



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*I paesaggi del trauma nella novellistica
calviniana*

Relatore
Prof. Matteo Giancotti

Laureando/a
Lisa Giusto
n° matricola 1236402 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

«L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Italo Calvino, *Città Invisibili*.

Un ringraziamento alla famiglia ed agli amici che mi hanno sempre sostenuta e hanno creduto in me anche quando ero la prima a non farlo.

Indice

Sommario

Introduzione	7
1. Quadro introduttivo	13
1.1. Neorealismo	13
1.2. Personaggi	18
1.3. Aspetti della poetica calviniana di rilevanza per le novelle da affrontare	19
1.4. Il partigiano	20
1.5. I tre nuclei tematici: telluricità, smarrimento, spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra	22
2. Ultimo viene il corvo	25
2.1. Telluricità.....	28
2.2. Smarrimento	30
2.3. Spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra.....	32
3. Uno dei tre è ancora vivo.....	37
3.1. Telluricità.....	41
3.2. Smarrimento.....	44
3.3. Spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra.....	46
4. Paura sul sentiero	53
4.1. Telluricità.....	55
4.2. Smarrimento.....	58
4.3. Spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra.....	63
Conclusioni	67
Bibliografia	69

Introduzione

Lo studio che qui si propone ha lo scopo di far emergere nel modo più chiaro ed esaustivo possibile, nonostante la pressoché inesauribile tematica e la limitatezza dello spazio, come il paesaggio rappresentato all'interno della letteratura di guerra, in particolare nella novellistica calviniana, sia significativamente eloquente per quanto concerne il trauma di un evento così perturbante quale fu la seconda guerra mondiale. Si tratta di un conflitto differente rispetto a quello della Grande guerra, una battaglia che non si esaurisce nelle trincee, ma che si definisce guerra di movimento; parliamo quindi di un'implicazione spaziale che abbatte le frontiere usuali dello scontro armato per diffondersi capillarmente nell'intero paesaggio e, riprendendo le parole di Pedullà, «perdersi ai limiti della civiltà in un ambiente assoluto e quasi consegnato ad un'intemporalità storica e puramente naturale»¹.

Giancotti scrive:

Anche rispetto alla letteratura della Grande guerra, che è pure [...] letteratura del trauma, il paesaggio emerge dalle scritture della Resistenza con caratteristiche affatto distinte, che dipendono proprio dalle dinamiche di movimento della guerriglia partigiana, diversa in tutto e per tutto da quelle della guerra di posizione.²

Inoltre:

[...] uno degli elementi di maggiore differenziazione rispetto alla letteratura non resistenziale è costituito proprio dalla rappresentazione del paesaggio, che non va considerata semplicemente un tema o un motivo, ma quasi una modalità del punto di vista, capace di far convergere in sé tutti gli elementi straordinari di quel momento storico e di quella condizione "irregolare". [...] Questa differenza emerge soprattutto nelle pagine in cui si osserva che il paesaggio si trasforma da orizzonte contemplativo a "fascio percettivo" a sua volta inglobato in altre percezioni momentanee che hanno a che fare con azioni determinate come il combattimento, la fuga, l'imboscata, il rastrellamento ecc.³

¹ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005, p. XII.

² Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Milano, Giunti/Bompiani, 2017, p. 136.

³ Ivi, p. 135.

Come ha scritto Calvino nella prefazione de *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1964, la Resistenza rappresenta la fusione tra paesaggio, che diviene inscindibile dall'azione, e persone.

In *Paesaggi del trauma* leggiamo:

Come Calvino [...] i migliori autori della letteratura resistenziale avevano una certa consapevolezza dell'importanza del paesaggio nella loro opera. Chi aveva fatto la Resistenza si trovava a dover comunicare con la scrittura il complesso fenomeno della trasformazione del paesaggio da oggetto di contemplazione ad ambiente di un vissuto traumatico.⁴

Ciò che si vuole portare alla luce attraverso l'approfondimento della novellistica resistenziale di Italo Calvino è infatti la straordinaria capacità dell'autore di trasmettere l'azione distruttrice, straniante e traumatica della guerra attraverso la rappresentazione del rapporto che si viene ad instaurare non solo fra lo scontro armato ed il paesaggio, ma anche fra paesaggio e uomo.

Durante questo percorso ci avvarremo di tre novelle che ci accompagneranno e ci aiuteranno, in quanto esemplificazioni, a comprendere meglio quanto asseriremo; tutti i testi sono ambientati nel pieno della seconda guerra mondiale ed appartengono alla medesima raccolta: *Ultimo viene il corvo*, pubblicata nel 1949 da Einaudi. I tre racconti che andremo ad analizzare sono: l'eponimo *Ultimo viene il corvo*, rilevante per il punto di vista assolutamente straniato del protagonista, *Uno dei tre è ancora vivo*, per mostrare gli effetti che la guerra produce su chi la sperimenta ed il concetto di cameratismo di cui parleremo a breve, *Paura sul sentiero*, per portare al centro della riflessione i movimenti dell'animo di coloro che partecipano allo scontro armato e gli effetti perturbanti che la paura provoca.

Ogni capitolo sarà dunque dedicato ad una novella sopra citata e ciascuno dei tre paragrafi per novella sarà dedicato ad una delle tre prospettive critiche che si è scelto di porre in evidenza per la loro importanza, pregnanza e diffusa presenza; parliamo quindi di: telluricità, smarrimento e spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra.

⁴ Ivi, p. 137.

Prima di proseguire è importante però rispondere ad alcuni interrogativi che sorgono spontanei:

Perché si è scelto di trattare proprio Calvino?

La scelta è ricaduta su questo autore per innumerevoli ragioni: il fascino esercitato su di me nell'approccio alla sua novellistica durante le lezioni del Professore Emanuele Zinato, la densità di significato delle sue opere e le caratteristiche, che affronteremo nel quadro teorico, che lo differenziano non solo dal neorealismo ma anche da tutti gli altri autori resistenziali.

I testi di Calvino assumono rilevanza anche per un altro aspetto che verrà approfondito sempre nel quadro teorico: il delineare non solo una condizione propria al soggetto, ma universale, che attanaglia tutti coloro che hanno vissuto tale esperienza; è importante notare però come questo senso di malessere rappresentato non venga sempre circoscritto esclusivamente ad una sola delle due parti in guerra, ma sia spesso condiviso e unisca i fronti in un cameratismo tanto dissonante, a causa dell'odio e del dolore, quanto umano, in una comunanza che è al di là degli schieramenti o delle appartenenze e che abbraccia un'umanità risvegliata proprio dalla comune sofferenza. Ne troveremo un esempio in *Uno dei tre è ancora vivo* in cui il punto di vista è prevalentemente quello di un tedesco.

Quando affrontiamo l'argomento del cameratismo fra fazioni avverse nel contesto della seconda guerra mondiale ci addentriamo in una questione piuttosto delicata a causa delle contrastanti opinioni a riguardo. In particolare guardiamo da una parte ai racconti di Calvino, come appunto ad esempio *Uno dei tre è ancora vivo*, autore che, nonostante abbia preso parte alla Resistenza e sperimentato la crudeltà del nemico, dimostra di essere in un certo qual modo vicino anche alla sofferenza della sua controparte. L'autore non dimentica di trovarsi di fronte a uomini che hanno sofferto come lui, nonostante abbiano combattuto sul fronte opposto, e si allontana dall'ipocrita e falsa visione che vede i partigiani come eroi senza macchia accettando piuttosto che anche i suoi compagni sono stati fautori di atrocità indicibili. Dall'altra parte però è importante far riferimento all'opera storiografica *Una guerra civile* che mette in risalto due punti cruciali opposti: l'uguaglianza e la questione della guerra civile.

Il primo punto spinge verso una riflessione profonda su quanto sia labile il confine fra partigiani e fascisti; sappiamo infatti che spesso i combattenti cambiavano schieramento nel corso della guerra, ne abbiamo una testimonianza in uno dei pochi racconti

autobiografici di Calvino: *Ricordo di una battaglia*, in cui si narra la morte, ad opera dei fascisti, di Cardù che aveva scelto di diventare il migliore dei partigiani piuttosto che rimanere il migliore dei fascisti.

È sempre Calvino a mettere in bocca al partigiano Kim, ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, le parole: «Basta un nulla, un passo falso, un impennamento dell'anima, e ci si trova dall'altra parte»⁵. A fare la differenza è anche solo banalmente l'incontro con una persona sbagliata o con una persona giusta e Calvino sembra essere pienamente cosciente di questa fragile realtà.

O ancora ci vengono riportate le parole che un sedicenne, membro della Guardia nazionale repubblicana, scrive alla madre in una lettera: «Perché, vedi, quel partigiano, quello su cui ho dovuto sparare, se no sparava prima lui, parlava la mia stessa lingua, diceva mamma come lo dico io ora; era un mio fratello!»⁶. Queste parole sono forte testimonianza di un cameratismo che, anche se raramente esplicitato, è più o meno sentito da tutti, anche da un giovane fascista che riflette di fronte all'uccisione di un uomo che egli stesso definisce fratello e contro cui si ritrova a combattere solo a causa della guerra.

Il secondo punto invece si concentra sulla visione degli antifascisti che non accettano di parlare di guerra civile per, come scrive Pavone, il «timore che parlare di guerra civile conduca a confondere le due parti in lotta e ad appiattirle sotto un comune giudizio di condanna o di assoluzione. In realtà mai come nella guerra civile [...] le differenze fra i belligeranti sono tanto nette e irriducibili e gli odi tanto profondi»⁷. Siamo chiaramente agli antipodi rispetto alla precedente riflessione sull'uguaglianza e la fratellanza, tanto che in questo secondo punto vediamo l'esigenza di occultare il fatto che anche i fascisti, nonostante tutto, sono italiani.

È sempre in Pavone infatti che leggiamo:

I membri di un popolo che si pongono al servizio dello straniero oppressore vengono considerati colpevoli di un tradimento radicale al punto da spegnere in loro la qualità stessa di appartenenti a quel popolo. [...] Il concetto religioso di rinnegato può essere utile a spiegare questo processo che priva della nazionalità ideale e morale, prima ancora che politica, chi si è posto contro la comunità del proprio popolo.⁸

⁵ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1946, p. 146.

⁶ Claudio Pavone, *Una guerra civile, saggio storico sulla moralità della resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 58.

⁷ Ivi, p. 221.

⁸ Ivi, p. 223.

In questa ottica non vi è traccia o spazio per la comprensione dimostrata da Calvino, piuttosto si fa largo l'idea che questa visione della seconda guerra mondiale non debba «spingere a dimenticare coloro che sentono sì la guerra civile come una tragedia generatrice di stragi e lutti, ma anche come un evento da assumere con orgoglio, in nome della scelta compiuta e della consapevole accettazione di tutte le conseguenze che essa comportava»⁹. Il rifiuto di considerare fratelli i propri nemici, nonostante siano tutti italiani, nasce quindi dalla volontà di tracciare un netto confine tra coloro che “hanno fatto la scelta giusta” e coloro invece che hanno, nell'ottica degli antifascisti, scelto di sottomettersi allo straniero, nazista peraltro, tradendo il proprio paese.

Perché abbiamo scelto di trarre tutti i racconti dalla medesima raccolta?

Possiamo ritrovare la risposta nelle parole di Pedullà:

Nel panorama della letteratura partigiana le storie di *Ultimo viene il corvo* rappresentano qualcosa di molto simile a uno «stato di eccezione» narrativo, come se tutt'a un tratto alcuni dei principi basilari della letteratura di ispirazione realistica non fossero più adatti a raccontare un evento estremo come la guerra per bande. La Resistenza rappresenta in questo senso l'evento che apre lo spazio alla fantasia e dunque alla scrittura: la scelta che consente di superare una soglia, che è anche quella che separa lo spazio della memoria dalle regioni malsicure della finzione letteraria.¹⁰

Questa raccolta è la più indicata per far emergere l'elemento, che approfondiremo maggiormente nel quadro teorico, che più differenzia Calvino dagli altri autori di guerra: la scelta di cambiare punto di vista ed assumere un nuovo modo di vedere le cose che apre le porte alla dimensione fiabesca. Nelle note al testo di *Romanzi e Racconti* leggiamo infatti che Calvino «con estrema lucidità ha reperito i concetti, ma ha messo loro le ali ai piedi e ha permesso che seguissero con leggerezza la loro strada»¹¹.

A questo proposito sottolineiamo che i racconti della raccolta presa in esame, nonostante spesso Calvino ne parli in termini che lasciano pensare che siano i primi della sua produzione, in realtà sono il risultato, seppur non ancora perfetto dal punto di vista dell'autore stesso, di precedenti tentativi che avrebbe voluto cancellare. Il Calvino degli

⁹ Ivi, p. 225.

¹⁰ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit., p. 7.

