fondo, li scrivi e li leggi senza tirare il fiato, pieni e perfetti come tante uova, che se gli togli o gli aggiungi una parola tutto va in pezzi. Il romanzo invece ha sempre dei punti morti, dei punti per attaccare un pezzo all'altro, dei personaggi che non senti.

⁵ A Elsa Morante, 9 agosto 1950, L 290.

⁶ A Natalia Ginzburg, 14 agosto 1950, L 292.

⁷ Così Calvino in una « autobiografia per la Federazione » del PCI torinese, inedita e incompiuta, datata 11 giugno 1953 (cfr. RR3, p. 1300).

⁸ 29 luglio 1946, L 164.

Ci vuole un altro respiro per il romanzo, più riposato, non trattenuto e a denti stretti come il mio⁹.

L'affinità elettiva con il genere è ribadita con forza nella lettera al padre che precede di qualche mese la pubblicazione della raccolta (dichiarazione tanto più rilevante, perché successiva all'esordio tutt'altro che insoddisfacente avvenuto con *Il sentiero dei nidi di ragno*).

Pare che Einaudi si sia quasi deciso a pubblicarmi il famoso libro dei racconti. E farebbe una bella cosa : *io ai racconti tengo più che a qualsiasi romanzo possa scrivere*. Ora avrei un volume nutrito, di una trentina di racconti e spero me lo pigli¹⁰.

Calvino chiarisce una delle ragioni forti della sua congenialità verso la forma racconto in una breve descrizione del suo modo di essere scrittore contenuta in un'altra lettera a Elsa Morante. Se la Morante ha il « dono di ricondurre ad unità gli elementi più disparati, di far tornare sempre i conti », se, pur sentendo che « il mondo è fatto a pezzi, che le cose da tener presente sono moltissime e incommensurabili tra loro », ha « un fortissimo potere di sintesi », per lui invece, è diverso.

Scrivere ha voluto sempre dire partire in una direzione, giocare tutto su una carta, però con la coscienza che ce ne sono delle altre, con la coscienza del rischio e del non riuscire a esaurirmi. Perciò il mio scrivere è sempre problematico¹¹.

« Giocare tutto su una carta, però con la coscienza che ce ne sono delle altre » : a questo progetto di scrittura, a questa idea di sfruttamento deciso di un'opzione espressiva ma nella consapevolezza che è solo una delle diverse praticabili, è di certo più adatto il racconto che il romanzo. La brevità della forma consente di praticare quell'opzione (la « carta ») anche più di una volta, con alcune riformulazioni e assestamenti, per raggiungere gli esiti più persuasivi o almeno sperimentarla a fondo, per poi provarne un'altra con caratteristiche anche piuttosto differenti, di nuovo con opportune variazioni e aggiustamenti, fino a comporre il «

⁹ A Silvio Micheli, 8 novembre 1946 (L 167).

¹⁰ A Mario Calvino, 2 febbraio 1949 (corsivo nostro, L 243).

¹¹ A Elsa Morante, 2 marzo 1950 (L 272).

mazzo » (per restare nella metafora, piuttosto calviniana), ossia, la raccolta.

La brevità della forma consente anche, all'interno della stessa opera, di mostrare volti in parte diversi, di evitare quella « cifra » che da un lato è segno di un'individualità raggiunta, dall'altro è subito avvertita come rischio della ripetizione, come trappola, secondo una dialettica che già si affaccia nelle riflessioni del giovanissimo Calvino che ragiona dei suoi apologhi con Scalfari¹² e che ritorna con decisione nelle lettere a Marcello Venturi¹³.

Ecco allora che la « carta » racconto di bambini e ragazzi viene giocata tre volte in apertura di libro, con un evidente gusto delle modulazioni strutturali, legate al sistema dei personaggi principali, all'allestimento degli spazi, al rapporto diegesi-mimesi. Un gusto che agisce nella genesi dei testi, ma anche nella costruzione dell'indice, in cui lo scrittore può così applicare sottili procedimenti di *dispositio*. Se *Un pomeriggio, Adamo* è costruito sull'incontro di due singoli personaggi, il giovane giardiniere Liberese e la cameriera Maria-nunziata, tanto diversi tra loro eppure pudicamente attratti, *Un bastimento carico di granchi* è invece una storia di gruppi, narra delle contese fra i ragazzi di Piazza dei Dolori e dell'Arenella. *Il giardino incantato* propone di nuovo una coppia, Giovannino e Serenella, ma stavolta affine (per estrazione sociologica e per atteggiamento verso il

¹² « A ogni modo, di scrivere raccontini mi sono stufato. Comincio a cifrarmi, il che forse è un buon segno : dopo aver imitato tanto gli altri, posso cominciare a permettermi di imitare un po' me stesso. », 5 giugno 1943, L 131.

¹³ « Ma forse è bene che smettiamo di scrivere di partigia, se no cadiamo nella cifra. », 7 febbraio 1947. La lettera di ringraziamento a Geno Pampaloni per la recensione (*Il secondo libro di Calvino*, « Comunità », settembre-ottobre 1949), che contiene un giudizio limitativo sul libro, testimonia di questa preoccupazione di restare ingabbiato in una cifra. Nell'intervento su « Comunità », scrive Calvino, « posso dire di riconoscermi in tutto e per tutto, o meglio di riconoscerci i miei libri : il mio problema è oggi di uscire dai limiti di questi libri, da questa definizione di scrittore d'avventura, di fiaba, di divertimento, in cui non riesco a esprimermi e ad esaurirmi fino in fondo. Questo vuol dire, per me, fare il secondo libro : tale non considero il *Corvo*, perché è una raccolta di racconti e lavori marginali, per di più scritti in gran parte prima del *Sentiero*. Il secondo libro sarebbe il romanzo che ho terminato questa primavera e che forse terrò nel cassetto, perché non mi sembra del tutto realizzato. Quindi Lei vede che la prova del secondo libro l'ho ancora da superare. » (2 dicembre 1949, L 259).

mondo)¹⁴, e contrapposta a una terza figura, il ragazzo pallido, borghese, benestante, solo e confinato in uno spazio chiuso.

Il primo e il terzo racconto sono storie di terra in spazi aperti circoscritti,¹⁵ mentre a fare da intermezzo è chiamata un'avventura di mare. Il giardino nei due racconti ha un trattamento tonale antitetico: in *Un pomeriggio, Adamo* è un luogo familiare, quasi trasparente, che si risolve analiticamente nelle varietà di piante e animali che ospita, in *Il giardino incantato* è un luogo descritto con icasticità, splendido e sottilmente inquietante. *Un pomeriggio, Adamo* è un racconto fatto soprattutto di dialoghi, mentre nel *Giardino incantato* le battute di discorso diretto superano a fatica la dozzina e ciascuna non raggiunge la riga di testo, in mezzo *Un bastimento carico di granchi* alterna con una certa regolarità parti diegetiche e parti mimetiche.

Proseguo l'esemplificazione con la carta racconto di memoria familiare (cinque testi, da *Uomo nei gerbidi* a *Dopo un po' si riparte*), seguendo come filo conduttore la struttura degli attori principali. Si comincia con una coppia di storie sul rapporto padre e figlio e realtà della campagna, una in prima e una in terza persona: la prima ambientata nel tempo libero, per una caccia alla lepre (*Uomo nei gerbidi*), la seconda sul lavoro (*L'occhio del padrone*). In entrambe la presenza paterna è rilevante e insieme confinata alle zone liminari, a suggerire per via di sintassi narrativa tutta una difficoltà di relazioni (avvio e conclusione nel primo caso, solo *incipit* nell'altro). Nel primo racconto la figura del padre è concretizzata soprattutto attraverso una descrizione di fisionomia e abbigliamento, nel secondo per mezzo di una massima ripetuta e di una sequenza di azioni che sintetizzano un atteggiamento verso le cose opposto a quello del figlio, « furia » rispetto a « indolenza ». In *Uomo nei gerbidi* la rappresentazione del mondo contadino è affidata alla presenza di una coppia simmetrica di personaggi, un genitore e una figlia, Baciccin e Tancina, in *L'occhio del padrone* invece la pagina propone un piccolo spaccato corale, coinvolgendo il giovane figlio del padrone prima in un dialogo collettivo

¹⁴ « Adesso avevano deciso di esplorare la strada fin dentro la ferrovia » ; Serenella « non faceva come tutte le altre bambine che hanno sempre paura e si mettono a piangere a ogni dispetto ».

¹⁵ Ma, a ribadire il meccanismo della variazione nella somiglianza, se *Un pomeriggio, Adamo*, è tutto ambientato nel giardino, *Il giardino incantato* inizia e finisce con il mare.

con cinque interlocutori, vari per età e sesso, per chiudersi, dopo un breve tu per tu con Franceschina, sulla solitudine del protagonista. La serie successiva comprende tre racconti in cui compaiono figure di fratelli, tutti impostati con la tecnica dell'io narrante. *I figli poltroni* narra dei rapporti di due fratelli con i genitori e si svolge quasi esclusivamente in casa ; all'estremità opposta del trittico *Dopo un po' si riparte* presenta solo la coppia di fratelli e una casa nella quale i protagonisti tornano di rado e che vediamo spesso abbandonare per gli spazi aperti circostanti ; mentre nel racconto che fa da cerniera, *Pranzo con un pastore*, l'ambientazione come nel primo è l'interno familiare, il gruppo si allarga a una sorella e una vecchia nonna e, soprattutto, il mondo delle differenze sociali entra in casa con la presenza a tavola del giovane pastore.

L'inclinazione alla ripresa variata porta Calvino a costruire un intero racconto, *Il bosco degli animali*, come riscrittura su altro registro di *Ultimo viene il corvo*. La riscrittura non è generica, Calvino recupera e cambia segno a vari snodi narrativi di rilievo del testo-modello. La storia del tiratore infallibile diventa storia del tiratore schiappino ; il procedere modulare di *Ultimo viene il corvo* da un bersaglio colpito all'altro, diventa nel *Bosco degli animali* un avanzare fra grilletti non schiacciati, tiri impediti, bersagli mancati ; alla solitudine auratica del tiratore in *Ultimo viene il corvo* corrisponde invece un tiratore di continuo allertato dalle raccomandazioni della piccola folla di paesani che trova rifugio nel bosco nei giorni di rastrellamento. L'effetto di sconcerto e l'impressione di sortilegio generato nel soldato tedesco dalla precisione del ragazzo nel finale di *Ultimo viene il corvo*, è paradossalmente ricreato nel *Bosco degli animali* dall'imperizia di Giuà de' Fichi che colpisce per quattro volte il corpo della gallina invece del soldato tedesco che la tiene per il collo. Infine anche quest'ultimo racconto si chiude sulla presenza di un animale : ma se il corvo resta alto senza intervenire, è la zuffa con il gatto selvatico che porta il soldato tedesco nel precipizio.

La fitta rete di affinità e differenze che lega i racconti di *Ultimo viene il corvo* dimostra nel giovane Calvino un preciso interesse per le strutture narrative, alimentato da una passione per il « mestiere » di scrivere, che va di pari passo con l'avversione per l'idea di una letteratura ispirata. Lo testimoniano vari scritti di riflessione di questi anni, per esempio, con particolare evidenza seppur con tracce di vocabolario

d'epoca, le considerazioni formulate in occasione della vittoria del premio « l'Unità ».

[la letteratura è] impiego di mezzi tecnici al massimo cosciente e razionale [è un percorso di perfezionamento] con assiduo studio degli scrittori che ci hanno preceduto e assiduo esperimento *dei* nostri mezzi tecnici (linguaggio, tempo, ecc.) senza la cui completa conquista il nostro lavoro sarebbe come quello d'un operaio che volesse ossidare una lamiera con la fiamma d'una candela¹⁶.

Con « assiduo esperimento » : scrivere per Calvino vuole dire imparare a maneggiare/padroneggiare le forme narrative, saggiandone le diverse possibilità.

Nell'allestimento dell'indice il differente trattamento dei principali dispositivi testuali (sistema dei personaggi, spazi, diegesi/mimesi, per restare all'esemplificazione svolta) diventa elemento compositivo. Calvino utilizza come criterio di organizzazione la ripresa variata, creando l'effetto di un tessuto unitario ma in costante movimento, nel quale elementi di regolarità sono dissimulati, ma nient'affatto assenti. A ultima conferma, la corrispondenza variata fra i finali dei racconti d'ingresso e d'uscita al volume. *Un pomeriggio, Adamo* si chiude con una scena di coralità naturale, la piccola folla di animali che sono venuti, grazie a Liberese, a popolare la cucina di Maria-nunziata. In *Chi ha messo la mina nel mare ?*, invece, conclude la storia un'immagine positiva di coralità sociale, di collettività cooperante : la folla dei poveri del quartiere delle Case Vecchie approfitta dell'improvvisa abbondanza di cibo creata dalla mina fatta esplodere in mare da Grimpante e Baci Degli Scogli. Un libro che spesso negli ultimi venti racconti ha narrato di violenza e penuria si arresta su una nota di ottimismo (l'ultima parola è « contentezza »), seppure – come sarà in altri finali calviniani – generata da una condizione particolare e transitoria.

La sagoma dell'architettura di *Ultimo viene il corvo* risulta così dal sovrapporsi di un disegno più fitto e più leggero – il gioco di affinità e differenze che si è descritto e che si legge con uno sguardo ravvicinato

¹⁶ *Abbiamo vinto in molti*, « l'Unità » (Genova) 5 gennaio 1947, ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, tomo I, p. 1477 e 1479.

– e un disegno più rado e rilevato che si presta a essere più immediatamente colto da una visione d'insieme, ossia la partizione in tre grandi sezioni (racconti di pace, di riviera e di famiglia ; racconti di guerra e di violenza ; racconti del dopoguerra) già notata dagli interpreti.¹⁷

2. Una lavorazione leggera. Titoli, nomi, cornici

Nell'edizione 1949 di *Ultimo viene il corvo*, metà dei racconti qui considerati presentano un assetto testuale sostanzialmente invariato (sono *Angoscia in caserma*, *Paura sul sentiero*, *Alba sui rami nudi*, *Il toro rosso*, *Uomo nei gerbidi*, *Dopo un po' si riparte*, *Il bosco degli animali*) ; altri otto racconti invece (*La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in un albergo*, *Campo di mine*, *Visti ieri alla mensa*, *Furto alla pasticceria*, *Ultimo viene il corvo*, *La casa degli alveari*, *Desiderio in novembre*, *L'avventura di un soldato*) mostravano nella stesura primitiva un volto diverso : le correzioni manoscritte e il passaggio al libro attestano in questi casi ripensamenti di varia entità, in una gamma compresa fra l'intervento significativo ma circoscritto e la trasformazione importante. Nell'insieme i testimoni che ci sono giunti non sono però molto tormentati, il loro aspetto non è quello geroglifico di certe pagine della *Speculazione edilizia* : forse perché si tratta in molti casi di belle copie (la scrittura ordinata, le correzioni, perlopiù di modesta entità, lo fanno pensare in più di un caso), forse anche perché la

¹⁷ Si vedano le puntuali osservazioni di Martin McLaughlin (*Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh U.P., 1998, p. 15) che propone una divisione di circa dieci racconti per ognuna delle tre parti : la prima, i dieci testi iniziali, raccoglie storie con protagonisti bambini, ambientate in scenari regionali, e autobiografiche ; la seconda, di dieci storie di Resistenza introdotta da un racconto di transizione, *La casa degli alveari* (« containing the landscape of Ligurian idyll but also the theme of violence ») ; la terza, gli ultimi nove testi, riunisce racconti sui problemi dell'Italia postbellica, dalle storie del mercato nero agli apologhi politici. Si potrebbe solo notare che *Campo di mine*, undicesimo racconto nella suddivisione proposta, è in realtà una storia di violenza e morte ambientata nell'immediato dopoguerra (« Ma dalla fine della guerra a ora », dice infatti il vecchio all'inizio, RR1 288) e ipotizzare quindi che questo testo abbia una funzione introduttiva di transizione, analoga a quella svolta da *La casa degli alveari*. Si avrebbero così esattamente tre gruppi di dieci racconti ciascuno.

« prima scrittura » di questo giovane Calvino in stato di grazia sa subito bene dove andare.

Dall'esame di questi racconti si ricava una sostanziale conferma del *modus corrigendi* di Calvino : è netta la prevalenza del « levare » sul « porre ». Ma con un'eccezione di rilievo, *Furto in una pasticceria*. E i tagli confermano le strategie già note, ossia : ricerca di una maggiore linearità, speditezza e compattezza del dettato ; intento di evitare esplicitazioni troppo palesi dei sottotesti ideologici (dei valori riflessivi, ancor più che politici, assegnati alle situazioni rappresentate) ; limature « in senso antipornografico », per usare l'espressione impiegata in una nota lettera a Citati ; soppressione, infine, di brani troppo vicini all'atmosfera e alle situazioni del *Sentiero dei nidi di ragno*. Ma la lettura dei manoscritti è sempre istruttiva, le strade scartate anticipano atmosfere di opere che verranno (da *Marcovaldo* ad *Allez-hop*), mostrano il radicarsi dei più tipici orientamenti rappresentativi della scrittura calviniana, danno risalto a certe soluzioni espressive proprie del testo (come le visioni-fantasticherie).

Comincio dagli aggiustamenti minori, dalle considerazioni su quella parte del *corpus* contrassegnata da un alto indice di stabilità testuale. Ci sono modesti aggiustamenti di punteggiatura (per esempio, un punto esclamativo soppresso nell'ultima esortazione dei compagni a Binda ormai arrivato al campo in *Paura sul sentiero*)¹⁸, una scansione degli a capo più compatta di quella dell'edizione in volume (*Il toro rosso*), o rari interventi lessicali. Questi ultimi correggono un'immagine infelice o una svista (la sorella con cui si accompagna Giacomo Bagnasco avrà così nel 1949 « il petto largo e le gambe pelose » e non « lo stomaco¹⁹ », oppure operano una smorzatura tonale, snelliscono un'immagine concettosa, abbreviano una descrizione : nella versione 1949 di *Alba sui rami nudi* cade una similitudine parallelistica un po' insistita (« pesando con gli occhi diventati bilance il carico dei rami, convertendo con gli occhi diventati mercato il carico in denaro²⁰ » > « pesando con gli occhi il carico dei rami, convertendo mentalmente il carico in denaro²¹ »), in *Il toro rosso* viene scorciata la visione della

¹⁸ *Paura sul sentiero* (MS 6, UVC49 139, RR1 252).

¹⁹ UVC49 92, RR1 216 ; MS 4.

²⁰ MS 1.

²¹ UVC49 37, RR1 173.

impossibile cresima dei propri figli che la rabbia materializza nella mente di Nanin (dopo la sequenza « Allora gli prese una rabbia, una smania, di far fare la cresima ai suoi figlioli : vedeva già il maschietto con l'abito bianco alla marinara e la fascia al braccio con la frangia d'oro, la femmina col velo e lo strascico nella chiesa tutta ombre e luccichio » cade : « [...] e i paramenti del prete e della chiesa, i pizzi, i fiocchi, i candelieri, s'agitavano nella sua mente come una smania strana, che non si poteva esaurire²². »).

Alcuni ritocchi vanno poi nel senso di evitare riprese troppo fedeli, calchi non echi, fra testi diversi. Vengono così cancellati, nel passaggio in volume, sovrapposizioni di gesti o situazioni : il fratello minore, nel manoscritto, con la ragazzotta incontrata nel bosco cantava « con la sua voce di baritono » (*La stessa cosa del sangue*²³), la stessa espressione usata per il fratello Andrea in *I figli poltroni* ; spariscono anche descrizioni che ricordano troppo da vicino l'atmosfera del *Sentiero dei nidi di ragno* : « a piantare sparatorie. Il bosco intorno all'accampamento era pieno di fosse, si diceva che quando pioveva spuntassero dalla terra i piedi dei morti. / Arrostitiro²⁴ » > « a piantare sparatorie. / Arrostitiro » (*La stessa cosa del sangue*²⁵).²⁶

Un primo gruppo di interventi significativi si nota su titoli, nomi, finali e *incipit*. *Lamento del compagno vivo* diventa *Attesa della morte in un albergo* : la riscrittura è più asciutta e sospesa, cancella il riferimento ai personaggi, sembra marcare l'affinità con il titolo del racconto successivo, *Angoscia in caserma*, costruito sull'accostamento di indicazione di uno stato emotivo e localizzazione in uno spazio chiuso (secondo quel gusto di stabilire nessi appena descritto). Il primo foglio del manoscritto di *Visti alla mensa* attesta i vari ripensamenti, a partire da un titolo antifrastico fino alla soluzione definitiva, la più concisa : *Ricevimento al castello d'Asprez* > *Due visti mangiando* > *Visti ieri alla*

²² MS 2.