¹¹ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, 1991, tomo primo, p. XXIX.

esordi è, scrive Scarpa, «un ragazzo che ha una nota sua, o meglio, è sicuro di averla senza sapere ancora quale musica potrà eseguire, e allora se la rigira nella testa e prova ogni tanto, per pochi attimi, a soffiare fuori dai denti»¹².

Giovanni Falaschi infatti scrive:

Calvino considerava la propria nascita intellettuale legata al grande evento della guerra e della resistenza, cioè all'episodio decisivo per un'intera generazione; conseguentemente ogni prova letteraria precedente grosso modo al 1945 doveva sembrargli stilisticamente immatura, in quanto legata ad un'immaturità "umana".¹³

In ultimo è lecito domandarsi: perché si sono scelte queste tre novelle in particolare? La scelta non è affatto casuale; molti nuclei tematici ricorrono all'interno di tutte le novelle calviniane, eppure questi tre testi appaiono come i più densi di significato e i più pertinenti a farci da guida nell'approfondimento dei paesaggi del trauma nella letteratura resistenziale del nostro autore. La selezione di queste novelle è stata in gran parte favorita dalla profondità delle vicende narrate, dal messaggio che Calvino ha incaricato loro di trasmettere, dalla crisi morale davanti a cui il lettore viene posto e dal trauma della guerra; tutti fattori che catturano chi è disposto ad aprirsi all'esperienza della novellistica calviniana.

¹² Domenico Scarpa, *Calvino fa la conchiglia*, Milano, Hoepli, 2023, p. 32.

¹³ Giovanni Falaschi, *Italo Calvino: i "raccontini" degli esordi*, in *Novelle, racconti e testi brevi nella letteratura del Novecento*, a cura di Monique Streiff Moretti, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, p. 168.

1. Quadro introduttivo

Prima di immergerci nell'analisi delle novelle selezionate, è importante approfondire il rapporto fra letteratura e resistenza declinato, in particolar modo, secondo la poetica di Italo Calvino. A questo scopo ci avvarremo di quattro elementi chiave: il neorealismo, i personaggi, gli aspetti della poetica calviniana di rilevanza per le novelle affrontate e la figura del partigiano, quest'ultima particolarmente importante anche per poter comprendere al meglio le tre tematiche, trattate nell'ultimo paragrafo del quadro introduttivo, sulla base delle quali si andranno ad analizzare i racconti selezionati.

1.1. Neorealismo

L'autore che si è deciso di prendere in esame viene considerato uno dei maggiori esponenti del neorealismo, ma cosa si intende esattamente per neorealismo?

Il neorealismo è il prodotto di una insolita pressione del contenuto extraletterario sul mondo della letteratura. Il contesto storico-culturale (la guerra, la Resistenza e i loro effetti sulla mentalità collettiva, sugli intellettuali e sulla gente comune) segna una perentoria interruzione di continuità e sembra invitare a un profondo rinnovamento, rende visibile e più vicino un nuovo pubblico, dà una peculiare rilevanza sociale alla parola e al racconto, offre un patrimonio di contenuti (il «multicolore universo di storie» di cui Calvino parla nella prefazione del 1964 al *Sentiero*). [...] Si tratta di un complesso di parole d'ordine, di obiettivi, di problemi rappresentativi movendo dai quali gli scrittori operano disegnando tragitti affini e convergenti o più individuali e autonomi.¹⁴

Nonostante la definizione appena fornita, non è facile avere un'idea precisa di cosa sia un'opera neorealista, secondo Maria Corti questo è dovuto al fatto che

¹⁴ Bruno Falchetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in *Letteratura e Resistenza*, a cura di Andrea Bianchini e Francesca Lolli, Bologna, CLUEB, 1997; p. 45

si tende a confondere il concetto di *continuum* ideologico di un lungo periodo culturale con quello di *continuum* letterario: la coscienza antifascista e un'aspirazione al rinnovamento ideologico possono protrarsi per vent'anni intatte, ma le loro manifestazioni tematico-formali nei testi mutare consistentemente.¹⁵

È proprio questo *continuum* ideologico che ci permette di individuare all'interno della produzione letteraria di molti autori di guerra non neorealisti diversi punti di contatto con quelle che invece sono opere del neorealismo. Questo è esattamente ciò che accade nella novellistica calviniana che, se da una parte presenta molti elementi tipici del neorealismo, dall'altra non è estranea a tendenze innovative che lo differenziano e distinguono. Al centro della narrativa neorealista troviamo sicuramente lo stretto rapporto con la scrittura documentaria, parliamo quindi di diari, memorie o cronache; il nocciolo dell'orizzonte letterario neorealista è costituito infatti da un «complesso di opere documentarie che mettono in scena le esperienze della lotta resistenziale, della prigionia, del confino, della vita nell'interregno.»¹⁶. Secondo Maria Corti «il comprensibile impulso degli scrittori a mettere sulla carta le esperienze eccezionali del momento li spinge verso le medesime strutture compositive [...]: resoconti compromessi col racconto, racconti brevi di eventi veri, pagine di diario»¹⁷. L'obbiettivo è quello di trasmettere una memoria ed un messaggio universalmente validi attraverso l'esposizione della propria o altrui esperienza personale; il forte legame fra la narrativa neorealista e l'opera documentaria risiede nel fatto che entrambe hanno una rilevanza informativa e conoscitiva: hanno «una funzione di testimonianza sociologica e contribuiscono a un lavoro di demistificazione delle menzogne che serve a lacerare il velo che aveva avvolto le reali condizioni di vita nell'Italia del ventennio fascista»¹⁸. Da quanto detto fino ad ora è chiaro quindi che una delle prerogative principali della letteratura neorealista, e dell'opera documentaria a lei strettamente legata, è la veridicità di quanto raccontato. L'imperativo è rimanere fedeli alla realtà in quanto si parla di «memorialistica quando *non c'è* invenzione»¹⁹. È sempre Maria Corti a dirci che all'interno del neorealismo «il personaggio e la vicenda, quanto più sono dati e descritti come veri [...] tanto più valgono per il loro carattere di esemplarità, per la loro funzione di simboli»²⁰; questo sta a significare che le vicende

¹⁵ Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 25.

¹⁶ Falchetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in *Letteratura e Resistenza*, cit., p. 45.

¹⁷ Corti, *Il viaggio testuale*, cit. p. 47.

¹⁸ Falchetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in *Letteratura e Resistenza*, cit., p. 51.

¹⁹ Corti, *Il viaggio testuale*, cit. p. 52.

²⁰ Ivi, p. 45.

narrate sono esperienze di vita reali ed individuali raccontate però con l'intento di rappresentare avvenimenti e sofferenze di molti.

È nella veridicità e nell'autobiografia che risiede la sostanziale differenza che contraddistingue Calvino. Sono esigui e molto brevi i passi in cui egli parla apertamente del suo passato di partigiano; vediamo invece che nella maggior parte dei casi vengono raccontati episodi tratti da esperienze solo potenzialmente reali e comuni a tutti coloro che hanno fatto esperienza della guerra, narrate attraverso l'utilizzo della finzione letteraria. Scarpa, sul pensiero dell'autore riguardo il fittizio, infatti scrive: «è nella scrittura cosiddetta creativa che le idee, se ce ne sono, si dovranno sciogliere»²¹.

A distanziare Calvino dal neorealismo concorre anche la sua tendenza ad inserire le proprie narrazioni all'interno di atmosfere fiabesche e magiche, ricche di elementi difficilmente verosimili e di una forte partecipazione degli elementi naturali che allontanano significativamente la novellistica calviniana dalla memorialistica. Anche per quanto riguarda le vicende ed i personaggi messi in scena, Calvino non si impegna quasi mai nell'utilizzo di toponimi o date e addirittura i nomi propri tendono a scarseggiare in favore di numerosi appellativi. Dunque le vicende che ci vengono narrate sono fittizie ma hanno comunque l'obiettivo di rappresentare in modo fedele la realtà del tempo con un'attenzione particolare alla violenza ed al trauma subiti da chi ha partecipato alla seconda guerra mondiale; d'altra parte è lo stesso Calvino a dire: «il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico d'ogni giovane scrittore»²².

Specifichiamo però che secondo quanto scritto da Milanini:

Calvino continuò a coltivare la convinzione che il compito precipuo della rappresentazione artistica non fosse quello di informare i lettori su «com'è fatto il mondo», quanto piuttosto di esprimere le nuove situazioni esistenziali, di scoprire «il modo, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo»²³.

Senza alcun dubbio infatti la letteratura neorealista e le novelle calviniane, proprio per la loro funzione sociologica, hanno in comune il fatto che le vicende narrate sono in realtà il riflesso dell'esperienza di molti, e non del singolo, che in quanto lettori stabiliscono un solido legame con chi scrive perché hanno vissuto casi analoghi e si sentono potenziali protagonisti di una storia da raccontare.

²¹ Domenico Scarpa, *Calvino fa la conchiglia*, cit., p. 29.

²² Italo Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 2022, p. 7.

²³ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. XLIX.

Si tratta comunque di una testimonianza non solo «della sopravvivenza del passato, ma anche del suo superamento in atto»²⁴; vediamo infatti che gli scrittori partigiani, secondo Pedullà, sono spinti a prendere «la penna in mano anche per preservare un ricordo non di maniera»²⁵, fittizio o manipolato, ma le motivazioni principali sono altre: il tentativo da parte dei vivi di «accollarsi la responsabilità di preservare con il proprio racconto il senso di quel sacrificio, proponendosi come mediatori tra coloro che non ci sono più e coloro che non c'erano ancora»²⁶ ed il tentativo di utilizzare la letteratura e la parola come mezzi attraverso i quali elaborare e superare il trauma per poter proseguire con la propria vita.

I racconti di Calvino si differenziano dalla produzione neorealista anche per l'assottigliarsi della trama, che tratta un numero di vicende più ridotto, per la progressione incalzante, ma soprattutto, come afferma Milanini, per «un'anonima descrizione dei fatti: la voce narrante rinuncia ad interpretare e a valutare, lasciando questo compito al lettore»²⁷; è interessante notare che il punto di vista da cui sono narrate le vicende è sempre circoscritto e parziale «fino a coincidere con quello affatto straniante di un nemico prigioniero e terrorizzato»²⁸ (ad esempio nella seconda metà di *Ultimo viene il corvo* o in *Uno dei tre è ancora vivo*). A ciò si aggiunge il fatto che, come dice Claudio Milanini, gli spostamenti «dalla focalizzazione esterna a quella interna sono sempre bruschi, secchi: l'autore [...] chiama volutamente in gioco la nostra sensibilità critica»²⁹. Questo repentino e brusco slittamento continuo è dovuto alla presa di coscienza, da parte dell'autore, dell'importanza che ha «la rete di rapporti in cui l'io è immerso»³⁰: il «fuori» definisce il «dentro» modellando l'individuo e influenzandone l'azione.

Questa considerazione ci è utile per capire che lo stretto legame presente all'interno della novellistica calviniana con il tema del paesaggio è da attribuirsi, se non del tutto, almeno in gran parte all'«aver vissuto a lungo in montagna, in condizioni di precarietà materiale»³¹ sia ai tempi dell'adolescenza, che in quelli tragici della lotta resistenziale.

²⁴ Falcetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in *Letteratura e Resistenza*, cit., p. 58.

²⁵ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit., p. XX.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Milanini, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in *Letteratura e Resistenza*, cit., p. 180.

²⁸ Ivi, p. 181.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

Per quanto riguarda invece i tratti comuni tra il neorealismo e la novellistica calviniana, oltre alla comune funzione sociologica, vediamo che l'io narrante tende a presentare le vicende come fossero comuni ed emblematiche, «mostra una costante disponibilità a portare lo sguardo sul mondo circostante, si direbbe quasi parli di sé in primo luogo per dire degli altri»³²; allo stesso modo, secondo Falcetto, all'interno delle novelle di Calvino «l'individuo non sembra interessare tanto per l'unicità e irripetibilità del suo destino, conta piuttosto la partecipazione del singolo a una generale condizione umana, nella sua fenomenologia differenziata [...] ma fundamentalmente condivisa»³³. Nel particolare caso di Calvino è importante sottolineare che, secondo la sua visione, non era stato lui a raccontare quelle storie esemplari presentate nelle sue opere; queste piuttosto gettavano «luce sui sogni e i desideri della generazione affacciatasi sulla scena letteraria all'indomani della guerra partigiana»³⁴. Queste storie di guerra non hanno dunque un solo padre ma diffondono la voce, il ricordo ed il dolore di molti. A riprova di quanto detto si rimanda a ciò che asserisce l'autore stesso del suo romanzo d'esordio a più di vent'anni dalla sua pubblicazione, definendolo «un libro nato anonimamente dal clima generale di un'epoca»; un'affermazione che possiamo allargare ad ogni suo racconto di guerra, comprese le nostre novelle, proprio in virtù del pensiero calviniano secondo cui «la narrativa nata dalla guerra partigiana possa essere letta come un macrotesto unitario»³⁵ poiché «l'esperienza comune doveva per forza aver prodotto risultati stilisticamente affini»³⁶. Il fatto che un autore definisca la propria opera come «nata anonimamente», quando l'anonimato è forse la più grande paura di ogni letterato, è ciò che ci permette di osservare come nell'ottica calviniana la paternità delle opere appartenenti alla letteratura di guerra sia condivisa con fierezza. Pedullà ci ricorda infatti che «questa paternità collettiva era ai suoi occhi un motivo di orgoglio»³⁷, tanto che «Calvino intende proprio farsi portavoce di tutti i partigiani, scrittori e non, vivi e morti»³⁸; d'altra parte «i reduci della Resistenza dividevano una medesima storia (passata) ed una medesima condizione (presente), che creava solidarietà ma al tempo stesso li divideva dal resto del mondo»³⁹.

³² Falcetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in *Letteratura e Resistenza*, cit., p. 46.

³³ Ivi, p. 49.

³⁴ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit. p. V.

³⁵ Ivi, p. VI.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ivi, p. V.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

1.2. Personaggi

Tanto nell'opera documentaria quanto nella letteratura della Resistenza, in virtù della tematica condivisa, spesso è presente un numero assai elevato di personaggi minori che hanno un basso livello di interazione nella narrazione. Secondo Falchetto questi non hanno solamente «il ruolo di un sussidio o di un riempitivo, ma l'importante funzione di contribuire alla raffigurazione di una collettività»⁴⁰. È sempre Falchetto a specificare però che questo tipo di corallità se da una parte dà l'idea di una collettività, dall'altra suggerisce «l'immagine di una comunità dispersa e frammentata [...] raccolta soltanto attorno ad alcuni fondamentali valori morali di solidarietà messi in luce dall'oppressione e dalla sofferenza sperimentata in guerra o in prigionia».⁴¹ Nonostante la presenza di numerosi personaggi vediamo che, poiché semplicità costruttiva e corallità sono caratteristiche tipiche nell'allestimento dell'intreccio, «l'azione si ramifica di rado e segue perlopiù il tragitto del protagonista-narratore»⁴².

Per quanto riguarda la presentazione dei personaggi siamo lontani dalla caratterizzazione a tutto tondo, anzi si può piuttosto parlare di un trattamento di tipo sintetico: «il personaggio viene colto in un unico gesto significativo o presentato al lettore in una sequenza più articolata di azioni e dialoghi»⁴³.

Bruno Falchetto ci dice che «in queste storie ha un ruolo decisivo il piano di un'esistenza elementare, legata alle esperienze antropologiche primarie»⁴⁴ come fame, sonno, freddo, paura e morte; è proprio dall'intensità degli eventi vissuti che si «tende poi ad immergere il racconto in un presente fattuale»⁴⁵: «l'azione si sviluppa in una sorta di intervallo nelle vicende individuali e collettive, nel quale il tempo della consuetudine viene radicalmente alterato, costretto ad arrestarsi (le prigionie) [...] o spinto all'accelerazione (le lotte e le fughe)»⁴⁶.

In Calvino vediamo però un atteggiamento peculiare nei confronti dell'esperienza antropologica della morte: su questa cala il silenzio e si riscontra una certa riluttanza a

⁴⁰ Falchetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in *Letteratura e Resistenza*, cit., p. 49.

⁴¹ Ivi, p. 49.

⁴² Ivi, p. 47.

⁴³ Ivi, p. 48.

⁴⁴ Ivi, p. 47.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

fare i conti con essa; infatti Pedullà pone in rilievo il fatto che «gli eroi di Calvino non muoiono, ma, propriamente, scompaiono, mentre nei suoi racconti partigiani a perdere la vita sono praticamente soltanto i tedeschi e i fascisti»⁴⁷. Si può quindi affermare che «nei suoi scritti il momento del trapasso costeggia il testo, talvolta vi si affaccia fuggevolmente»⁴⁸, ma rimane quasi un tabù; riportiamo ad esempio la chiusura di *Campo di mine* in cui il protagonista, calpestata una mina, perde la vita in un'immagine visionaria che fonde il trauma al paesaggio:

La terra che divenne sole, l'aria che divenne terra, il ghiii delle marmotte che divenne tuono.
L'uomo senti una mano di ferro che lo afferrava per i capelli, alla nuca. Non una mano, ma cento mani che lo afferravano ognuna per un capello e lo strappavano fino ai piedi, come si strappa un foglio di carta, in centinaia di piccoli pezzi.⁴⁹

Questo estratto è esempio lampante di come la morte venga affrontata e nominata indirettamente, rimanendo sempre al margine. Perché «alla morte si può tutt'al più alludere [...] ma evitando di nominarla impunemente»⁵⁰? Secondo Pedullà «la fine per Calvino è [...] impossibilità della parola, silenzio, rinuncia alla scrittura e, viceversa, il racconto è vita»⁵¹.

1.3. Aspetti della poetica calviniana di rilevanza per le novelle da affrontare

Nelle *Lezioni americane* Calvino afferma che nei momenti in cui il regno dell'umano gli appariva condannato alla pesantezza, egli sentiva la necessità di cambiare il proprio approccio guardando il mondo con un'altra prospettiva, un'altra logica e altri metodi di verifica e conoscenza; egli cercava infatti di «togliere peso alle figure umane [...] alla struttura del racconto e al linguaggio»⁵². L'autore ci dice anche che nella sua predilezione per l'avventura e la fiaba preferiva affidarsi alla linea retta lasciando da parte

⁴⁷ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della resistenza*, cit., p. XXI.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., pp. 292-293.

⁵⁰ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della resistenza*, cit., p. XXI.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Italo Calvino, *Lezioni Americane*, cit., p. 7.

la divagazione; l'obiettivo era quello di trarsi fuori dal labirinto della narrazione nel più breve tempo possibile. Ecco allora che la riuscita risiedeva nella «paziente ricerca del *mot juste*, della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato, [...] d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»⁵³. Questa particolare densità sembra essere più efficacemente e facilmente raggiungibile nella forma breve e questo fattore ci spiega la predilezione dell'autore per il genere della novella. Calvino ci dice anche che predilige «un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione»⁵⁴; questa scelta è motivata dalla sensazione dell'autore che «il linguaggio venga sempre usato in modo approssimativo»⁵⁵, atteggiamento verso il quale egli prova un fastidio intollerabile. La suddetta reazione non è però da tradursi in intolleranza nei confronti del prossimo, infatti l'autore afferma che il fastidio maggiore lo prova quando sente sé stesso parlare ed è questo il motivo per cui predilige la scrittura, modalità tramite la quale gli è possibile correggersi tante volte quante ne sente la necessità. Ecco allora che emerge il ritratto di un autore attento, fortemente autocritico e minuzioso nella resa della realtà tramite la ricerca delle migliori «parole per render conto con la maggior precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose»⁵⁶.

1.4. Il partigiano

Ultimo aspetto su cui far chiarezza prima di dedicarci ai racconti è quello dei nuclei tematici principali secondo i quali verranno analizzate le novelle: telluricità, smarrimento, spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra.

A questo scopo dobbiamo prima trattare la figura del partigiano: secondo Schmitt il partigiano è «un combattente attivo di tipo specificatamente terrestre»⁵⁷, egli «ha un nemico e rischia [...] non solo la propria vita»⁵⁸, ma è consapevole «che il nemico lo considera al di fuori di ogni diritto, legalità e onore»⁵⁹. In *Teoria del partigiano* viene

⁵³ Ivi, p. 50.

⁵⁴ Ivi, p. 60.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ivi, p. 74.

⁵⁷ Carl Schmitt, *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005, p. 34.

⁵⁸ Ivi, p. 47.

⁵⁹ Ibidem.

messo in evidenza che «la distinzione dei partigiani – nel senso di combattenti irregolari, non equiparati alle truppe regolari – è sostanzialmente mantenuta anche oggi»⁶⁰; quando però il nemico che si combatte inizia ad essere considerato come un criminale, non solo dal partigiano ma dal popolo stesso, il combattente irregolare si trasforma «nel vero eroe della guerra: egli esegue sentenze di morte contro criminali, e rischia, da parte sua, di essere trattato come un criminale o un vandalo»⁶¹.

I segni distintivi del partigiano sono: «l'irregolarità, l'accresciuta mobilità della lotta attiva»⁶² ed il carattere tellurico; quest'ultimo è forse il più importante perché caratterizza la figura del partigiano più di tutti gli altri. Come ci viene detto da Carl Schmitt «per principio la guerra rimane circoscritta, e il partigiano si colloca al di fuori di quella limitazione. Diventa anzi insito nella sua natura e nella sua esistenza il collocarsi al di fuori di qualsiasi limitazione»⁶³ sfruttando il suo profondo legame con la terra e con le peculiarità geografiche del paese. La dimensione tellurica della lotta partigiana implica che «alla superficie del tradizionale teatro di guerra regolare si aggiunge un'altra, oscura dimensione, una dimensione della profondità»⁶⁴.

Il partigiano, secondo Schmitt, «difende un pezzo di terra col quale ha un rapporto autoctono. La sua posizione fondamentale resta difensiva, nonostante l'accresciuta mobilità della sua tattica»⁶⁵, ma è noto come «piccoli gruppi di partigiani siano in grado, sfruttando la natura del terreno, di impegnare masse relativamente grandi di truppe regolari»⁶⁶.

Il partigiano è

colui che evita di esibire apertamente le armi, colui che per combattere fa uso di imboscate, che si mimetizza in mille modi, ora con l'uniforme rubata al nemico ora servendosi di abiti civili, è colui che adopera i contrassegni più vari a seconda delle circostanze. La clandestinità e l'oscurità sono le sue armi più potenti, alle quali egli non può onestamente rinunciare [...] senza cessare di essere un partigiano.⁶⁷

⁶⁰ Ivi, p. 39.

⁶¹ Ivi, p. 48.

⁶² Ivi, p. 32.

⁶³ Ivi, p. 20.

⁶⁴ Ivi, p. 97.

⁶⁵ Ivi, p. 218.

⁶⁶ Ivi, p. 98.

⁶⁷ Ivi, pp. 55-56.

Egli combatte sul suo suolo per la libertà e l'indipendenza, ma secondo Claudio Pavone «il primo significato di libertà che assume la scelta resistenziale è implicito nel suo essere un atto di disobbedienza [...] a chi aveva la forza di farsi obbedire»⁶⁸; sostanzialmente si tratta di una «rivolta del potere dell'uomo sull'uomo»⁶⁹. Qui sorge una differenza molto importante rispetto alla scelta dei fascisti per la Repubblica sociale: la loro scelta «non fu avvolta da questa luce della disobbedienza critica»⁷⁰ secondo Pavone. Infatti «“L’ho fatto perché mi è stato comandato” sarà il principale argomento di autodifesa dei fascisti e dei nazisti nei processi loro intentati dopo la guerra»⁷¹.

1.5. I tre nuclei tematici: telluricità, smarrimento, spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra

Quando parliamo di telluricità facciamo riferimento in particolare al profondo legame che si viene a creare fra il partigiano e la natura circostante; come dice Matteo Giancotti, «sul palcoscenico tradizionale del fronte di guerra il partigiano sbuca [...] emergendo dal paesaggio che lo cela, lo protegge e, in un certo senso, è parte del suo armamento»⁷². Nei partigiani il legame con la terra è particolarmente significativo perché legato ai paesaggi della memoria in cui sono nati e cresciuti, perché luogo percepito come sicuro, a loro noto ed al contempo inesplorato e sconosciuto per il nemico, fattore di possibile favore nel caso di rastrellamenti o attacchi. Si tratta quindi di una visione e rappresentazione della terra spesso salvifica, ma che non è esente da episodi di smarrimento, confusione, paura e terrore.

Quando parliamo invece di smarrimento facciamo riferimento all'impatto che la guerra ha su chi ne fa esperienza: la battaglia appare come fenomeno troppo vasto e violento da poter elaborare e controllare razionalmente, «per i sensi e per la mente umana»⁷³; ne consegue che, come ci viene detto in *Paesaggi del trauma* in riferimento alla Grande guerra, «l'impressione prevalente, nell'impatto del testimone con questa nuova realtà, è quella di stordimento e disorientamento; la visione è confusa, la mente

⁶⁸ Claudio Pavone, *Una guerra civile, saggio storico sulla moralità della resistenza*, cit., p. 25.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 133.

⁷³ Ivi, p. 54.

fatica a rielaborare coerentemente, in termini spaziali e temporali, ciò che i sensi registrano»⁷⁴. Quest'ultima asserzione, nonostante sia riferita in particolare al primo conflitto mondiale, risulta pertinente anche al nostro argomento seppur non tanto in riferimento al disorientamento provocato dallo scoppio di ordigni o dallo scontro diretto in un aperto campo di battaglia, quanto più allo *choc* proveniente dalla traumatica esperienza della guerra.