²³ MS 1.

²⁴ MS 6.

²⁵ UVC49 106, RR1226.

²⁶ Che questi tre racconti siano un piccolo serbatoio per il romanzo del '47 è stato, del resto, più volte efficacemente notato, per esempio, da Giovanni Falaschi (*La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976, p. 108) e Claudio Milanini (*Calvino e la Resistenza : l'identità in gioco*, in *Letteratura e Resistenza*, a cura di A. Bianchini e F. Lolli, Bologna, Clueb, 1997, p. 180).

mensa > *Visti alla mensa*²⁷. Nel 1949 *Il toro rosso* diventa *Di padre in figlio*: certo la nuova denominazione sottolinea il tema dei rapporti familiari, uno degli assi portanti di questo gruppo di racconti contadini, con una scelta tuttavia, mi pare, non del tutto felice, con una riduzione d'originalità. Il titolo primitivo dava risalto alla peculiare attenzione calviniana alla prospettiva animale che trova qui una delle sue primissime realizzazioni.²⁸ Il grande toro rosso è l'incarnazione della violenza che ha castrato il bue Morettobello. Il narratore, di tipo popolare-locale (« Pochi buoi, dalle nostre parti », così l'*incipit*), ci presta il punto di vista del bue, riconosce dignità espressiva ai suoi sogni e pensieri, alla sua percezione del mondo, al suo vago desiderio di una vita dimenticata fatta di grandi pianure e vacche a perdita d'occhio, al dolore che lo accompagna e lo vincola. Con la sua capacità di comunicare la solitudine e la sofferenza dell'animale usato, manipolato, dall'uomo, *Di padre in figlio* è una sorta di antecedente, controparte paesana, di *Il coniglio velenoso*. E Morettobello non è solo comparsa, ma in certo modo coprotagonista del racconto, la sua solitudine e il suo non-potere sono analoghe a quelle del suo padrone Nanin Scarassa, ed entrambi sono oggetto delle canzonature dei bambini che possono

²⁷ Alcune cassature apportate già sul manoscritto arricchivano di qualche tratto, sociale e psicologico, la caratterizzazione del nobile decaduto, forse con l'intenzione di dare più risalto – come indicherebbe anche il primo titolo scartato – al personaggio del vecchio: « decaduto, forse il cadetto d'una qualche grande famiglia: uno che tutt'a un tratto » (MS 1, cass.) > « decaduto, piovuto tutt'a un tratto » (UVC49 191, RR1 295); « da buongustaio. Ma quando era rimasto solo al mondo, con una piccola pensione da tempo » > « da buongustaio. Ma da tempo » (UVC49 192, RR1 295); « come in un ricevimento a corte. / Perché forse, se aveva mai avuto un mestiere in vita sua, era stato ufficiale: uno di quegli ufficialetti mingherlini e puliti, con la vocetta da bambino, che riescono subito antipatici ai soldati e ai colleghi, e se ne hanno tanto male che per rabbia diventano i più pignoli del reggimento e non fanno che dar consegne. / Ora erano una di fronte » (MS 1-2) > « come in un ricevimento a corte. / Ora erano uno di fronte » (UVC49, RR1 295). Peraltro viene cancellata sul manoscritto anche una descrizione della vedova in movimento verso la sedia, munita del contrassegno del suo benessere: « arrancava verso il tavolo con il braccio libero, mentre con l'altro reggeva una borsa, una borsetta e un pacco, e ancora teneva in mano un portafoglio lustrato e gonfio coi fogli rosa che uscivano di sghebo » (MS 1).

²⁸ A sottolineare l'importanza della sensibilità di Calvino alle ragioni del mondo animale, al punto di vista della natura, sono stati con particolare efficacia Giovanni Falaschi (*La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 96-151) e Giancarlo Ferretti (*Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989).

permettersi quella cresima con i vestiti adatti che né Nanin né suo padre hanno saputo garantire ai propri figli.

In *Desiderio in novembre* sotto le cancellature s'intravede che il nome di Barbagallo ha sostituito quello di Desiderio: il *calembour* è giustamente sembrato a Calvino un po' fiacco. Ma nel passaggio dal manoscritto al volume il vecchio facchino protagonista non cambia soltanto nome, muta in parte anche profilo. Cade un passo abbastanza esteso che ne arricchiva la caratterizzazione in senso premarcovaldesco.

[...] dall'una all'altra opera pia. / La soddisfazione a vivere Desiderio l'aveva nel veder cambiare le stagioni, giorno per giorno, girando tra i campi e la città, nel veder gli arrivi degli uccelli, e i toni delle nuvole, dell'aria, dei tramonti, e i colori diversi delle vigne, il crescere e il dimagrire dei pagliai, e il diverso correre dei fiumi, e la gente diversa di mese in mese, con facce da gennaio, facce da maggio; anche i selciati delle città avevano riflessi diversi, che si riscoprivano ogni anno. E d'anni Desiderio ne aveva passati molti, eppure di veder ruotare stagioni sempre nuove e uguali non era ancora stanco, e ogni anno si dimenticava di tutto per aver la gioia di riconoscere tutto l'anno dopo. / Anche l'odore delle prime piogge lo divertiva, e il calpestare il primo fango, e il taglio avvolgente dei primi freddi sulla pelle nuda sotto quel ruvido cappotto. A star così gli sembrava d'essere più in mezzo alle stagioni e al tempo; aveva una pelle coriacea ma rosea e implume come quella d'un ragazzo, come quella dei primi uomini, forse; e adesso questo che lo spingeva a coprirsi era un impulso primordiale, dell'uomo che va in cerca della pelle d'una fiera. / Nella coda per le scale²⁹ > dall'una all'altra opera pia. / Nella coda per le scale³⁰.

La sua capacità di lettura e ascolto della natura tra campagna e mondo urbano, il suo saperne cogliere il divenire giornaliero e i cicli stagionali anche nei « selciati di città » anticipa il manovale, che farà il suo esordio sull'« Unità » solo nei primi anni cinquanta. Un'aria marcovaldesca del resto spira lieve anche nella pagina iniziale del racconto, dove descrivendo l'impatto del freddo sui poveri si allude a una caccia alla legna in città dettata dal bisogno.

²⁹ MS 3.

³⁰ UVC49 246, RR1 338

Ai giardini, adocchiando i magri platani, si videro girare ragazzi spilungoni che scansavano le guardie, e nascondevano seghe dentate sotto i cappotti rammendati.

Nella lavorazione *Desiderio in novembre* perde un altro passo significativo : un finale, comicamente polemico-politico, cassato già sul manoscritto. Anche in questo caso il brano ha in sé un germe di futuro e il taglio serve a Calvino per consentirsi di valorizzare meglio in seguito un'idea narrativa.

Fu quell'anno – sia detto per inciso – che tra le signore dell'alta società clienti di Fabrizia si sparse una misteriosa e generale invasione di pulci e di pidocchi, e le signore, i loro mariti e i loro amanti continuarono a grattarsi per tutto l'inverno, la primavera, l'estate e l'autunno³¹.

Le pulci torneranno, come si sa, nel « racconto mimico » *Allez-hop* scritto per Luciano Berio e rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1959.

Il finale, per quanto ci dicono i manoscritti, è una area testuale sulla quale Calvino interviene non di rado. Così come la documentazione nota in precedenza aveva messo in luce modifiche, a volte ripetute, sui passi conclusivi di *Ultimo viene il corvo* e *Andato al comando*³², anche in quest'occasione una cassatura sul manoscritto rivela un primitivo assetto differente dell'ultimo capoverso di *Campo di mine* :

La terra, l'aria, il sole, il *ghii* della marmotte diventarono un solo elemento. Tutt'insieme : ogni cosa che tentava di diventarne un'altra. L'uomo sentì una mano di ferro che lo afferrava³³ > La terra che divenne sole, l'aria che divenne terra, il *ghii* delle marmotte che divenne tuono. L'uomo sentì una mano di ferro che lo afferrava³⁴.

³¹ MS 9.

³² Per i mutamenti, verso una sempre maggiore secchezza, del finale di *Ultimo viene il corvo*, cfr. RR1, p. 1293.

³³ MS 6.

³⁴ UVC49 189, RR1 293.

Nel manoscritto l'esplosione veniva rappresentata come confusione, confluenza e tentativo di sopraffazione reciproca delle sostanze in un tutto indistinto, nella stesura definitiva la conflagrazione descritta come metamorfosi multipla, catena di trasformazioni, assume una stilizzazione più ferma e armonica.

La cura di Calvino non va solo ai finali di racconto, ma anche alla chiusura di sezioni testuali minori. Si veda questa riscrittura in forma più incisiva, condotta già sul manoscritto, di una clausola di paragrafo di *La stessa cosa del sangue*.

I fratelli salivano parlando di uccidere. "Se domenica non son tornati - diceva il minore - facciamo la pelle a x... ammazziamo z..." e faceva il nome di fascisti, veri o presunti > I fratelli salivano parlando di uccidere³⁵.

In questi esempi si nota quell'apprendistato, davvero veloce, all'arte del finire sul quale ha richiamato l'attenzione Martin Mc Laughlin.³⁶ Ma fra le sorprese più interessanti che riserva questo materiale manoscritto c'è un *incipit*, l'attacco di *Furto alla pasticceria* che nel 1949 sparirà.

Quando ci si trova in tanti e si ha fame, nei cortili delle prigioni, o nelle camerate delle caserme, o vendendo sigarette sui marciapiedi, e uno comincia a raccontare storie di cibo e di mangiate e gli altri gli gridano che smetta, allora Gesubambino attacca sempre quella storia di quando faceva i colpi con il Dritto. / Si trovarono una notte nel posto convenuto e c'era il Dritto e c'era Uora-uora³⁷ > Il Dritto arrivò al posto convenuto e gli altri lo stavano aspettando già da un po'³⁸.

Si potrebbe leggerlo come una sorta di cornice a tutto il gruppo dei racconti picareschi. Sia dal punto di vista tematico, per la dichiarata centralità del cibo, della penuria e del desiderio di cibo (e va ricordato che nell'insieme delle storie di questo gruppo la penuria, il desiderio, le sostituzioni improprie riguarderanno anche le altre componenti

³⁵ MS 3, UVC49 101, RR 223.