Vedremo che tale fenomeno ha spesso la tendenza a manifestarsi attraverso un'incapacità di discernere ciò che è reale da ciò che non lo è: spesso il senso della vista è assente (lo vedremo in seguito in *Uno dei tre è ancora vivo*) o risulta fortemente inaffidabile (come riscontreremo in *Paura sul sentiero*), i paesaggi dell'infanzia che, in quanto tali, dovrebbero essere ben più che semplicemente familiari diventano confusi e irriconoscibili a causa del disorientamento, della paura e del turbamento.

La tematica appena trattata si intreccia fortemente all'ultimo nucleo che affronteremo: la spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra. Accade spesso infatti che lo smarrimento fisico e psicologico dei personaggi rappresenti i prodromi di una costruzione quasi cinematografica del racconto nel quale il paesaggio di guerra tende a perdere il realismo per diventare, utilizzando un'espressione di Giancotti, «funzione narrativa della psicologia del protagonista»⁷⁵.

Vedremo come questa spettacolarizzazione riguardi sia aspetti di esibizione del macabro sia una rappresentazione dell'incontro guerra-natura-uomo attraverso incredibili effetti speciali visivi, come l'alternanza di luce-buio, e/o narrativi, che ricordano riprese e tagli cinematografici.

La spettacolarizzazione deriva però anche dalla poetica di Calvino il quale, secondo Pedullà, nel prendere la penna, pur non essendo «animato da nessun intento ironico o di demistificazione dopo [...] aver rischiato la vita assieme al fratello minore e sperimentato persino la prigionia nelle carceri fasciste»⁷⁶, ci fa varcare la soglia di un mondo incantato e fiabesco; egli infatti osserva ed approccia il mondo in modo indiretto. Solamente Calvino fra tutti, come leggiamo in *Racconti della Resistenza*, si è «spinto ad attribuire alla lotta contro i tedeschi una portata così ampia, coinvolgendo anche la Natura nella ribellione contro coloro che hanno osato minacciare l'equilibrio edenico del bosco»⁷⁷. È

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ivi, p. 125.

⁷⁶ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della resistenza*, cit., p. 5.

⁷⁷ Ibidem.

quindi importante chiarire fin da ora che in questi testi, per utilizzare l'espressione di Pedullà, «il timbro dei racconti non dipende dalla prospettiva straniata e straniante di un personaggio non-più-bambino-e-non-ancora-adulto, ma sono gli eventi stessi [...] ad aver assunto ormai una dimensione magica»⁷⁸.

Quanto detto fino ad ora riguardo la terza tematica sarà accompagnato, nella maggior parte dei casi, anche da una direttamente proporzionale crescita di tensione del racconto fino a giungere «al suo apice drammatico»⁷⁹.

⁷⁸ Ivi, p. 6.

⁷⁹ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 125.

2. Ultimo viene il corvo

In questa novella il protagonista è un ragazzo giovanissimo; spesso Calvino sceglie come personaggi principali dei propri racconti bambini o giovani che guardano al mondo circostante con occhi innocenti ed ingenui mettendo in atto quindi l'espedito dello straniamento. Ciò che risulta particolarmente interessante e peculiare di questo racconto è il fatto che la battaglia non venga vissuta come un trauma, ma quasi come un gioco in cui il protagonista, tiratore d'eccellenza, sembra non capire, e quindi non patire, il prezzo del suo gioco: la morte. Il lettore viene a tal punto coinvolto nelle vicende, nei pensieri e nelle paure dei personaggi che la guerra appare quasi come sfondo pur essendo protagonista onnipresente. Gli stessi personaggi dimenticano la propria condizione e, ammaliati da questa gara di precisione, perdono in gran misura la cognizione di sé pagandone il prezzo più alto.

Prima di addentrarci nelle tematiche di nostro interesse, risulta importante porre in evidenza alcuni tratti caratteristici che l'autore assume sulla base della propria poetica. Ricordiamo che tra le peculiarità della produzione letteraria calviniana, nominate all'interno del quadro introduttivo, abbiamo trattato il tema della leggerezza, tratto da *Lezioni americane*. L'autore cerca di smorzare la pesantezza delle vicende narrate, dell'impatto dell'esperienza della guerra e dell'apparente destino dell'umanità alleggerendo non solo la figura del giovane protagonista, che appare non pienamente cosciente della situazione in cui è immerso non accusandone quindi le conseguenze psicologiche, ma anche del suo principale antagonista: un soldato tedesco che viene rincorso dal giovane e che, incantato e rapito dal gioco di precisione che il tiratore porta avanti con il proprio fucile, dimentica il proprio ruolo e la propria pericolosa situazione entrando a far parte del gioco stesso in veste di bersaglio.

Calvino non si arresta qui e decide di utilizzare, come la definisce egli stesso, anche una particolare «immagine figurale di leggerezza che assume un valore emblematico»⁸⁰: quella dei volatili. Nella seconda metà del racconto infatti, quando il soldato si nasconde dietro ad un grande masso in una radura per sfuggire ai proiettili del giovane tiratore, entrano in scena una serie di volatili diversi che diventano bersagli nel gioco del ragazzo; abbiamo un galletto di marzo, una tordella, due beccaccini e solo in ultimo il corvo, immagine così emblematica da dare il nome non solo a questo componimento, ma

⁸⁰ Italo Calvino, *Lezioni Americane*, cit., p. 21.

all'intera raccolta. Vediamo che la volontà di rappresentare la Resistenza esattamente com'era non impedisce, come scrive Pedullà, «che Calvino ci faccia varcare davvero la soglia di un mondo incantato»⁸¹; in questo caso ci troviamo di fronte ad una forte presenza della componente animale la quale vive serenamente in mezzo agli uomini. Degli animali Calvino sembra apprezzare soprattutto il talento metamorfico: essi, in questo caso parliamo del corvo, «si presentano all'inizio come esseri familiari e inoffensivi [...] per poi rivelarsi invece, e di colpo, portatori di morte»⁸².

Il tentativo di attenuare la pesantezza si riversa anche su un altro aspetto importante: lo *humour*. La comicità alleggerisce, perde la sua pesantezza e, secondo lo stesso autore, «mette in dubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li costituiscono»⁸³. Sembra difficile pensare alla possibile presenza di *humour* all'interno di un racconto resistenziale, eppure le vicende che possono suscitare il riso del lettore, seppur non manchino di una certa melanconia, abbondano. Starobinsky, facendo riferimento a Calvino, scrive: «la virtù della leggerezza, della mobilità, alla quale restò fedele per tutta la vita, è l'antidoto perfetto della melanconia»⁸⁴.

Ne troviamo una quando il ragazzo, mentre segue i partigiani che gli ordinano di fare silenzio per non rischiare di renderli vittime di un attacco da parte del nemico, decide invece di sparare prima ad un leprotto e poi ad una serie di pernici. Ecco allora che il capo infuriato gli sequestra l'arma ed è proprio la reazione del ragazzo, tipica di un bambino che è appena stato punito, a suscitare il sorriso del lettore: «Il ragazzo fece un po' il broncio, a camminare disarmato non c'era gusto, ma finché era con loro poteva sperare di riavere il fucile»⁸⁵. O ancora quando il soldato, dopo essere stato a lungo spettatore nascosto della precisione del ragazzo, dimentica di essere lui stesso un bersaglio e si lascia trasportare dal gioco segnando così la sua morte; egli infatti esce dal suo riparo per avvertire il giovane, che fino ad allora aveva ucciso ogni uccello gli fosse capitato a tiro, del corvo che volteggiava sopra di loro:

Pure, bisognava avvertire il ragazzo che continuava a sparare alle pigne. Allora il soldato si alzò in piedi e indicando l'uccello nero col dito, -Là c'è il corvo! - gridò, nella sua lingua. Il

⁸¹ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit., p. 5.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Italo Calvino, *Lezioni Americane*, cit., p. 23.

⁸⁴ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. XIX.

⁸⁵ *Ivi*, p. 268.

proiettile lo prese giusto in mezzo a un'aquila ad ali spiegate che aveva ricamata sulla giubba.⁸⁶

È da notare che il componimento si chiude nuovamente con l'immagine di un volatile; Pedullà osserva: «alla fine l'aquila sulla divisa diventa veramente un uccello in carne e ossa»⁸⁷.

Risulta essere particolarmente rilevante la riflessione del giovane riguardo la falsità della distanza che intercorre fra lui e le cose; il ragazzo trova strano il fatto di essere circondato di aria che lo separa metri o chilometri dagli oggetti circostanti ed è soprattutto per questo che risulta così legato al suo fucile: «se puntava il fucile [...] l'aria era una linea dritta ed invisibile, tesa dalla bocca del fucile alla cosa»⁸⁸. Ecco allora che questa distanza ingannevole può essere smascherata proprio grazie al suo fucile e risulta essere il motore principale del gioco a cui si dà inizio:

Era strano, a pensarci, essere circondati così d'aria, separati da metri d'aria dalle altre cose. Se puntava il fucile invece, l'aria era una linea dritta ed invisibile, tesa dalla bocca del fucile alla cosa [...]. Però se puntava il fucile la distanza vuota si capiva che era un trucco; lui toccava il grilletto e nello stesso tempo la pigna cascava, troncata al picciolo⁸⁹.

In qualche modo tale riflessione sembra avvicinarsi a quello che è il pensiero dell'autore stesso, esplicitato in *Lezioni Americane*, riguardo alla parola:

La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto. Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole.⁹⁰

La funzione che per l'autore ha la parola è svolta, nel caso del protagonista di questa novella, dal proiettile sparato dal fucile: questo funge infatti da ponte che unisce ciò che

⁸⁶ Ivi, p. 271.

⁸⁷ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit., p. 6.

⁸⁸ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 266.

⁸⁹ Ivi, p. 126.

⁹⁰ Italo Calvino, *Lezioni Americane*, cit., p. 76.

sembra largamente separato dal soggetto al soggetto stesso e rende visibile un legame che è apparentemente invisibile.

Abbiamo già accennato, all'interno del quadro introduttivo, di come gli eventi narrati assumano una dimensione magica; in particolar modo, secondo Pedullà, «abbandonata la civiltà, superato il confine del bosco, ogni oggetto e ogni situazione sono chiamati a svelare la loro natura potenzialmente meravigliosa»⁹¹. Questa caratteristica, che verrà ripresa anche all'interno della novella *Paura sul sentiero*, in questo caso si traduce in una visione soprannaturale della «carabina che annulla la distanza e unisce i diversi punti istantaneamente»⁹². Infatti, come scrive ancora Pedullà, «nelle mani del ragazzo dalla mira infallibile l'arma da fuoco dei partigiani assomiglia alla bacchetta di un incantatore assai più che allo strumento di morte di un qualsiasi soldato»⁹³.

2.1. Telluricità

In questo racconto è lampante fin dall'esordio lo stretto legame che intercorre fra il partigiano e la natura; tutta la narrazione è ambientata in un paesaggio naturale che seppur non rimanga lo stesso a causa degli spostamenti, rimane caratterizzato da un fattore: la sicurezza che i boschi e il paesaggio offrono al combattente partigiano autoctono. Il giovane protagonista ci viene infatti immediatamente presentato come un abitante del luogo, «un ragazzotto montanaro con la faccia a mela»⁹⁴ impaziente di lasciare il proprio paese alla ricerca di qualcosa di nuovo.

Sappiamo che il partigiano si muove all'interno del paesaggio naturale per la sua conoscenza dell'area che lo rende più difficilmente attaccabile da parte di quel nemico che è invece incapace di orientarsi in quei luoghi per l'assenza di familiarità con essi. Il partigiano sviluppa sempre più la sua componente tellurica facendo della sua conoscenza dei luoghi la propria forza; per poter fare ciò è importante però rispettare alcune regole fondamentali, prima tra tutte il muoversi furtivamente e silenziosamente rendendosi un tutt'uno con la natura circostante, impedendo al nemico di individuare i partigiani o di

⁹¹ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit., p. 6.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 266.

accorgersi di eventuali loro attacchi. Il rispetto di tale regola è fondamentale per la sopravvivenza e ci spiega perché quando il giovane tiratore, arruolato nel gruppo di partigiani, continua a sparare noncurante degli ordini che gli erano stati impartiti è tutto il gruppo ad insorgere puntandogli contro il dito. Al ragazzo viene tolta l'arma per due motivazioni fondamentali: evitare che vengano sprecati proiettili, fondamentali durante gli scontri col nemico, ed impedire di essere scoperti a causa del frastuono dei colpi esplosi. In *Paesaggi del trauma* leggiamo la percezione fascista della figura del partigiano, una percezione che tutte le cautele messe in atto dalla Resistenza sono volte a preservare:

Il partigiano è il suo luogo e viceversa. Il luogo si può anche violare, penetrandolo, occupandolo per cercare di svuotarlo dalla presenza partigiana. Ma ecco che si percepisce, avanzando, che il partigiano è sempre più in là, che il confine del suo spazio non si può varcare e forzare perché è elastico, fluido.⁹⁵

Generalmente all'interno della letteratura della Resistenza il paesaggio naturale che ci viene descritto risulta essere assolutamente incompatibile con la violenza e crudeltà della guerra ed anche questo racconto non fa eccezione; tramite quanto ci viene descritto si va incontro ad un «progressivo smantellamento dell'idea tradizionale del paesaggio di guerra»⁹⁶. Siamo lontani dal classico campo di battaglia desolato, arido, sconvolto dall'artiglieria e dominato dall'odore della morte; d'altra parte la seconda guerra mondiale differisce proprio in questo rispetto alla Grande guerra: non si tratta di una guerra di trincea, ma di un conflitto che è privo di limitazioni geografiche e che si estende oltre i tradizionali confini dello scontro armato. Ciò che troviamo durante la seconda guerra mondiale sono combattimenti a colpi di fucile su prati, boschi e luoghi apparentemente incontaminati che verranno irrimediabilmente macchiati dallo sgorgare del sangue. Il paesaggio in cui la vicenda narrata è ambientata sembra non avere nulla a che vedere con il conflitto, la morte ed il pericolo; la descrizione ricorda invece il classico paesaggio di montagna, dominato da una grande attenzione per i caratteri naturali in ogni loro particolare, con un marcato utilizzo di terminologie specialistiche legate al mondo

⁹⁵ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., pp. 151-152.