³⁶ Cfr. *Italo Calvino*, cit., pp. 5-8.

³⁷ MS 1.

³⁸ UVC49 196, RR1 298.

costitutive dell'esistere: il sonno, il vestirsi). Sia dal punto di vista comunicativo, perché l'*incipit* soppresso richiama il contesto di affabulazione collettiva al quale questi racconti rimandano³⁹: è infatti proprio questa pagina cancellata l'evocazione più diretta in *Ultimo viene il corvo* del « multicolore universo di storie » che Calvino nella *Prefazione* '64 a *Il sentiero dei nidi di ragno* indicherà come tratto caratterizzante dell'orizzonte letterario della stagione neorealista.

3. Lamento per il compagno vivo : *il rifiuto della riflessione esplicita e la visione-fantasticheria*

Fra i racconti che mostrano modifiche importanti spiccano, assieme a *Furto in una pasticceria*, due testi del trittico « autobiografico », poi escluso dai *Racconti* del 1958 e dalla riedizione 1969 per essere reintegrato « come testimonianza d'epoca » nel 1976⁴⁰: *Attesa della morte in un albergo* (*Lamento del compagno vivo* nella stesura manoscritta) e *La stessa cosa del sangue*, il primo per la profondità del lavoro di revisione, il secondo per un intervento limitato ma significativo.

Lamento per il compagno vivo subisce una robusta potatura che determina un vero e proprio riassetto del racconto : Calvino espunge otto passi di un certa ampiezza, compresi ciascuno fra le sei-sette righe e la pagina manoscritta. Gli interventi agiscono innanzi tutto in senso strutturale, tendono a dare al testo un andamento più lineare e compatto, per quanto sempre all'interno di un'architettura più inquieta e irregolare rispetto a quella degli altri gruppi di racconti del libro. Qui come in *La*

³⁹ In una lettera del 10 aprile 1972 a Giovanni Falaschi, Calvino scriverà : « è una storia che avevo sentita raccontare in una notte di fame in montagna dal protagonista (ex ladro) » (L 1163), a testimonianza di una partecipazione diretta al contesto comunicativo descritto dalla variante cassata.

⁴⁰ Come si sa, testimonia dei tentativi fatti da Calvino « per mesi, dopo la fine della guerra » di « raccontare l'esperienza partigiana in prima persona, o con un personaggio simile a me », con « disagio » perché « non riuscivo mai a smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche » (*Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, RR1 19).

stessa cosa del sangue e Angoscia in caserma – ha ben notato Milanini – strumenti tecnici ne sono analessi, focalizzazione variabile, molteplicità di personaggi sinteticamente tipizzati o presentati per via d'analisi.⁴¹

La ricerca di una maggiore compattezza e linearità strutturale porta in primo luogo all'eliminazione di alcuni passi descrittivi, di una breve retrospezione e di alcune sequenze che ricostruivano i movimenti interiori di Diego. In avvio di racconto cade – già sul manoscritto – il secondo capoverso, che dilatava la descrizione d'apertura in chiave di arricchimento realistico, indebolendone però l'incisività emblematica.

come già a paesi senza via di ritorno. / Le donne portavano ceste col mangiare per i rinchiusi e le facevano portar su dai militi accampati nell'albergo, che potevano scendere e salire. Erano militi buoni e sciocchi, reclutati tra gli italiani di Francia, che per piccole mance si prestavano a far commissioni e di quando in quando imbastivano strampalate discussioni sulla guerra, con quel loro dolciastro accento mezzo francese⁴². > come già a paesi senza via di ritorno⁴³.

Il primo paragrafo, costruito attorno alle mani delle donne in basso e alle mani degli uomini in alto tese le une verso le altre e divise con forza da « quei metri d'aria vuota », da quella « verticale lontananza [...] breve ma pure disperata », costituiva un'immagine limpida e risolta che non richiedeva ulteriore sviluppo.

Calvino cancella poi due passi che rendevano più articolata la presentazione del personaggio di Michele. Nel primo il narratore sottolineava la profondità del legame di Diego verso di lui, rimarcando la natura innanzi tutto politica del loro rapporto e insieme l'apertura

⁴¹ « C'è anche, in questo primo “tentativo di dar forma alle esperienze recenti”, un ricorso del tutto anomalo all'analessi, una focalizzazione variabile che spezza ogni linearità, un gioco fitto di esitazioni, indugi e riprese che si ripercuote dall'una all'altra sequenza, un affollarsi di personaggi ora fortemente tipizzati ora psicologicamente sfaccettati, sottoposti a una prolungata introspezione. Al centro, un autoritratto appena velato dall'uso della terza persona. » (C. Milanini, *Calvino e la resistenza : l'identità in gioco*, cit., p. 180).

⁴² MS 1.

⁴³ UVC49 108, RR1 229.

piena verso l'esistenza, verso il mondo, propria della scelta politica di Michele.

[...] con la sua prosopopea d'autodidatta. / Ma Michele era stato il primo vero compagno incontrato, "il compagno", l'uomo a cui nulla ci lega al di fuori della lotta e questo è tutto perchè la lotta è tutto > Michele era sempre dalla parte della vita, in ogni questione : amava conoscerla, sfruttarla, pur essendo un povero, in tutti i suoi aspetti, paesi libri mangiare lavoro donne ; lottava perchè la vita potesse essere conosciuta e sfruttata anche dai poveri < / Ora Michele camminava⁴⁴ > con la sua prosopopea d'autodidatta. / Ora Michele camminava⁴⁵ [...]

L'altro segmento descrittivo (inserito nel secondo manoscritto e poi escluso dal testo in volume) presentava invece la dimora di Michele, ritagliata in un interstizio di natura in città. La raffigurazione del personaggio acquisiva così un tratto di eccentricità : gli oggetti attorno ai quali veniva presentata la sua vita quotidiana (il bagno, la radio e l'atlante) ribadivano volontà di emancipazione umana e di allargamento d'orizzonti affermata con un piccolo anticonformismo.

La casa di Michele era una baracca rattoppata di tavole e lamiera, in una pausa erbosa della città. La moglie di Michele faceva da cucina fuori, su un focolare di mattoni, ma dentro c'era la vasca da bagno, grande da ingombrare metà della casa. Non si sapeva per quanti anni avesse dovuto risparmiare Michele, sui suoi piccoli mestieri da eterno disoccupato, per comprarsi quel bagno ; i compagni gli domandavano sempre se l'aveva vinto a una lotteria. E tutta la vita di Michele era così : il focolare all'aperto e il bagno in casa ; una vita di straccione con la radio e l'atlante per cercarsi i nomi alla radio, e quella sposa così giovane che lavava e rilavava la vestina lilla, dicendo : « Purché non ti pigliano, una volta ! » mentre lui girava il ciclostile o aggiustava una pistola. / Ora Michele camminava⁴⁶ > Ora Michele camminava⁴⁷ [...]

⁴⁴ MS 8.

⁴⁵ UVC49 115, RR1 233

⁴⁶ MS 2 7.

⁴⁷ UVC49 115, RR1 233.

Al termine del passo in cui la voce narrante richiama il continuo ritornare del pensiero dei prigionieri al momento della loro cattura, cade poi un breve *flashback*, una scena di taglio cinematografico che ricostruiva l'arresto dei due compagni, riproducendo le sensazioni di Diego tra tentazioni d'abbandono e capacità di reazione.

[...] come all'apritiscena d'un film. / Michele aveva subito alzato le mani e avanzato sotto la bocca delle pistole del tedesco (parve a Diego che avesse dieci mani, tutt'e dieci armate di pistola). Diego aveva indietreggiato d'un passo dietro l'angolo ; allora il tedesco disse : « Avanti fuori anche altro. » La via era diritta senza scampo di svolte dietro a lui, la voce del tedesco quella di un antico padrone cui qualcosa dentro a noi comanda d'abbandonarci anima e corpo : Diego avanzò a braccia alzate ma intanto il suo impermeabile dalle tasche proibite gli era scivolato dalle spalle, era volato nel buio di un portone, attutendo tra le carte ciclostilate e le pieghe delle falde il battere metallico dell'arma. / Questa catena di sensazioni⁴⁸ > come all'apritiscena d'un film. / Era una catena di sensazioni⁴⁹.

La situazione dell'imboscata tornerà, a parti rovesciate e virtuosisticamente rielaborata, nel racconto che nel *Sentiero dei nidi di ragno* Lupo Rosso farà della fine di Pelle, quasi – a considerare la matrice autobiografica del racconto – una sorta di rivalsa a posteriori per via narrativa.

Calvino poi comprime in modo deciso la rappresentazione dell'attività mentale di Diego, contrae il resoconto – comunque ampio anche nella stesura finale – del suo lavoro interpretativo di situazioni e comportamenti nello sforzo di fronteggiare il pericoloso futuro imminente. Un lavoro d'immaginazione nel quale si intrecciano impegno raziocinante, proiezione di angosce, insorgere di pulsioni nient'affatto altruistiche. In questa prospettiva viene espunto il tentativo di decodificazione dell'ambigua battuta di Pelle rivolta a Michele.

[...] e aveva fatto una smorfia d'ignoranza con la faccia stranita. Era una dichiarazione aperta di tradimento o un segnale d'omertà ? A Diego, Pelle-di-Biscia aveva controllato con assurda

⁴⁸ MS 3-4.

⁴⁹ UVC49 111, RR1 230.

meticolosità i timbri del documento che sapeva falso. Era per rassicurarlo che stava al gioco o era il bacio di Giuda ? / Ma al di là delle due ipotesi estreme - libertà o morte - sapeva che la notte se li raggiungeva lassù li avrebbe messi di fronte a una soluzione assoluta di rischio, a decidere sulla loro sorte, emergendo dalla balia ambigua dell'indole altrui : c'era il tubo della grondaia che passava a pochi metri da una finestra sul dietro dell'albergo, sulla strada, in un cantone che a notte doveva essere in ombra. Diego già si vedeva aggrappato alla grondaia, al bagliore degli spari, precipitare senza fine come nei sogni. Oppure toccare terra non visto, dileguare nel buio della strada. E già sentiva la grondaia di lamiera stretta fra i suoi ginocchi, come una disperata volontà di vita⁵⁰. > e aveva fatto una smorfia d'ignoranza con la faccia stranita⁵¹.

La parte conclusiva della sequenza ruota attorno alla grondaia : il gioco delle ipotesi, le speranze e i timori di Diego corrono lungo la grondaia, così come il narratore sembra ancorare la rappresentazione dell'interiorità del personaggio all'oggetto, secondo una modalità di stilizzazione psicologica molto diffusa in *Ultimo viene il corvo*, che privilegia procedure di concretizzazione anche nel contesto di raffigurazioni di tipo fantastico o onirico. Proprio lungo una grondaia fuggirà dalla prigione anche Pin nel IV capitolo del *Sentiero dei nidi di ragno*.

- Là, - dice Lupo Rosso a Pin. – Attaccati là e non mollare, – e gli indica il tubo di scarico d'una grondaia. Pin ha paura, ma Lupo Rosso quasi lo butta nel vuoto e lui è obbligato ad attaccarsi al tubo. Però le mani e i ginocchi insaponati scivolano, è un po' come scendere sulla ringhiera d'una scala, solo fa molta più paura e non bisogna guardare sotto né staccarsi dal tubo.

Forse è la stessa grondaia. O meglio, la matrice di tutte e due queste grondaie di carta è una medesima grondaia dell'esperienza reale di Calvino prigioniero a Villa Auberg o Villa Giulia.⁵² Ma la grondaia tornava in un altro passo della stesura manoscritta, poi cancellato, in cui

⁵⁰ MS 5.

⁵¹ UVC49 113, RR1 232.

⁵² Per una ricostruzione delle diverse fasi dell'esperienza partigiana di Calvino, rinvio al già citato saggio di Milanini, pp. 174-177.

era sviluppato esattamente il suo valore di « disperata volontà di vita » che sigillava la sequenza citata prima. La richiesta che Michele destinato alla morte rivolge a Diego di occuparsi della moglie risveglia nell'amico una spinta vitale che è pulsione erotica.

[...] la fiumana lo circondava da ogni parte, lo travolgeva in un gorgo, rogliava giù per la grondaia con il rumore del mare sulla scogliera e lui, Diego, la udiva con l'orecchio contro la lamiera, aggrappato fuori a forza di ginocchi. // Michele gli si avvicinò : « Di, Diego, però ne abbiamo passate di belle giornate insieme, lassù. » Aveva uno strano sorriso con la bocca tirata e le palpebre cariche ; Diego capì che Michele era agli estremi, voleva combattere contro sé stesso, contro la disperazione che gli gelava già la schiena. Diego diffidò di quella rassegnazione, abbassò lo sguardo in silenzio, sospirò. / Michele disse : « Tu uscirai, Diego. Di, bada un po' a mia moglie, povera donna, che resterà sola ; interessati al comitato perché le passino qualcosa. » / Diego pensò alla donna in piedi ancora sull'aiola, che aspettava piangendo la camionetta grigia. Una donna ancor giovane, la moglie di Michele, con occhi che lagrimosi dovevano essere più belli. S'immaginò di confortarla, di passarle una mano sulle spalle per proteggerla. Allora, inaspettatamente, gli venne voglia della moglie di Michele. Sentì in quel momento, nettissimo, che avrebbe avuto la moglie di Michele, che doveva salvarsi, vivere per averla. E si sentì più forte, in mezzo a quella gente desolata, con quella solitaria voglia di donna, gli sembrò che la pena per il compagno ucciso potesse avere solo così il suo sfogo, salvarsi dal restare disperata. / L'andare con la moglie del compagno morto gli sembrava equivalesse a seguire un suo insegnamento di vita, un vivere generoso verso sé stessi e verso gli altri e aspramente disincantato. Certo non si poteva dirgli : « Compagno, non ti rattristare se muori, io dormirò con la tua donna » ma il senso era questo ; Michele, se si fosse potuto dirglielo a parole, l'avrebbe compreso e approvato. La grondaia di lamiera tra le sue ginocchia s'agitava come il ginocchio della moglie di Michele, come una sua gamba lunga e agile ; Diego s'aggrappava a lei come alla vita. / La camionetta era in ritardo⁵³ > la fiumana lo circondava da ogni parte, lo travolgeva in un gorgo. / La camionetta era in ritardo⁵⁴.

⁵³ MS 10-11.

⁵⁴ UVC49 116, RR1 234. L'eliminazione di questo passo porta con sé l'espunzione dal finale del riferimento al desiderio per la donna provato da Diego : « come se Luciano avesse fatto loro uno scherzo. / Dietro al vetro sparivano il sogghigno umido e ambiguo di Pelle-di-biscia, il fazzoletto lagrimoso della donnetta lilla. E Diego non

Per completare il resoconto della trasformazione di *Lamento del compagno vivo* in *Attesa della morte in un albergo* resta da prendere in esame un'altra rilevante potatura. Calvino recide infatti una lunga e compatta sequenza in cui Diego, dopo aver saputo che Michele è ormai condannato, si chiede cosa si può dire a chi sa di essere destinato a morire fra poche ore :

[...] una volta che avvengono. / Diego vide già la camionetta grigio-piombo con Michele dentro che s'allontanava, in mezzo agli elmi. Michele solo, non lui, Diego, se no Luciano l'avrebbe detto. Ma in quel momento Diego non fu sopraffatto né dal dolore per il compagno né dal suo egoismo, il suo tormento si rattrappiva attorno a una domanda sola : « Cosa gli devo dire adesso ? » / Cosa si può dire a un uomo che sa di morire alla sera, che neanche guarda più in faccia perché non aspetta più nulla da nessuno, ormai diviso dal resto degli uomini, già morto in mezzo ai vivi ? Non si può dirgli : « Verrà il giorno che finirà la guerra e allora tutto quello che soffriamo ci sarà rimeritato. » La fine della guerra non raggiungerà mai i morti, non importa che il mondo si salvi o rovini a chi ha un cumulo di terra che gli tien ferme le palpebre. / Non si può dirgli : « Presto ci sarà l'avanzata, saremo liberi. » Dalla mattina alla sera, non si può essere liberi prima che arrivi la camionetta grigio-piombo ; gli inglesi vanno lenti scavando l'Appennino e non inseguono la camionetta già per via, sobbalzante d'elmi. / Non si può dire : « Ti vendicheremo ; Pelle-di-biscia morirà strappato membro a membro e tutti i Pelle-di-biscia come lui, e le donne tedesche una per una piangeranno come la tua, dritte sull'erba dell'aiola. » Non si può dirlo, perché tanto non si può calar giù Pelle-di-biscia e tirare su Michele, la fossa non scambia il suo cadavere né per uno né per cento né per mille. E per Michele Pelle-di-biscia era già al di là dell'odio, il tradimento di Pelle-di-biscia era ormai un fatto consumato alle origini del mondo, che non vale rimpiangere. / E non si può neppure pensare di consolare uno della morte, come gli antichi, parlandogli dell'inutilità del vivere. Ogni parola detta sulla morte sarebbe stata una parola presa dalla vita, un ricordo nostalgico del vivere, la consolazione un imbroglio da venditori di fumo : discorso

ricordava più di quella voglia che aveva avuto per lei ; era stata la stessa cosa della morte del compagno, ora passata. / E i due compagni compresero » (MS 11-12) > « come se apprezzasse uno scherzo. / E i due compagni compresero » (UVC49 117, RR1 235).

possibile solo tra due vivi, non tra un vivo e un morto, oppure possibile tra due morti, in una loro lingua fatta di vuoto e di assenza. / Si poteva forse dirgli : « Luciano è sempre stato un confusionario e un allarmista ; avrà preso un abbaglio anche stavolta. » Ma un baluginare di speranza guadagnato così, sarebbe stato scontato subito nel rifletterci. Abbaglio : come, perché ? Anche Scapperemo stanotte per la grondaia » si poteva dirgli ; ma prima di notte la camionetta scendeva già per i vicoli spopolati della marina, verso il molo dei morti. / Diego sentì il bisogno d'allontanarsi da Michele, da quell'uomo che non poteva guardare davanti a sé oltre lo spazio di poche ore ; più in là il buio della terra o dell'acqua dove vengono gettati i corpi dei fucilati al molo. E Michele prese a camminare⁵⁵ > una volta che avvengono. / Michele aveva preso a camminare⁵⁶ [...].

Diego si interroga sull'uso e il valore dei discorsi. Il brano lo presenta dunque come un uomo delle parole, a conferma della matrice autobiografica delle figure narrative in terza persona poste in posizione rilevata nei testi di questo trittico. La sua sofferenza per la sorte di Michele è mediata e intensificata da una riflessione sull'impotenza di un ragionamento politico e morale onesto di fronte alla irreparabile nudità della morte. La pagina, non certo priva di efficacia ma non esente da qualche cadenza troppo solenne, è affidata innanzi tutto ai pensieri e alle argomentazioni. Calvino sceglie di sopprimerla, escludendo così con decisione la via di un saggismo esplicito, estesamente verbalizzato, per trasmettere al lettore i significati che gli stanno a cuore. L'ingiustizia della morte di Michele, come di quella di qualunque essere umano ucciso per le proprie idee, il desiderio che quel torto venga risarcito, l'angoscia di chi si trova a esserne spettatore, gli sembra possano essere restituiti meglio altrimenti.

Le ragioni di questa scelta sono, credo, due : una d'indole più generale, una più interna al testo. In primo luogo, in questo taglio mi pare si rinsaldi una tipica inclinazione rappresentativa calviniana : non dare alla pagina una fisionomia immediatamente saggistica, non proporre le riflessioni al lettore in maniera esplicita in forma di discorsi e discussioni, ma in maniera implicita e indiretta, traducendole in azioni, immagini, situazioni. Una inclinazione probabilmente rafforzata anche dai pareri di lettura di Vittorini, che in una lettera del 15 gennaio 1947

⁵⁵ MS 6-7.

⁵⁶ UVC49 114, RR1 232.

aveva apprezzato *Ultimo viene il corvo*, perché « tutta la materia affrontata, con questo racconto, tu l'hai risolta in narrazione », avanzando nel contempo, a proposito di un altro scritto, riserve sulla possibilità « per te, in questo momento, [...] di realizzare contemporaneamente in senso di racconto e in senso di saggio⁵⁷ ».

In secondo luogo, l'andamento ordinatamente argomentativo del brano espunto da *Lamento del compagno vivo* mal si inseriva in un racconto in cui predominano tensione emotiva e trasfigurazione visionaria, in cui nel discorso interiore di Diego il pensiero razionale si fa strada a fatica in una « catena di sensazioni e d'immagini che continuava a sgranarsi nella sua mente come un rosario⁵⁸ ».