⁹⁶ Ivi, p. 50.

naturale (parliamo quindi di zoonimi e fitonimi). Ad un certo punto però vediamo come questo equilibrio nel rapporto uomo-natura venga stravolto dallo scontro fra le due fazioni avverse che rendono questi luoghi pacifici ed armoniosi scenari di violenze inaudite rese forse ancora più aspre proprio dall'inevitabile contrasto con l'ambiente circostante. È chiaro allora che la constatazione dell'amara realtà della guerra spinge il lettore, ed anche i protagonisti di Calvino, ad un forte cambio di atteggiamento di fronte alla natura.

2.2. Smarrimento

Lo smarrimento, fortemente presente, all'interno di questo racconto non riguarda solamente il protagonista ma anche il suo principale antagonista, il soldato tedesco. Si tratta di due casi di sconvolgimento che muovono però a partire da motivi differenti: il giovane appare smarrito nella sua totale incoscienza dei pericoli in cui incorre e del tragico periodo storico in cui è calato; non si tratta di un disorientamento graduale e dovuto alla paura, ma di una caratteristica che appare propria del personaggio fin dagli esordi del racconto. Questo tipo di smarrimento sembra voglia in qualche modo trasmettere al lettore un'incompatibilità sia fra natura e guerra, in quanto all'interno della narrazione l'ambiente naturale appare intonso e non contaminato dallo scontro armato e dai suoi ordigni, sia fra uomo e guerra, in quanto il giovane protagonista sembra non solo indifferente, ma soprattutto incapace di prendere piena consapevolezza delle vicende che sta vivendo. Per il giovane la guerra è un gioco, un divertimento volto a spezzare le catene della monotonia e della noia, un'occasione per esercitare le proprie capacità da tiratore ed un'opportunità per smascherare quella finta distanza che intercorre fra lui e le cose. Il soldato tedesco appare invece smarrito solo nell'ultima parte del racconto dopo che, a seguito di una serie di fallimentari piani per sfuggire all'incredibile precisione di tiro del giovane partigiano, sembra quasi arrendersi inconsciamente all'idea della morte lasciandosi contagiare, per riprendere le parole di Pedullà, dallo «sguardo stralunato del novellino dal colpo infallibile»⁹⁷. Egli infatti non dispera, ma si lascia trasportare dal

⁹⁷ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit., p. 6.

gioco in atto diventandone infine parte; il soldato, smarrito nell'incapacità di trovare un modo di fuggire e di avere salva la vita, dimentica infine la situazione in cui si trova, dimentica la guerra, lo scontro armato, il pericolo e si lascia ipnotizzare da quello che Pedullà definisce un «mondo di fiaba in cui gli animali vivono con gli uomini e con essi dialogano»⁹⁸. Nonostante le differenze, in entrambi i casi di smarrimento sembra che la mente non sia in grado di elaborare e processare quanto i sensi registrano; la guerra appare come un fenomeno troppo difficile e violento per essere compreso, tollerato e controllato. Ecco allora che la mente fugge in un pericoloso gioco di precisione che ruota attorno alla morte. A mettere ulteriormente in risalto lo smarrimento dei due personaggi abbiamo una completa consapevolezza da parte della corallità, rappresentata da una moltitudine di comparse, sia fasciste che partigiane, messe in scena dall'autore; queste sembrano, al contrario del soldato tedesco e del novellino, perfettamente coscienti dei pericoli in cui possono incorrere e dell'importanza del loro ruolo all'interno di questa guerra. I partigiani che accolgono il giovane ad esempio sono estremamente attenti a non produrre forti rumori ed a muoversi furtivamente allo scopo di non farsi localizzare dal nemico, sono ligi nel preservare i colpi di fucile per non sprecare munizioni, non sparano per gioco ma per la libertà e puniscono il ragazzo quando questo non obbedisce alle direttive che gli vengono impartite.

Per marcare ulteriormente questa differenziazione è emblematico il passaggio in cui il giovane, svegliatosi di buon'ora, ricomincia il suo gioco sparando a lumache, lucertole e pigne fino a quando non viene localizzato, a causa del rumore, e raggiunto da un gruppo di tedeschi che gli puntano contro le armi. È proprio in questo momento di tensione che il giovane dimostra di non avere piena coscienza di ciò che sta facendo e vivendo: egli non spara al nemico per difendersi ma mira una volta ai bottoni d'oro delle loro giacche, un'altra ad un gallone, a una mostrina, alla cassa di un fucile o ad una spallina.

Sorge spontanea una domanda: il giovane tiratore sa di uccidere? Sa di strappare la vita ad un uomo? Come capita spesso all'interno della produzione letteraria di Calvino, non ci viene fornita una risposta; l'autore lascia invece che sia il lettore a farsi un'idea della situazione ed a trarre le sue conclusioni.

Altra caratteristica di questa novella, che in realtà verrà ripresa anche nell'analisi di tutti gli altri racconti, è la finta quiete. Capita spesso infatti che all'interno delle narrazioni resistenziali di Calvino i paesaggi siano, utilizzando un'espressione di Giancotti, «solo

⁹⁸ Ibidem.

apparentemente statici, subdolamente pacifici e in realtà misteriosi ed enigmatici»⁹⁹. Sebbene questo tema sia forse più facilmente individuabile all'interno delle altre novelle, anche in *Ultimo viene il corvo* è facile accorgersi che i momenti in cui i personaggi sembrano essere completamente immersi nella natura pacifica ed incontaminata, caratterizzata da una forte presenza della componente animale, non sono altro che i preamboli di situazioni di pericolo imminente. Lo vediamo ad esempio quando il novellino si allontana dal gruppo di partigiani e si addentra in prati sconosciuti muovendosi da bersaglio a bersaglio intento a proseguire il suo gioco. Questa scena è dominata dalla presenza di elementi e descrizioni naturali: piante (gelso, castagno), tipologie di uccelli (ghiandaia), diverse specie animali (ghiro, topo, lumaca, lucertola, rana) e descrizioni del paesaggio circostante (una pietra, un muro, una pozzanghera, un cartello su una strada a zig-zag). Il quadro naturale che ci viene dipinto concorre a creare un'atmosfera armoniosa nel rapporto uomo-natura che sembra lontano dal contesto storico in cui ci troviamo: quello della seconda guerra mondiale la quale sembra non essere arrivata fino a quei luoghi apparentemente estranei alla violenza dello scontro armato. Ma ecco che questa apparenza ingannevole viene immediatamente stravolta dalla comparsa sulla scena del nemico, rappresentato da un gruppo di soldati tedeschi che imbracciano le armi contro il giovane ragazzo il quale, a sua volta, non teme di fare lo stesso con il proprio fucile; sarà proprio il giovane a sferrare il primo attacco.

2.3. Spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra

Il fattore più rilevante di estetizzazione della guerra all'interno di questa novella è sicuramente la descrizione dello scontro fra il nostro protagonista ed il soldato tedesco la quale segue il ritmo dei tagli cinematografici: lo sguardo si sposta da un particolare all'altro in modo convulso, trasmettendo la concitazione che gli stessi personaggi provano.

«Allora il ragazzo sbucò e sparò sul soldato che se la dava a gambe: gli fece saltare una

⁹⁹ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 166.

spallina. L'inseguì. Il soldato ora spariva nel bosco ora riappariva a tiro. Gli bruciò il cocuzzolo dell'elmo, poi un passante della cintura»¹⁰⁰.

Questi veloci e nervosi spostamenti vengono messi in risalto dall'utilizzo di una sintassi asciutta ed una ricchezza della punteggiatura che trasmettono l'idea di concentrazione e di forte adrenalina. Un altro passo significativo è quello che troviamo dopo che il soldato, giunto in una radura, trova riparo dietro ad un masso e cerca di capire come poter fuggire:

Fin quando sarebbe rimasto lì il ragazzo? E non avrebbe mai smesso di tenere l'arma puntata? Il soldato decise di fare una prova: mise l'elmo sulla punta della baionetta e gli fece far capolino fuori dalla pietra. Uno sparo, e l'elmo rotolò per terra, sforacchiato. Il soldato non si perse d'animo; certo mirare lì intorno alla pietra era facile, ma se lui si muoveva rapidamente sarebbe stato impossibile prenderlo. In quella un uccello traversò il cielo veloce, forse un galletto di marzo. Uno sparo e cadde. Il soldato si asciugò il sudore dal collo. Passò un altro uccello, una tordella: cadde anche quello. Il soldato inghiottiva la saliva.¹⁰¹

In questo caso ciò che risalta di più è il passaggio non tanto da un particolare ad un altro quanto piuttosto quello da dentro a fuori: l'autore ci rende partecipi dei pensieri del tedesco che, nascosto dietro alla roccia, cerca di tranquillizzarsi e di trovare dei modi per fuggire. Vediamo però che puntualmente, dopo ogni pensiero rincuorante e pianificazione di fuga, tutto ciò di cui il soldato è convinto viene immediatamente smentito: quando pensa che il ragazzo non possa continuare a tenere gli occhi fissi sulla pietra e tenta di esporre l'elmo subito questo viene colpito e cade a terra, e ancora quando il soldato pensa che il giovane non sia in grado di colpire un bersaglio in veloce movimento questo pensiero viene immediatamente smentito dal passaggio di rapidi uccelli in cielo che vengono abbattuti con un solo colpo di fucile. Ad ogni pensiero corrisponde un fatto che lo smentisce.

Successivamente abbiamo invece il movimento opposto dall'esterno all'interno: cade il primo uccello e il soldato si asciuga il sudore, chiaramente preoccupato; cade il secondo uccello ed il soldato deglutisce capendo che fuggire non sarà facile come pensava. In questo caso ad ogni fatto corrisponde una reazione fisica del soldato.

¹⁰⁰ Mario Barenghi e Bruno Falcetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 269.

¹⁰¹ Ivi, p. 270.

Abbiamo quindi notato come spesso lo sguardo si sposti rapidamente da un elemento circostante ad un altro creando rappresentazioni singhiozzanti del paesaggio che spostano in modo subitaneo lo sguardo dell'osservatore. Questo è un espediente letterario che Calvino utilizza nella narrazione degli avvenimenti con lo scopo di far risaltare l'incompatibilità tra guerra e natura; è proprio grazie a questa organizzazione scenica degli spazi ed all'efficace alternanza dei campi visivi che l'esperienza di guerra assume i tratti della spettacolarizzazione della stessa.

La spettacolarizzazione della guerra viene realizzata, all'interno di questo racconto, anche attraverso il simbolo principe dello scontro armato: il fucile. Vediamo infatti che è proprio la maestria del ragazzo a far scaturire stupore e fascino per quella che, in questo contesto, possiamo definire l'arte di uccidere. Citiamo in particolare un passaggio che ritroviamo nella seconda metà della novella, quando il soldato tedesco, nascosto dietro al masso, cerca di escogitare un modo per fuggire:

Se lui sta attento agli uccelli non sta attento a me. Appena tira io mi butto». Ma forse prima era meglio fare una prova. Raccattò l'elmo e lo tenne pronto in cima alla baionetta. Passarono due uccelli insieme, stavolta: beccaccini. Al soldato rincresceva sprecare un'occasione così bella per la prova, ma non si azzardava ancora. Il ragazzo tirò a un beccaccino, allora il soldato sporse l'elmo, sentì lo sparo e vide l'elmo saltare per aria. Ora il soldato sentiva un sapore di piombo in bocca; s'accorse appena che anche l'altro uccello cadeva a un nuovo sparo.¹⁰²

La straordinaria mira del giovane partigiano viene utilizzata per creare questa immagine non solo surreale, in quanto difficilmente un ragazzo così giovane e privo di un addestramento sarebbe in grado di dar vita a tali prestazioni, ma anche spettacolare in cui vengono tenuti d'occhio, e colpiti con grande maestria, tre bersagli contemporaneamente.

È interessante notare come i colpi sparati dal giovane non causino mai esplicitamente la morte dei tedeschi; ribadiamo infatti che Calvino difficilmente ha un approccio diretto con la morte la quale viene rappresentata ma non descritta, solo allusa. Lo possiamo vedere quando il giovane, localizzato e raggiunto dal nemico, spara al primo tedesco; il

¹⁰² Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 270.

montanaro mira ad un bottone della giacca e fa fuoco. Il lettore capisce che questo implica che lo sparo è in realtà più che altro diretto al petto dell'uomo, ma la narrazione in questo momento sospende il senso della vista e rinuncia ad una descrizione della morte del soldato. Al senso della vista si sostituisce l'udito, infatti troviamo: «sentì l'urlo dell'uomo e gli spari a raffiche o isolati che gli fischiavano sopra la testa»¹⁰³. Un altro esempio lampante della volontà di Calvino di lasciare che la morte costeggi il testo lo troviamo proprio alla fine della novella quando il soldato, coinvolto nel gioco del ragazzo, si espone e viene colpito «giusto in mezzo a un'aquila ad ali spiegate che aveva ricamata sulla giubba»¹⁰⁴. Del soldato non ci viene detto altro, non ci viene fornita nessuna descrizione della reazione allo sparo e dell'eventuale probabile morte; l'autore lascia libera immaginazione al lettore che viene semplicemente congedato con un'ultima immagine del corvo, in questo caso simbolo di morte, che si abbassa lentamente.

Un ultimo fattore che risulta importante nominare è la sospensione o la significativa riduzione, in momenti particolarmente dominati dalla tensione, dell'utilizzo della vista. Il momento in cui questo elemento è più facilmente individuabile è quello in cui il soldato si nasconde dall'infallibile canna del fucile del giovane partigiano. Egli, nascosto per ripararsi, non ha la possibilità di osservare il paesaggio circostante e si affida principalmente all'udito riuscendo a discernere gli spari del partigiano ed il rumore dei suoi bersagli che cadono a terra colpiti. Il soldato tedesco non è perciò in grado di prevedere quale azione sta per compiere il ragazzo, può solo ricostruirne i movimenti attraverso le loro conseguenze uditive.

¹⁰³ Ivi, p. 269.

¹⁰⁴ Ivi, p. 271.

3 Uno dei tre è ancora vivo

Calandoci all'interno di questa novella notiamo immediatamente che chi ci mette al corrente di quanto sta accadendo è un narratore esterno che narra in terza persona, senza essere direttamente coinvolto nella storia. Come spesso avviene nella novellistica calviniana, il punto di vista che il narratore assume non è quello onnisciente, infatti egli sa, della vicenda, quanto i personaggi e dice solo ciò che vede, vivendo passo a passo con il protagonista l'evolvere delle circostanze, senza offrirci in anticipo una spiegazione degli avvenimenti; viene cioè utilizzata la focalizzazione interna, seppur con qualche oscillazione in cui il narratore sembra saperne più del protagonista, attraverso la quale la voce narrante non esprime giudizi o opinioni personali ma si attiene semplicemente ai fatti lasciando che sia il lettore ad interpretare quanto gli viene presentato. Affacciandoci al testo veniamo subitaneamente immersi nel processo sommario di tre uomini tedeschi, catturati e denudati, ad opera dei partigiani. Il lettore viene introdotto *ex abrupto* nella narrazione, a vicenda iniziata, e gli vengono fornite, in tre brevi righe iniziali, solo le coordinate necessarie a comprendere le circostanze in cui si trova. Il racconto inizia a prendere subito senso e forma grazie all'utilizzo moderato del discorso diretto, intervallato dalla voce narrante che chiarisce o fornisce particolari utili per comprendere gli stati d'animo dei personaggi come ansia, dolore, rabbia o sgomento. È in questo momento infatti che il lettore viene messo al corrente, tramite le parole dei paesani, dell'antefatto: i tedeschi hanno dato fuoco al loro paese ed i tre uomini denudati e messi a sedere sopra una roccia in attesa della loro sentenza, sono coloro che i paesani sono riusciti a catturare. Calvino riesce quindi a dare un ritmo incalzante alla narrazione tramite gli interventi di diverse comparse, nel gruppo dei paesani, che lamentano le proprie perdite e la propria sofferenza; l'autore riesce a dar voce, in poche righe, al dolore e all'incredulità della povera gente che subisce la guerra e le sue tragedie, senza aver modo di cambiare le proprie sorti.

Calvino parlando della sua novella *Campo di mine*, che gli ha permesso di vincere il concorso indetto dall'Unità nel 1947, dice di aver ricorso all'uso di un «ritmo narrativo intenso e accelerato, l'utilizzo di un linguaggio duro e nudo, fatto di vocaboli chiusi e di ruvidi nessi sintattici»¹⁰⁵; la stessa cosa possiamo dire anche di *Uno dei tre è ancora vivo* in cui in particolare possiamo riscontrare un linguaggio crudo e diretto colto ad esaltare perfettamente l'ansia, la paura e l'agitazione che dominano il testo fin dal suo esordio.

La particolarità principe di questa novella è la volontà, da parte dell'autore, di capovolgere la tradizione che vede gli italiani come vittime innocenti dell'atrocità altrui, attribuendo anche a loro una parte attiva nel processo della guerriglia. Certamente Calvino, in questo racconto, rappresenta la violenza dei partigiani come risposta e conseguenza alla violenza subita e proprio per questo mette in evidenza l'assurdità della guerra che trasforma le vittime in carnefici ed assassini spietati. Questa trasformazione da oppresso ad oppressore in realtà è piuttosto logica ed usuale nelle dinamiche della guerriglia e non stupisce l'uomo; tale mutamento viene però utilizzato come strumento letterario e, nonostante il lettore sia consapevole della situazione in cui è calato, viene mosso a meraviglia. Riprendiamo le parole di Pedullà: «[...] la guerra civile si accompagna a una sospensione dei principi più elementari che governano solitamente la vita dei membri della comunità in tempo di pace, [...] questo sovvertimento di qualsiasi regola è uno degli aspetti che la rendono così spaventosa»¹⁰⁶.

La visione che emerge in *Uno dei tre è ancora vivo* viene considerata pessimistica in quanto sembra condannare il genere umano, ritenuto ormai perso in una spirale di violenza in cui il sangue chiama altro sangue in una catena che sembra interminabile. In realtà, come vedremo, la visione di Calvino cambia radicalmente all'interno del racconto fino a giungere dinanzi al finale aperto che ci permette di scorgere, viva come una fiamma nell'animo dell'autore, la fiducia nell'avvenire dell'uomo.

Come detto nel quadro introduttivo, Calvino è lontano dal genere della memorialistica proprio per l'assenza, all'interno della sua novellistica, di specifiche descrizioni geografiche e date; non deve perciò stupire la genericità in cui l'autore sceglie di lasciare il lettore anche in questo racconto. Non vengono fornite coordinate spaziali o temporali in cui collocare gli avvenimenti narrati ma la suddivisione dei personaggi coinvolti, in due gruppi antagonisti, riecheggia nitidamente lo scontro bellico e la Resistenza mentre le poche descrizioni paesaggistiche lasciano pensare ad una zona montuosa del nord Italia.

Una caratteristica che contraddistingue questa novella è che, citando Zinato, «al bosco, spazio adatto allo schema della fiaba frequente nei racconti partigiani di Calvino,

¹⁰⁵ Italo Calvino; *L'Unità*, 5 gennaio 1947 (occhietto: IC vi parla del suo lavoro e degli altri vincitori del Premio de "l'Unità"), in Italo Calvino, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, tomo primo, p. 1477.

¹⁰⁶ Gabriele Pedullà (a cura di), *Racconti della Resistenza*, cit., p. 7.

qui si sostituisce l'inferno della caverna, e il modo narrativo da fiabesco diventa tragico»¹⁰⁷.

Un elemento che salta immediatamente all'occhio nella lettura di *Uno dei tre è ancora vivo* è inoltre la differenza rispetto al canone calviniano che prevede di tenere la morte ai margini del testo, senza mai affrontarla direttamente. La novella in questione è ricca di episodi e descrizioni macabre ed angoscianti relative alla morte, leggiamo in *Insegnare letteratura*:

Alla percezione visiva, mentale e incorporea, prevalente nella maggior parte delle narrazioni calviniane, qui subentrano la pesantezza dei cadaveri, la nudità corporea e tattile del sopravvissuto. Tutta la parte centrale del breve racconto si svolge infatti nel mondo mortifero sotterraneo in cui il militare tedesco di trova gettato.¹⁰⁸

L'estrema abilità dimostrata da Calvino in questo racconto consiste anche nell'incapacità, che genera nel lettore, di dividere i personaggi tra "buoni" e "cattivi". Quando si parla di scontri bellici si è soliti tracciare una linea netta tra chi è colpevole e chi si è visto costretto a reagire, solitamente oggetto di compassione e comprensione, ma la verità dipinta dall'autore è ben diversa: non ci sono colpevoli o innocenti ma solo un susseguirsi di morte e vendetta; l'uomo perde il senno e si lascia consumare dalla paura e dall'odio che lo allontanano dai normali attributi dell'essere umano e lo fanno regredire alla bestialità.

I personaggi presenti nel racconto sono: il gruppo di paesani ed i tre tedeschi condannati; inizialmente si è portati a provare compassione per il dolore di questi paesani che hanno visto bruciare le proprie case ed i propri cari, ma d'un tratto, nel momento in cui i partigiani si vendicano umiliando, torturando ed uccidendo i tre tedeschi di cui non si è nemmeno certi della colpevolezza, il lettore è naturalmente spinto a sperare che quello dei tre ancora vivo riesca a sopravvivere nonostante le atrocità che potrebbe aver commesso. Calvino trascina il lettore in una profonda crisi morale all'interno della quale sembra non essere più in grado di discernere con chiarezza ciò che è giusto da ciò che non lo è; questo è l'effetto che produce un autore in grado di rappresentare le molteplicità della realtà. Riportiamo le parole di Zinato a questo proposito:

¹⁰⁷ Emanuele Zinato, *Insegnare letteratura*, Frosinone, GLF, 2022, p. 119.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

Mediante la polifonia, gli intrecci di voci, il punto di vista dei personaggi, il testo letterario non risponde di necessità a un univoco imperativo morale né rappresenta solo azioni nobili o esemplari: è invece di frequente un bastian contrario che, a dispetto della visione del mondo dominante e persino in modo divergente dalle intenzioni dell'autore, può dare ragione a chi dovrebbe aver torto e torto a chi sarebbe tenuto ad aver ragione.¹⁰⁹

Per favorire questa lettura morale del testo, Calvino utilizza alcuni *topoi* letterari: l'uomo più autoritario tra i paesani viene descritto come vecchio, grande e con la barba; nonostante la rappresentazione sia molto semplificata e ridotta all'osso, instilla subito nella nostra mente l'immagine di un vecchio saggio, profeta o giudice. A questa figura autoritaria e più moderata si contrappone «quello con gli occhi spiritati»¹¹⁰, un uomo furioso ed incontrollabile che, nel tentativo di farsi giustizia, va contro anche alle decisioni del vecchio saggio. Per quanto riguarda il protagonista, questo risulta essere più complessamente costruito a partire già dalla questione della sua nazionalità. L'autore infatti ci dice: «L'alto dei tre nudi non era proprio della nazionalità dei suoi compagni»¹¹¹; il protagonista perciò non è né di origine italiana, di conseguenza non ha la possibilità di comprendere, parlare o difendersi durante il processo a cui viene sottoposto dai paesani, né di origine tedesca. Questi due elementi ci permettono di riflettere su una componente diversa rispetto a quelle presentate fino ad ora: l'introduzione della barriera linguistica riduce il protagonista non solo ad essere oggetto passivo del processo in cui viene imputato ma anche a simbolo esemplare di tutti coloro che sono costretti a combattere una guerra non propria.

L'evolvere dell'esperienza vissuta dal protagonista scandisce il testo in tre movimenti del racconto: il primo è costituito dall'antefatto e dal processo dei tre uomini tedeschi, il secondo dalla caduta verticale, il terzo dalla redenzione. I tre movimenti vengono inoltre scanditi anche da un sapiente gioco di luci: nel primo movimento, in cui il tedesco si trova in superficie, domina la luce, il secondo, in cui il tedesco si trova in un antro nella terra, è dominato dal buio, infine il terzo movimento, in cui l'uomo riesce a tornare in superficie e ad avere una possibilità di salvezza, inizia sotto il segno del buio per poi progressivamente lasciare spazio alla luce.