È proprio nella terza lassa narrativa, aperta nel manoscritto dal passo eliminato sul cosa dire a chi sta per morire, che la carta della trasfigurazione fantastica viene giocata con maggior decisione. Qui Diego veglia la « camminante agonia » di Michele. I suoi pensieri seguono le ultime ore dell'amico, ormai *dead man walking*, ma non con i modi del ragionamento fermo e disteso, dell'analisi sentimentale e morale, piuttosto assumendo le forme di una fantasticheria, di una visione a occhi aperti.

Ecco allora che il « povero uomo basso e calvo, in un vecchio cappotto, con la barba di tre giorni », nella mente di Diego si rivela « una forza minacciosa della natura » che può continuare a camminare oltre la morte, che può portare – « diventato grandissimo, ma sempre nel suo povero cappotto » – il segno della giustizia fra i ricchi, i potenti, i mistificatori. La meditazione-visione di Diego s'interrompe, l'ambiente concreto in cui si trova richiama la sua attenzione e nel contempo rilancia la fantasticheria: « Qualcuno dei prigionieri parlò d'uomini impiccati dai tedeschi; Diego vide Michele appeso a un lampione del porto, gli occhi enormi, le mani strette ancora nelle tasche ». La visione si dilata quindi in due sequenze successive. Nella prima si vede un Michele ucciso da tutti gli uomini, mentre il suo cappotto vuoto galleggia sull'acqua « a braccia aperte come una croce »; nella seconda al centro della scena si accampa la figura del « vecchio padre vestito da cacciatore » che, enorme, orina gemendo e annega l'universo.

⁵⁷ E. Vittorini, *Gli anni del « Politecnico »*. Lettere 1945-1951, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 101.

⁵⁸ UVC49 111, RR1 230.

In questo ritorno dalla morte come magico restauratore di giustizia di un personaggio che ha quale proprio oggetto caratterizzante un cappotto e che, dopo la scomparsa, riappare ingigantito, c'è un'evidente eco gogoliana, come nell'innesto di un'apertura fantastica nel contesto di una narrazione essenzialmente realistica.

Il procedimento della visione-fantasticheria ha qui una delle sue realizzazioni più ampie e più decise nel senso della trasfigurazione onirico-fantasia (le si possono accostare quella di Pipin Maiorco in *Alba sui rami nudi* e il vero e proprio sogno del bue Morettobello in *Di padre in figlio*), ma è abbastanza diffuso in *Ultimo viene il corvo* ed è uno dei modi più caratteristici della rappresentazione psicologica nella prima fase della scrittura calviniana. Sono sequenze in cui il narratore, adottando il punto di vista del personaggio, registra la sua attività mentale in uno stato di tensione: la « visione-fantasticheria » compare variamente realizzata in molti racconti, secondo un modulo espressivo in armonia con le caratteristiche generali dell'oggettivismo psicologico calviniano, che punta a non dare dell'interiorità una raffigurazione autonoma, ma mira a presentarla come fortemente intrecciata al divenire dell'esperienza percettiva, che tende a lasciare in secondo piano l'indagine intorno alle motivazioni degli stati psichici.

Si tratta di passi in cui la vita interiore è presentata in situazione, fortemente influenzata dal contesto concreto in cui il personaggio si trova ad agire, sollecitata e segnata da preoccupazioni e paure che hanno quasi sempre radice nell'ambiente: le piccole inquietudini di Giovannino e Serenella lungo una galleria (« Il treno non si sentiva ancora: forse correva a locomotiva spenta senza rumore e sarebbe balzato su loro tutt'a un tratto ») o dentro l'elegante giardino apparentemente deserto (« I due bambini venivano su guardinghi calpestando ghiaia: forse le vetrate stavano per spalancarsi tutt'a un tratto e signore e signori severissimi per apparire sui terrazzi e grossi cani per essere sguinzagliati per i viali »), il terrore dell'alto uomo nudo di *Uno dei tre è ancora vivo* di non trovare uscita dal budello sotterraneo in cui s'è rifugiato (« Ed ecco: il suo cadavere sarebbe marcito così in un cunicolo e avrebbe inquinato le acque delle sorgenti avvelenando interi paesi »), il costante, protratto, variamente configurato duello con la paura di Binda in *Paura sul sentiero*.

L'attività mentale di questi personaggi sembra innescarsi per un'esigenza razionale, sovente pare spingerli in prima istanza un

bisogno di migliore comprensione del contesto in cui si muovono, ma il loro pensiero assume subito la forma di un ragionamento per ipotesi e l'ipotesi prende una deriva fantasiosa: ossia il pensiero, stretto dall'emozione, slitta verso la costruzione di uno scenario immaginario, verso l'invenzione di personaggi e situazioni.

[l'uomo senz'armi di *Andato al comando*] si sorprese a *pensare*: « Se faccio tanto da riuscire a scappargli, è la volta... » E già *vedeva* nella sua mente i tedeschi, tedeschi a colonne, tedeschi su camion e autoblinda, visione di morte per altri, di sicurezza per lui uomo astuto, uomo a cui nessuno poteva farla⁵⁹.

Qui la transizione dal pensiero alla concretizzazione visiva e visionaria è indicata con particolare chiarezza dalla successione dei predicati che restituiscono le azioni interiori del soggetto; del resto anche i verbi che reggono l'ampia fantasticheria di Diego in *Attesa della morte in albergo* sono, in successione: « pensava », « parve di vedere », « parve », « vide ». In tante di queste sequenze si accostano e fanno attrito predicati che rinviando all'esercizio di una facoltà raziocinante (pensare, sapere) e altri che rimandano invece a un'attività di percezione soggettiva e insieme icastica (parere e vedere, anche in congiunzione). In un notevole racconto, a lieto fine, sulla coesistenza difficile con la paura – *Paura sul sentiero* –, sulla sua gestione complicata fatta di resistenza, slancio vitale, accettazione controllata, cedimenti, Binda si sente braccato.

Una bestia correva sulle orme di Binda, svegliata dal fondo di regioni bambine, lo inseguiva, presto lo avrebbe raggiunto: la paura. Quei lumi erano di tedeschi che perlustravano Tumena, cespuglio per cespuglio, a battaglioni. Una cosa impossibile, Binda lo *sapeva*, pure *sentiva* che sarebbe stato piacevole crederci, abbandonarsi alla lusinga di quella bestia bambina che lo inseguiva dappresso. In gola a Binda il tempo batteva sul suo tam-tam inghiottito. Era ormai tardi per arrivare prima dei tedeschi, per salvare i compagni. Già Binda *vedeva* il casone di Vendetta, in Castagna, bruciato, i corpi dei compagni sanguinanti, le teste di alcuni appese ai larici per i lunghi capelli. – Forza Binda⁶⁰!

⁵⁹ Corsivo nostro.

⁶⁰ Corsivi nostri.

Analogo il brano in cui si racconta che l'uomo coi calzoni zuavi di *Campo di mine* avrebbe preferito fare il suo percorso di notte per sfuggire alla paura delle mine, come se le mine fossero state delle grandi bestie sonnacchiose, che potessero svegliarsi al suo passaggio.

Marmotte: delle enormi marmotte accoccolate in tane sotterranee, con una che faceva la guardia dall'alto di un sasso, come usano le marmotte, e dava l'allarme a vederlo, con un sibilo. / « A quel sibilo, - *pensava* l'uomo, - il campo minato salta in aria: le marmotte enormi si precipitano contro di me e mi sbranano a morsi ». / Ma mai uomo era stato morsicato dalle marmotte, mai lui sarebbe saltato in aria sulle mine. Era la fame a suggerirgli quei pensieri; l'uomo lo *sapeva*, *conosceva* la fame, gli scherzi di fantasia nei giorni di fame, quando ogni cosa vista o sentita prende un significato di cibo o di morsi⁶¹.

In entrambi i casi, nella resa in presa diretta di un frammento di vita interiore la parola letteraria sottolinea e raffigura limpidamente la compresenza, lo slittamento, il conflitto di un principio di consapevolezza, di riflessione sorvegliata e vigile, e di un principio di abbandono agli impulsi sentimentali e profondi, mette in scena i confini fra zone diverse della soggettività. La « visione » è una struttura narrativa caratterizzata da un deciso intersecarsi di elemento razionale ed emotivo, descrive una perdita di controllo della razionalità, racconta l'incidenza determinante nei comportamenti dei desideri, delle paure, delle pulsioni profonde.

Un'analoga renitenza ad esprimere troppo direttamente il pensiero sulla pagina guida in parte rilevante la revisione di *La casa degli alveari*. Il testo ha una collocazione curiosa: la storia di un asociale, ma che riflette sui destini del genere umano, è chiamata a fare da ultima propaggine e insieme anello di trapasso fra il gruppo di racconti di campagna e famiglia e il gruppo dei racconti di resistenza, ossia le storie più « politiche » del libro (con gli apologhi che lo chiudono), cioè fra due ambiti fondamentali dei processi di socializzazione, come a ribadirne ancora una volta tutte le difficoltà. Al centro del racconto una singolare dimora che scompare nel paesaggio, che si mimetizza nella natura, e può forse in qualche modo richiamare la « grotta » di San Giovanni nella quale Calvino è nascosto proprio nel

⁶¹ Corsivi nostri.

periodo che precede l'arresto della madre e del padre. Milanini ha mostrato persuasivamente la corrispondenza della successione cronologica degli eventi della vita reale dell'autore e di quelli narrati dai tre racconti autobiografici che seguono nell'indice di *Ultimo viene il corvo*. La tematica contadina avrebbe previsto una sua collocazione più naturale dopo *Di padre in figlio*, il fatto che sia disposto in una sequenza di testi in cui è presente in varia misura una componente autobiografica può far pensare che *La casa degli alveari* sia, anche, in parte, il frutto di una trasposizione fantastica di quell'esperienza d'isolamento⁶².

Si tratta di un racconto bipartito, o meglio con due anime, saldate in modo non del tutto convincente: la meditazione-profezia-maledizione, suggestiva e molto calviniana, di un eremita anti-utopico e anti-idillico su società e natura, su genere umano e animali⁶³, legata a una storia, pavesiana, di istinti e delitti. I passi soppressi davano maggior risalto alla prima anima. A cadere sono brani in cui le riflessioni dell'io narrante venivano presentate al lettore in modo esplicito ed esteso. Nell'edizione 1949 la perorazione dell'io narrante, con un riassetto discorsivo che si è già visto all'opera, si fa meno ragionante e la funzione argomentativa viene affidata al meccanismo della fantasticheria, qui declinata nella forma di una rapida visione profetica.