Il secondo movimento prende forma proprio a partire dal collegamento che Calvino traccia fra l'incapacità di comprendere, causata dalla barriera linguistica, e quindi dalla

¹⁰⁹ Ivi, p. 116.

¹¹⁰ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 272.

¹¹¹ Ibidem.

curiosità di sapere e la possibilità di salvezza. L'autore scrive: «era d'una regione che aveva avuto a suo tempo paesi bruciati e figli uccisi. Perciò sapeva cosa si pensa di chi brucia e uccide, e avrebbe dovuto avere meno speranza degli altri. Invece qualcosa gli impediva di rassegnarsi, un'angosciosa incertezza»¹¹². Sono proprio l'angosciosa incertezza e la strana inquietudine a causare l'incapacità di capire con chiarezza cosa stia accadendo; esse non permettono al protagonista di arrendersi alla morte e lo spingono piuttosto a cercare la salvezza gettandosi spontaneamente dentro al Culdistrega, ossia un antro molto profondo nelle viscere della montagna a cui il protagonista era stato condotto, assieme ai due compagni, dai partigiani. Il salto all'interno di questa caverna verticale segna il passaggio al secondo movimento che viene sancito anche da una diversa denominazione del protagonista: fino ad ora il personaggio principale era sempre stato identificato come "l'alto" dei tre nudi, ma ora, essendo l'unico dei tre ad essere sopravvissuto, viene indicato con l'appellativo "il nudo".

Come ultimo elemento ricordiamo che nel quadro introduttivo abbiamo accennato alla forte presenza, nei racconti di Calvino, di elementi legati alle esperienze antropologiche primarie. In *Uno dei tre è ancora vivo* corporeità e nudità sono tematiche trasversali che caratterizzano tutti e tre i movimenti in cui il racconto è scandito. Facciamo presente che, come ci viene detto da Luperini e Zinato, «nel secondo Novecento le scienze umane [...], la "rivoluzione sessuale" e la cultura dei consumi hanno ridisegnato le modalità di rappresentazione dei corpi»¹¹³: il corpo diviene un sistema di segni, viene visto come fenomeno sociale e si trasforma nel «luogo stesso della violenza subita o provocata, della differenza e della discriminazione dei sessi»¹¹⁴.

3.1. Telluricità

Prima di addentrarci nell'analisi di questo nucleo tematico è doverosa una precisazione nel caso di questo specifico racconto. La telluricità è una caratteristica che abbiamo affrontato come propria della condizione del partigiano; in questo contesto però questa peculiarità può essere attribuita ad un tedesco, quindi proprio al nemico del

¹¹² Ivi, pp. 272-273.

¹¹³ Romano Luperini e Emanuele Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea, 100 voci*, Roma, Carocci, 2020, pp. 55-56.

¹¹⁴ Ibidem.

partigiano. La differenza sostanziale che riscontriamo rispetto ai testi in cui è il partigiano il personaggio ad avere un particolare legame con la terra è che il soldato non sceglie di farsi celare e proteggere dalla natura, sembra anzi che sia la natura stessa a scegliere di salvarlo.

All'interno di *Uno dei tre è ancora vivo* la guerra risulta essere incompatibile con i paesaggi naturali, anche in questo caso, come avviene in *Ultimo viene il corvo*, andiamo incontro ad uno smantellamento progressivo dell'idea tradizionale del paesaggio di guerra: non ci troviamo di fronte ad un aperto campo di battaglia o in una trincea, ma immersi nell'ambiente naturale. In particolar modo gran parte della narrazione si svolge proprio all'interno della terra stessa la quale inizialmente ha valore di forza spietata e portatrice di morte per poi divenire elemento di speranza e salvezza.

Elemento principale di telluricità in questo racconto è sicuramente il Culdistrega, un profondo e verticale antro naturale della terra che viene sfruttato dai partigiani per giustiziare i nemici senza dover faticare.

In Sanremo e dintorni leggiamo:

La grotta è identificabile con quella tuttora esistente detta «Tana della Ciapella», situata, sopra strada, poco prima dell'abitato di Creppo. Si tratta di una cavità di origine tettonica che si apre con un pozzo verticale di circa 15 metri e si estende per ulteriori 70 metri di lunghezza verso valle con una fessura discendente percorribile per un'ulteriore decina di metri. Il nome «Culdistrega» è verosimilmente un'invenzione autoriale, suggerita forse dalla vicinanza con il paese di Triora e le sue più e meno leggendarie vicende stregonesche.¹¹⁵

Dapprincipio il Culdistrega sembra rappresentare una prigione, un luogo in cui il tedesco è destinato a morire ed a nutrirsi dei cadaveri dei suoi compagni per poter sopravvivere; questa concezione del Culdistrega cambia però velocemente. Ne vediamo i primi segni quando i partigiani, accortisi della sopravvivenza di uno dei tedeschi, cercano di ucciderlo sparandogli e lanciandogli bombe contro; le irregolari pareti rocciose riescono a proteggere il tedesco fermando i proiettili e facendo scoppiare le bombe prima che riescano a raggiungerlo. Questo luogo scavato nella roccia passa quindi dal rappresentare un'irrimediabile condanna, priva di possibilità di salvezza, al rappresentare l'unico elemento che si frappone fra il protagonista e coloro che vogliono strappargli la vita. È da questo momento che la terra assume progressivamente sempre una maggior valenza

¹¹⁵ Veronica Pesce (a cura di), *Italo Calvino, Sanremo e dintorni. Un itinerario letterario (1923-2023)*, Palermo, il Palindromo, 2022, p. 167.

salvifica divenendo mezzo di fuga, di espiazione delle proprie colpe e di rinascita, come vedremo nel paragrafo dedicato alla spettacolarizzazione della guerra. Dalle profondità della terra vediamo infatti risalire il protagonista che viene condotto dalla stessa natura verso la libertà e la superficie; in un certo senso si può dire quindi che sia stata proprio la madre terra a trarlo in salvo.

All'interno del testo c'è anche un altro fattore significativamente importante nello studio del rapporto con la terra, quello che viene definito da Matteo Giancotti come un «adeguamento metamorfico [...] alle caratteristiche dell'ambiente. [...] si tratta di un adeguamento fisico e posturale alle caratteristiche dell'ambiente»¹¹⁶. Questo adeguamento è tanto più pervasivo quanto più ci si avvicina al termine del racconto; vediamo infatti che la fuga del soldato dal Culdistrega, attraverso una stretta fessura, inizia con la necessità, indotta dalle dimensioni dello spazio, di procedere strisciando sulla pancia. Piano piano il tedesco potrà adattarsi ad uno spazio sempre più ampio riuscendo prima ad avanzare carponi e poi finalmente a tornare eretto in quella che oramai assume le sembianze di una caverna.

Un'ultima caratteristica molto importante che possiamo riscontrare è, per utilizzare un'espressione di Giancotti, «una regressione al livello animale, che si verifica quando più la violenza della guerra schiaccia letteralmente [...] al suolo e li costringe a trasformarsi»¹¹⁷. La prima regressione allo stato ferino lo ritroviamo quando il soldato cerca di fidarsi dei propri aguzzini, che fingono di volerlo trarre in salvo, scoprendo poi di essere stato ingannato; quando il tedesco capisce di trovarsi in una situazione di imminente ed estremo pericolo si acquatta «nel suo rifugio, con la bava alle labbra, come un cane»¹¹⁸. Riscontriamo quindi la stessa reazione che avrebbe un animale spaventato che è pronto ad attaccare per salvaguardare la propria incolumità; vediamo che la regressione ad animale non riguarda solamente l'aspetto posturale, ma in qualche modo il personaggio assume proprio dei tratti tipici di animali selvatici, come ad esempio la bava alla bocca. Il secondo episodio di regressione lo troviamo invece quando il protagonista inizia a percorrere la stretta galleria che lo porterà in superficie; a causa delle dimensioni dello spazio il tedesco regredirà infatti alla condizione di serpente, animale a cui viene esplicitamente accostato, ritrovandosi costretto a strisciare sulla pancia per avanzare.

¹¹⁶ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 158.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 276.

3.2. Smarrimento

Uno dei tre è ancora vivo è un racconto in cui emerge un insanabile contrasto tra reale e ideale; sono infatti molti e profondamente perturbanti gli episodi di smarrimento e dissociazione dalla realtà vissuta.

Fra questi momenti forse quello più significativo lo riscontriamo quando il protagonista si ritrova sul fondo del Culdistrega e, in concomitanza alla perdita dell'uso della vista a causa dell'ambiente oscuro, perde la cognizione di sé, del suo stesso corpo. Egli infatti non è più in grado di capire le sue condizioni fisiche e giunge a scambiare il braccio di un compagno morto per il proprio:

Mosse una mano, la sinistra: rispondeva. Cercò a tastoni l'altro braccio, toccò il polso, il gomito: ma il braccio non sentiva nulla, era come morto, si muoveva solo se sollevato dall'altra mano. S'accorse che stava alzando il polso della mano destra tenendolo con due mani: questo era impossibile. Capì allora che aveva in mano il braccio d'un altro; era caduto sui cadaveri dei due compagni ammazzati.¹¹⁹

Questo passaggio è caratterizzato da una fitta punteggiatura che ci trasmette la concitazione dei turbati pensieri del protagonista in balia del dolore fisico, della paura di morire ed al contempo della paura di essere sopravvissuto. È proprio a causa della fitta nube di emozioni che offusca la mente del tedesco che il personaggio fatica ad accorgersi che sta tenendo il braccio, che lui crede essere il destro, con due mani. Solo allora realizza la cruda realtà, difficile da affrontare e comprendere: è sopravvissuto perché caduto sui cadaveri dei suoi compagni e l'arto che stava toccando era di uno di loro.

In seguito troviamo altri due tipi di smarrimento che si oppongono l'uno all'altro: uno smarrimento in senso positivo, che riguarda un'eccessiva e non giustificata fiducia nella possibilità di essere salvato, ed uno in senso negativo che riguarda invece una totale arrendevolezza all'idea della morte.

Per quanto riguarda l'estrema positività, questa è individuabile nell'ingenuità del tedesco che, una volta catturato, denudato, fucilato e gettato all'interno del Culdistrega crede alle parole dei suoi aguzzini. Questi infatti, dopo essersi accorti che uno dei tre tedeschi era sopravvissuto, tentano di convincerlo ad utilizzare una corda, lanciata da loro stessi, per risalire in superficie. I partigiani gli rivolgono parole apparentemente rassicuranti a cui

¹¹⁹ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 274.

però qualsiasi persona dotata di senno non crederebbe considerati gli avvenimenti appena svoltisi. Nonostante questo il tedesco, nella sua ingenua speranza di sopravvivere, decide di fidarsi, ma non appena il soldato si accinge a risalire il profondo antro, i fucili iniziano a far fuoco contro di lui. L'elemento che più colpisce però è il seguente: anche dopo essere stato ingannato egli continua a credere a parte di quei partigiani che gli assicuravano di non volergli fare del male; Calvino ci cala infatti all'interno dei pensieri del protagonista e nella novella leggiamo: «Lassù, sullo sfondo del cielo c'erano angeli buoni con corde e angeli cattivi con bombe e fucili e un grande vecchio con la barba bianca che apriva le braccia ma non poteva salvarlo».¹²⁰ In cuor suo il protagonista sembra essere sinceramente convinto che vi siano, fra i partigiani, coloro che sarebbero disposti a salvarlo ma che non possono farlo a causa di chi fra loro è assetato di sangue ed armato di bombe e fucili.

Un altro passaggio in cui riscontriamo un'ingiustificata ed insensata speranza di salvezza lo troviamo a poche righe dall'inizio della novella in cui leggiamo: «era d'una regione che aveva avuto a suo tempo paesi bruciati e figli uccisi. Perciò sapeva cosa si pensa di chi brucia e uccide, e avrebbe dovuto avere meno speranza degli altri. Invece qualcosa gli impediva di rassegnarsi, un'angosciosa incertezza»¹²¹. In questo caso è l'autore stesso a mettere in evidenza che qualcosa di incomprensibile non permette al tedesco di arrendersi all'idea della morte, nonostante egli sappia, per esperienza diretta, la portata della sofferenza provata dai partigiani ed il certo sentimento di ira e di vendetta che questi covano.

Lo smarrimento di tipo negativo lo individuiamo invece in diversi casi, i più lampanti li ritroviamo quando il soldato si trova sul fondo del Culdistrega e pensa di non poterne uscire in alcun modo e quando, trovato lo stretto passaggio che lo condurrà poi alla superficie ed alla salvezza, si arrende alla possibilità che quel cunicolo non porti in nessun luogo e lo costringa alla morte.

Nel primo caso leggiamo infatti: «Quello era un fondo di pozzo da cui non si poteva più uscire, dove sarebbe impazzito bevendo sangue e mangiando carne umana, senza poter mai morire»¹²².