[...]il fumo dei suoi fuochi. / Il mondo è roso da questa lebbra come una vite sotto la fillossera : gli uomini, mi vergogno di fronte all'universo per loro, mi batto per loro il petto ogni giorno. Io non sono uno che neghi la civiltà e voglia il ritorno della scimmia sul mondo ; amo le api, questo loro pulito vivere insieme e organizzarsi. Una volta anch'io dicevo : cambierà, un giorno trasformeremo tutto, ricresceremo sereni come piante, la grande macchina non sarà perduta, tutto avrà un senso, uccideremo i mostri. Ma schifo, nient'altro che schifo c'è in fondo all'animo umano, da tempo io l'ho abbandonato al suo destino e aspetto che i roveti e le erbe ricoprano le piazze, il mare salga a modellare in rocce le rovine delle loro case. Io vivo già da anni per

⁶² Si potrebbe aggiungere che nell'edizione 1969 del libro il racconto verrà collocato in un gruppo di « memorie difficili », fra racconti di ispirazione autobiografica come *I fratelli Bagnasco* e *L'occhio del padrone*.

⁶³ « [...] non crediate che io ami le bestie selvatiche che sia un adoratore idillico della natura, assurde ipocrisie degli uomini. Io so che al mondo bisogna mangiarsi l'un l'altro e che vale la legge del più forte » (UVC49 96).

questa ripa di ginestre⁶⁴ > il fumo dei suoi fuochi. Un giorno roveti ed erbe ricopriranno le sue piazze, e salirà il mare a modellare in rocce le rovine delle loro case. / Solo le api sono con me ora : brulicano intorno alle mie mani senza pungermi quando tolgo il miele dalle loro arnie, e mi si posano come una barba vivente, amiche api, dalla ragione antica e senza storia. Da anni vivo per questa ripa di ginestre, con capre ed api⁶⁵.

Completano gli interventi di maggior entità sul racconto quelli condotti sulle sequenze finali. Calvino procede per riduzione e alleggerimento : elimina uno dei passaggi in cui la pronunciata e aggressiva misoginia del protagonista (che ne fa un parente prossimo del Cugino del *Sentiero dei nidi di ragno*) era più esibita.

e allora voi capireste come io avessi ragione di volermi vendicare delle donne, di quel loro sguaiato concedersi. *Concedermisi*, perché non crediate che io sia il solito innamorato tradito ; ma a uno dopo un po' viene nausea e si domanda se non ci siano altre ragioni al mondo ; anche a voi viene nausea, lo so, c'è una componente di nausea in tutti gli amori umani. / Ecco non parliamo più di quella storia⁶⁶ > e allora voi capireste. / Ecco, non parliamo più di quella sera⁶⁷ [...].

⁶⁴ MS 1-2.

⁶⁵ UVC49 95-96, RR1 218. Per un'analogia elisione di sequenze ragionanti cfr. : « perché non voglio cani o servitori per scovarme. / Perché io non voglio che mi si creda un'idealista, un evangelico, se disprezzo lo sfruttarsi e il guerreggiarsi del genere umano non è per sentimentalismo : è perché so che è insensato e contrario all'interesse loro. Certo se un giorno vedessi che arrivano a irrigare queste terre incolte, a regolare il taglio della legna nel bosco, o a fare una strada, tutt'insieme, non come bestie alla catena, se vedessi un mattino il mare tutto scie di navi senza tante bandiere direi : mi son sbagliato, ce l'han fatta. Ma ora io non conosco che le api che brulicano intorno alle mie mani senza pungermi quando frugo nei loro alveari e mi si posano addosso come una barba vivente, amiche api, dalla ragione antica e senza storia. / Se l'uomo un giorno arrivasse alla pulizia morale della api non sarebbe più la lebbra dell'universo ma il suo fine ultimo : non ci arriverà mai, lo so. E so anche perché e ve lo direi, se voi non ricominciaste a rimuginare quelle storie : il sesso, questo stupido mito umano, questa schiavitù bestiale, api libere, per questo solo per questo le api, io ve l'ho detto. / Alle volte incontro uomini nel bosco » (MS 2) > « per non aver bisogno di cani o servitori che le scovino / Alle volte incontro uomini nel bosco » (UVC49 96, RR1 219).

⁶⁶ MS 3.

⁶⁷ Corsivo nel testo. UVC49 97, RR1 220.

Poi, lo scrittore cancella, quasi in chiusura, un ulteriore richiamo dell'io narrante alla maturazione della propria « visione del mondo », e soprattutto abolisce l'ammissione aperta dell'omicidio.

di voi tutti che m'accusate. / Ebbene, io riconosco che oggi non avrei agito così, oggi avrei capito che dal genere umano non c'era da aspettarci che quello, era ancora un ridicolo moralismo umano in me, una ridicola bigotteria d'uomo ipocrita, certo se mi fosse capitato oggi non l'avrei uccisa. / Ma le storie che raccontano di me non son vere, nessuno era là a vedermi⁶⁸ > di voi tutti che m'accusate. / Eppure nessuno era là a vedermi⁶⁹.

Infine riscrive in profondità, in chiave di trasfigurazione simbolico-antropologica, quella che sarebbe stata forse la più dura scena di sesso della narrativa calviniana .

[...]un'abitudine. / Quella doveva essere l'ultima : presa di violenza, da vederla urlare sotto, a occhi sbarrati, con orrore, una volta, non nausearmi ancora della loro insaziabile, imperiosa arrendevolezza. / Fu allora che successe il fatto : fu allora che lei, rovesciata su per quella ripa, stravolta di terrore, lei, da stravolta di terrore, la vidi, con me, capite che non resisteva più, capite che faceva finta ancora, di dare unghiate, di respingermi, faceva finta, schifosa razza umana di cagne, poi sarebbe tornata a graffiarmi, forse a cavarmi occhi con unghie, ma allora faceva finta, socchiudeva gli occhi, lei non voleva altro, anche lei. / Nessuno mi ha detto niente⁷⁰ > un'abitudine. / L'ultima, quella donna nera della falce. Il cielo era carico di nuvole, ricordo, nuvole scure che correvano correvano. Ecco : sotto la corsa del cielo, per la ripa brucata dalle capre, le prime nozze umane, io so che negli incontri umani non ci può essere che spavento e vergogna uno dell'altro. Questo io le chiedevo : spavento e vergogna, nient'altro che spavento e vergogna negli occhi, solo per questo io con lei, credetemi. / Nessuno mi ha detto niente⁷¹.

⁶⁸ MS 3.

⁶⁹ UVC49 98, RR1 220.

⁷⁰ MS 3.

⁷¹ UVC49 98, RR1 220.

4. Frammenti di un'autobiografia partigiana senza baldanza

Fra gli interventi di non grande entità che Calvino apporta al testo di *La stessa cosa del sangue* ce n'è uno, attuato in più punti, che richiede attenzione. Nella redazione 1949 e poi nelle successive i protagonisti sono introdotti nel primo periodo del racconto con una designazione anagrafica che li iscrive nella dimensione della gioventù: « La sera che l'esse-esse arrestò la loro madre i ragazzi salirono a cenare a casa del comunista ». Non era così nella stesura manoscritta dove il termine scelto per indicarli in apertura era un più neutro « fratelli », ossia il designatore tipico riservato loro dalla voce narrante (« il fratello maggiore » o il « fratello minore », quando compaiono separati), impiegato quasi senza eccezioni. Appunto, quasi. Nel manoscritto erano due. Descrivendo come il « fatto nuovo » del rapimento della madre da parte dei tedeschi avesse cambiato per i due protagonisti « tutte le cose di prima », il narratore diceva che ora « i fratelli erano come tornati bambini, *uomini* con libri, con ragazze, con bombe, eppure tornati bambini, colpiti nella loro parte bambina, colpiti nella madre⁷² ». Due cancellature rivelano poi che il primo impulso dello scrittore era stato quello di enfatizzare la maturità appena conquistata, triplicando il sostantivo: « uomini con libri, uomini con ragazze, uomini con bombe⁷³ ». Il perentorio e baldanzoso « uomini » nella redazione in volume diventerà, come nell'*incipit*, un più riduttivo « ragazzi⁷⁴ ». La seconda eccezione riguarda la sequenza in cui il fratello maggiore osserva la città dall'alto, una città per lui interdetta, che racchiude la madre in prigione e il padre in ospedale, bersagliata da « colpi di cannone, come pugni » che lasciano dietro di loro fumo e case smantellate. « Allora l'uomo nei gerbidi pensò a se stesso »: così suonava l'attacco del capoverso successivo sul manoscritto; ma la definizione « l'uomo nei gerbidi » (che qui richiama l'avvio della sequenza « L'indomani il fratello maggiore era seduto nei terreni gerbidi tra le campagne e il bosco⁷⁵ » e in un altro testo della raccolta sarà

⁷² Corsivo nostro, MS 2.

⁷³ MS 2.

⁷⁴ RR1 222.

⁷⁵ MS 5, UVC49 105, RR1 225.

promossa a titolo) è subito scartata, cancellata in favore di un anodino « egli », che in volume diventerà, ancora, « il ragazzo ».

La riscrittura tocca dunque un punto nevralgico del testo. E lo illimpidisce. *La stessa cosa del sangue*, infatti, è un racconto su come diventar adulti voglia dire anche ritrovarsi d'improvviso bambini e accorgersi che, per quanto già si fosse in mezzo alle cose dei grandi (bombe, ragazze, libri), non si era ancora grandi davvero: non si era ancora « uomini », ma soltanto « ragazzi ». È come se la voce narrante avesse in un primo tempo ceduto a una presentazione un po' più adulta dei suoi protagonisti, più vicina al loro punto di vista, per assumere invece nella versione in volume un maggiore distacco.

La scelta iniziale sarebbe stata meno in sintonia con il tono decisamente antiapologetico di questo trittico di storie, nelle quali l'autobiografia partigiana non ha nessuna baldanza. Sono essenzialmente storie di attesa, che narrano di stati di transizione, di una scelta di campo che va radicandosi oppure è sul punto di smarrirsi. L'eroe si muove in uno spazio grigio, fatto di indecisioni, timori, turbato da fantasticherie⁷⁶, insidiato spesso dalla passività, da « un gusto di lasciarsi andare alla deriva⁷⁷ », dall'ombra di una « rinuncia⁷⁸ » *del sangue*, RR1, di un « torpore⁷⁹ ».

Sia se vive una « vita da ribelli di lusso » con un piede fra i partigiani e uno nella vita borghese, sia se si trova in uno stato di prigionia appeso al filo di un destino incerto e del tutto sottratto alla sua volontà, esposto al rischio di essere inghiottito dall'opacità morale di compagni e guardie, il protagonista è un eroe che non agisce, o poco, o aiutato dal caso. In questi personaggi faccia a faccia con l'emergenza della guerra si direbbe filtri qualcosa del protagonista del *Buon a nulla*, che non sapeva nemmeno allacciarsi le scarpe e che pure non poteva far finta che nell'imminenza di una catastrofe una « responsabilità enorme » venisse a pesare anche su di lui, qualcosa del suo senso di inadeguatezza e della sua pigrizia (« era un pigro, e la sua pigrizia l'aveva fin allora

⁷⁶ « Avevano voglia di sonno, di un sonno pesante che li seppellisse, che cancellasse quel fantasticare che facevano, quell'immaginarsi gli alberghi dove i tedeschi tengono i prigionieri, con gli esse-esse che girano per i corridoi illuminati tutta notte. » *La stessa cosa del sangue*, RR1 225.

⁷⁷ *Attesa della morte in un albergo*, RR1 228.

⁷⁸ *La stessa cosa del sangue*, RR1 227.

⁷⁹ *Angoscia in caserma*, RR1 241, 243.

tenuto nell'incubo di trovarsi un giorno di fronte a un compito difficilissimo ed inevitabile, costretto a uscire dal guscio delle sue incapacità, in cui egli usava rimpiazzarsi a ogni accenno di contrasto o solo di contatto col mondo esterno⁸⁰ ». E quel racconto, nella sua versione manoscritta, va considerato, mi pare, l'antecedente diretto, l'antefatto, di questi primi racconti autobiografici di *Ultimo viene il corvo*, la trasfigurazione letteraria di qualcuno che a una guerra pensa che non si possa soltanto assistere.

5. *Scrivere per addizione* : Furto in una pasticceria

Nel caso di *Furto in una pasticceria* l'elaborazione testuale non procede per sfrondamento ma per addizione. Rispetto al manoscritto la stesura in volume del 1949 mostra un testo ampliato in più punti : gli interventi di aggiunta o sostituzione amplificante sono circa una quindicina. Calvino nelle prime due pagine introduce alcune battute di dialogo e la presenza della luna nel breve scorcio paesistico che accompagna la camminata del Dritto⁸¹, ma la maggior parte degli inserimenti descrive in forma più estesa le reazioni di Gesubambino e il paesaggio di dolciumi attorno a lui. Nella sequenza che racconta il suo intrufolarsi nella pasticceria, la riscrittura aggiunge alla percezione sensoriale il resoconto della sua risposta emotiva all'ambiente .

Fin'allora non s'era accorto dell'odore : alle narici tutt'a un tratto gli salì una nuvola di quel profumo caratteristico dei dolci, che quasi ne restò stordito. Ancora non aveva capito dov'era⁸². > Fin'allora non s'era accorto dell'odore : respirò e gli salì alle narici una nuvola di quel profumo caratteristico dei dolci. Più che un senso d'ingordigia provò una trepida commozione, un senso di remota tenerezza⁸³.

⁸⁰ M 12.

⁸¹ Le battute di discorso diretto che precedono « - A fare il palo, Uora-uora,- » (UVC49 197, RR1 300) sono assenti nel manoscritto ; « camminavano per i corsi vuoti come fiumi in secca, il Dritto avanti » (MS 1) > « Camminava in silenzio per le vie vuote come fiumi in secca, con la luna che li seguiva lungo i fili del tram. Il Dritto avanti » (UVC49 196, RR1 299).

⁸² MS 2.

⁸³ UVC49 198, RR1 300.

La voce narrante rinuncia a sottolineare la rapidità e l'intensità dell'esperienza olfattiva e il disorientamento di Gesubambino, per restituire invece l'eco sentimentale suscitata da quegli odori. La rielaborazione del testo sviluppa la rappresentazione della « catena di sensazioni e immagini » che l'incontro-scontro con il negozio dei dolci suscita in Gesubambino. In un altro passo, poco più avanti, l'opera di riscrittura è più rilevante, ma la linea d'intervento è analoga. Nel manoscritto prevale un racconto d'azione e percezione, mentre la versione in volume mostra l'immaginazione del protagonista al lavoro .

Subito ritirò la mano con schifo : aveva urtato qualcosa di molle. Cercò a tentoni un muro su cui pulirsi le dita da quella poltiglia vischiosa ed allora s'accorse che appiccicato alle dita gli era rimasto qualcosa di tondo, come una biglia molle. Poi si odorò la mano e benché fosse buio *vide* che aveva toccato una torta e sulla mano aveva crema e una ciliegia candita⁸⁴ > Subito ritirò la mano con schifo : ci doveva essere una bestia davanti a lui, una bestia marina, forse, molle e vischiosa. Rimase con la mano in aria, una mano diventata appiccaticcia, umida, come coperta di lebbra. Tra le dita senti che gli era spuntato un corpo tondo, un'escrescenza, forse un bubbone. Sbarrava gli occhi nel buio ma non vedeva nulla, nemmeno a mettere la mano sotto il naso. Non vedeva nulla ma odorava : allora rise. Capì che aveva toccato una torta e sulla mano aveva crema e una ciliegia candita⁸⁵.

Il dato percettivo nella sua approssimazione viene rimpiazzato dall'icasticità visionaria dell'accesa fantasia di Gesubambino : dal « qualcosa di molle » scaturisce una bestia marina, il « qualcosa di tondo, come una biglia molle » assume le forme della lebbra, di un bubbone. Si arricchisce la dinamica emotiva del passo : allo schifo provato dal personaggio del manoscritto le immagini inserite aggiungono una vena di timore che si risolve in riso. La scrittura si fa così più precisa e intensa, caratterizzata da un significativo incremento figurale e da un'ulteriore lavorazione sintattica, qui verso una paratassi più scandita, analitica e ritmata da un gioco di riprese, nel senso di un passaggio dal « meno scritto » al « più scritto », per usare la formula

⁸⁴ Corsivo nel testo, MS 2.

⁸⁵ UVC 49, 198, RR 301.

della risposta a Boselli su « Nuova Corrente »⁸⁶. I dolciumi assiepati attorno a lui suscitano in prevalenza fantasie cupe, d'angoscia: è all'opera il grottesco della visione parziale e alterata, una delle corde tipiche del comico calviniano, quella che esibisce in una smorfia la ferita segreta che l'uomo porta comunque in sé. Gli esempi sono numerosi⁸⁷, in questa variante il processo di intensificazione figurale è di particolare evidenza.

[...]senza nemmeno sentirne il sapore. / Il Dritto lo tirava per un braccio⁸⁸ > senza nemmeno sentirne il sapore, sembrava lottasse con i dolci, minacciosi nemici, strani mostri che lo stringevano d'assedio, un assedio croccante e sciropposo in cui doveva aprirsi il varco a forza di mandibole. I panettoni mezzo tagliati aprivano fauci gialle e occhiute contro di lui, strane ciambelle sbocciavano come fiori di piante carnivore; Gesubambino ebbe per un momento la sensazione che sarebbe stato lui a esser divorato dai dolci. / Il Dritto lo tirava per un braccio⁸⁹.

Calvino segue il personaggio in una fantasticheria, che qui si snoda retoricamente come prolungamento di una doppia metafora, i dolci nemici e mostri: azione, un assedio, protagonisti (tramite personificazione), aggressivi panettoni e sinistre ciambelle.

La tendenza alla figuralizzazione, che corrisponde alla scelta di dare maggior rilievo alla prospettiva dei personaggi, agisce anche nell'uscita dalla pasticceria di Gesubambino. Nel manoscritto la voce narrante riprendeva, in maniera perfettamente simmetrica, il motivo della sua agilità scimmiesca menzionato la prima volta al momento dell'ingresso del personaggio nel negozio; nel volume, il punto di vista è quello della polizia e la scimmia si concretizza sulla pagina.

⁸⁶ Lettera a Boselli, « Nuova Corrente », 32-33, primavera-estate 1964, ora in I. Calvino, *La nuvola di smog e La formica argentina*, Milano. Mondadori, 1996, coll. "Oscar", pp. VII-XVI.

⁸⁷ Nel manoscritto mancano anche i passi indicati qui con il segno di omissis: « guerra. [...] Si calò » UVC49 198, RR1 300; « marmellata dentro. [...] / Si sentì bussare » UVC49 199, RR1 301; « come cera da candele accese [...] / Allora » UVC49 199, RR1 301; « in vita sua. [...] Si buttò » (nel manoscritto: « Si precipitò ») UVC49 199, RR1 301-302; « non poteva arrendersi [...] / Il Dritto prese a imbestialirsi » UVC49 202, RR1 304.

⁸⁸ MS 3.

⁸⁹ UVC49 200, RR1 302.

[...] la via della porta era libera : fece un balzo scimmiesco, col viso impiasticciato, rovesciando vassoi e torte. E prima che⁹⁰ > la via della porta era libera. Quelli della Celere dissero poi d'aver visto una scimmia col muso impiasticciato, che traversava a salti la bottega, rovesciando vassoi e torte. E prima che⁹¹ [...].

Un altro intervento, poco oltre la metà del racconto, ripropone un'immersione più decisa nell'ottica di Gesubambino, un approfondimento dei suoi movimenti interiori, con un accenno d'analisi e un nuovo segmento fantasticante, introduce il motivo dell'analogia fra pulsione alimentare e pulsione erotica ripreso in chiusura, e aggiunge così un ulteriore filo alla rete di richiami che percorre il testo.

Ma non era felice : di lì a cinque⁹² > Ma gli restava una smania che non sapeva come soddisfare, non riusciva a trovare il modo per goderle del tutto. Ora era carponi sul tavolo, con le torte sotto di sé : gli sarebbe piaciuto spogliarsi e coricarsi nudo sopra quelle torte, rivoltarcisi sopra, non doversene staccare mai. Di lì a cinque⁹³ [...].

Bruno FALCETTO

⁹⁰ MS 7.

⁹¹ UVC49 205, RR1 306.

⁹² MS 4.

⁹³ UVC49 201, RR1 303.