Nel secondo invece: «Ed ecco: il suo cadavere sarebbe marcito così in un cunicolo e avrebbe inquinato le acque delle sorgenti avvelenando interi paesi»¹²³. In quest'ultima

¹²⁰ Ivi, p. 277.

¹²¹ Ivi, pp. 272-273.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

espressione è importante porre in evidenza come il latente pessimismo, inaspettato in una situazione in cui c'è almeno la minima possibilità di avere salva la vita, non sia rivolto solo alle sorti del protagonista, ma vengano allargate addirittura ad interi paesi che il suo cadavere avrebbe portato alla scomparsa. Ci troviamo di fronte ad un perfetto esempio di paesaggio del trauma: la guerra contamina il paesaggio e lo segna irrimediabilmente trasformandolo, avvelenandolo e rendendolo inadatto alla vita.

Lo smarrimento all'interno di questo racconto si traduce quindi in maggior misura come un accostamento dissonante e paradossale fra pensiero e realtà: il protagonista è pervaso da un'ingenua fiducia nei momenti in cui la possibilità di salvezza è quasi nulla mentre non può allontanare dalla mente l'idea della morte quando si accende un barlume di speranza di aver salva la vita.

3.3. Spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra

Prima di affrontare questa tematica inerente ad *Uno dei tre è ancora vivo*, è importante fare una premessa: in questo testo non abbiamo una spettacolarizzazione affine a quella che abbiamo riscontrato e riscontreremo negli altri racconti, eccezion fatta per quanto riguarda l'esibizione del macabro. In questo particolare caso la spettacolarizzazione non riguarda tanto la struttura del testo o la scelta lessicale ad opera dell'autore, ma si concentra invece su un'intertestualità con *La Divina Commedia* che lascia emergere un profondo messaggio morale che è necessario cogliere per poter percepire a pieno la potenza comunicativa della novella in questione.

Nell'introduzione di questo racconto abbiamo ampiamente parlato del tema della corporeità e nudità, ciò che abbiamo tralasciato, per poterlo meglio affrontare in questo paragrafo più pertinente, è il ruolo che questi elementi hanno nella spettacolarizzazione della guerra. All'interno di questo racconto infatti la guerra diviene la causa e lo sfondo di un percorso di redenzione che ha inizio con la colpa e la condanna e ha termine nell'espiazione e nella purificazione rappresentate dall'acqua.

Il motivo della nudità ha plurimi significati: nella prima parte del racconto viene utilizzato per indicare lo stato di accusa dei tre uomini catturati e per tracciare una distinzione netta fra il gruppo dei "giustizieri" e quello dei "colpevoli"; lo stesso autore nel racconto

sottolinea che «Non c'era nulla che li facesse sentire in stato d'accusa quanto il fatto d'essere nudi»¹²⁴. La nudità a cui i tre tedeschi vengono sottoposti dai paesani è una forma di degradazione ed umiliazione mirata a farli sentire diversi, esclusi dalla comunità umana, impotenti e soprattutto inferiori ai partigiani stessi; al contempo l'esposizione del proprio corpo e dei propri genitali richiama il tema della fragilità dell'uomo; probabilmente per questa ragione «il più grasso si mise le mani sui genitali»¹²⁵ quasi a voler difendere e proteggere quel poco di dignità che gli era stata lasciata. Questo motivo, nella seconda fase di movimento del racconto, è legato alla caduta verticale del protagonista, richiama alla mente il modello dantesco e la nudità che caratterizza le anime presenti nell'inferno. È evidente come Calvino introduca la matrice biblica legata al giudizio ed alla dannazione, ma anche, come vedremo, alla redenzione. Infine, nel terzo movimento, la nudità assume un significato ancora nuovo e simbolico: la rinascita.

La Divina Commedia è infatti alla base dell'episodio centrale di *Uno dei tre è ancora vivo*: la caverna verticale in cui il protagonista si getta richiama chiaramente la topografia dell'inferno; il pozzo roccioso ricorda infatti quel «pozzo assai largo e profondo»¹²⁶ nel nono cerchio infernale e l'analogia viene rimarcata anche dalla sensazione dell'uomo calviniano di trovarsi «doppiamente lontano dalla crosta terrestre»¹²⁷, quindi come si trovasse al centro della terra.

La scelta di utilizzare il modello dantesco è forse spinta dalla percezione che l'inferno sia il luogo adatto e più giusto in cui i criminali e peccatori di guerra possano scontare le proprie pene ed essere puniti per gli orrori commessi; inizialmente l'uomo condannato sembra non avere alcuna prospettiva di salvezza ed essere dannato ad una pena eterna: il non poter più uscire da quel pozzo e l'essere destinato ad impazzire senza poter mai morire. Riportiamo il pensiero stesso del nudo: «Quello era un fondo di pozzo da cui non si poteva più uscire, dove sarebbe impazzito bevendo sangue e mangiando carne umana, senza poter mai morire»¹²⁸.

Il terzo movimento del racconto sembra però ribaltare completamente la visione calviniana predominante fino ad ora nel testo; quella condanna che l'autore sembrava rivolgere al genere umano sembra defilarsi ora per lasciare spazio ad un percorso di redenzione. Questa terza parte ha inizio nel momento in cui il protagonista scorge una

¹²⁴ Ivi, p. 273.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2021, p. 166, Cfr. Inf. XVIII, 4-5.

¹²⁷ Mario Barengi e Bruno Falcetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 275.

¹²⁸ Ivi, p. 277.

fessura nella roccia ed inizia a percorrere un viaggio attraverso i budelli della montagna che lo trasformano, allontanandolo dai tratti caratteristici di un'anima dannata e avvicinandolo piuttosto alla figura del pellegrino dantesco. Il capovolgimento della visione calviniana sembra essere segnato anche dalla differente direzione in cui gli avvenimenti si sviluppano: se la caduta del pozzo è caratterizzata da un movimento verticale, il viaggio che l'uomo compie nella fessura della montagna si svolge invece con un andamento orizzontale. Significativo è anche il fatto che il personaggio calviniano, mentre striscia sulla pancia nella scovata fessura della montagna, si ritrovi immerso sempre più nelle acque di un ruscello sotterraneo grazie al quale può «nettarsi dalla crosta di fango e sangue proprio e altrui»¹²⁹. L'immersione nell'acqua, dopo essere sopravvissuto a bombardamenti, tentativi di fucilazione e svariati altri sforzi finalizzati ad ucciderlo da parte dei partigiani, permette al protagonista di liberarsi della sporcizia e del sangue, simboli del proprio peccato. Questa immersione rappresenta quindi una purificazione e redenzione postuma all'espiazione delle atrocità commesse. È importante ricordare come Dante, prima di uscire dal purgatorio, si sia imbattuto anch'esso in un fiume, il Lete, ribadendo la forza purificatrice dell'acqua attraverso l'immagine di questo corso d'acqua che porta le anime all'oblio delle proprie colpe prima di poter accedere al paradiso¹³⁰.

In seguito alla purificazione, la nudità, che caratterizza anche questa terza parte del testo, cambia nuovamente di significato: non viene più utilizzata per indicare il protagonista e distinguerlo dagli altri, ma come allegoria della sua rinascita e della profonda trasformazione subita dalla discesa negli inferi. Quello che prima veniva identificato come "il nudo" ora invece assume l'appellativo di "uomo" come a voler sottolineare la nuova natura del suo essere a seguito dell'uscita dalla montagna; si tratta di un percorso di redenzione che, una volta eseguita la purificazione nel cuore stesso della natura, permette di riemergere sulla terra, espilate le proprie gravose colpe. La natura sembra quindi essere madre ed elargitrice di vita anche se l'autore, fatto uscire il proprio personaggio dalla montagna, non lo ricolloca in una sorta di paradiso terrestre e non gli permette di illudersi della propria salvezza. Il paesaggio a cui l'uomo si ritrova dinanzi non ha nulla di idilliaco o rassicurante: il protagonista si ritrova solo di fronte ai pericoli

¹²⁹ Ivi, p. 278.

¹³⁰ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, cit., p. 593, Cfr. "Da questa parte con virtù discendente/ che toglie altrui memoria del peccato d'un ruscello che quivi discende" Purg. XXVIII, 127-128.

che ancora lo circondano in superficie, ma Calvino gli dona una seconda possibilità di prendere in mano la propria vita.

Nell'ultima parte del racconto l'autore, oltre a ritrarre il percorso di purificazione del proprio personaggio, sembra ripercorrere anche le fasi dell'evoluzione umana: il protagonista viene inizialmente denudato dai partigiani e privato quindi della propria dignità di uomo, in seguito l'angoscia che prova nel pozzo e la costante paura di morire lo riducono ad uno stato bestiale; questa è la descrizione che ne fa Calvino: «Si racquattò nel suo rifugio, con la bava alle labbra, come un cane»¹³¹.

Anche nel momento in cui l'uomo cerca di proteggersi e fuggire da quell'antro si vede costretto a trascinarsi «come un serpente»¹³². Il protagonista infatti striscia nell'acqua, fonte di vita per ogni essere vivente, avanzando in questa fessura nella montagna che si allarga ed alza progressivamente permettendogli di assumere, a mano a mano, la posizione eretta; leggiamo infatti nel racconto:

E procedendo s'accorgeva che le sue braccia da piegate che erano si dovevano man mano drizzare per toccare le stalattiti, cioè che il cunicolo si andava ingrandendo. Presto l'uomo poté inarcare la schiena, camminare carponi [...]. E poi l'uomo camminò ormai in piedi¹³³.

È proprio l'allargarsi del cunicolo che permette al protagonista di assumere sempre più, in questo percorso di rinascita, le sembianze umane.

Un altro elemento importante che concorre alla spettacolarizzazione della guerra è quello sensoriale che viene utilizzato argutamente da Calvino soprattutto nel secondo movimento, per accentuarne la crudezza e la drammaticità; parliamo in questo caso di una esibizione del macabro. Tale esibizione è riscontrabile già nelle prime righe della novella in cui leggiamo:

-E ho sentito l'odore del fumo che non si poteva sopportare, e ho detto: come può puzzare così il fumo del nostro paese? [...] -E poi mi hanno detto che erano le fiamme del nostro grano che bruciavano le case e che dentro c'erano i nostri figli ammazzati che facevano puzzo bruciando.¹³⁴

¹³¹ Mario Barenghi e Bruno Falcetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 276.

¹³² Ivi, p. 277.

¹³³ Ivi, p. 278.

¹³⁴ Ivi, p. 272.

Il lettore si trova quindi immediatamente a contatto con questa immagine cruda, nauseante e traumatica del forte odore di carne bruciata che si leva dal villaggio, l'odore di bambini che sono stati selvaggiamente uccisi e dati alle fiamme sotto il naso dei loro stessi genitori che ne odorano la morte.

Ancora, nel momento stesso in cui il protagonista si getta all'interno del Culdistrega, privato della vista per l'assenza di luce che caratterizza la caverna verticale, leggiamo «toccava bagnato e odorava sangue»¹³⁵. L'esibizione del macabro però non avviene solamente attraverso il sapiente utilizzo dei sensi, ma anche nella semplice narrazione. Ne vediamo un esempio lampante quando i partigiani, accortisi che uno dei tre è rimasto vivo, tentano di ucciderlo gettando all'interno dell'antro profondo delle bombe; il tedesco riesce a nascondersi giusto in tempo perché leggiamo all'interno del racconto: «un'altra bomba scese e raggiunse il fondo, alzando un volo di sangue e pietre»¹³⁶.

Ne troviamo un secondo esempio quando, nel momento in cui l'elemento visivo viene meno, il nudo si vede costretto a far riferimento agli altri sensi per analizzare la propria situazione ed è proprio questo espediente utilizzato dall'autore ad aumentare drasticamente la sensazione di inquietudine e terrore anche nel lettore. Leggiamo:

Mosse una mano, la sinistra: rispondeva. Cercò a tastoni l'altro braccio, toccò il polso, il gomito: ma il braccio non sentiva nulla, era come morto, si muoveva solo se sollevato dall'altra mano. S'accorse che stava alzando il polso della mano destra tenendolo con due mani: questo era impossibile. Capi allora che aveva in mano il braccio d'un altro; era caduto sui cadaveri dei due compagni ammazzati.¹³⁷

Anche Emanuele Zinato a questo proposito scrive: «Caduto anch'egli nel fondo buio del pozzo, il tedesco non può più disporre della vista per decifrare gli accadimenti ma solo dell'odorato e del tatto»¹³⁸.

¹³⁵ Ivi, p. 274.

¹³⁶ Ivi, p. 275.

¹³⁷ Ivi, p. 274.

¹³⁸ Emanuele Zinato, *Insegnare letteratura*, cit., p. 118.

Dal momento in cui il protagonista si ritrova all'interno del Culdistrega i sensi predominanti diventano l'udito ed il tatto, sono proprio questi due a fargli scovare la fessura in cui poter strisciare sicuro e a darci un'idea di come questo cunicolo sia fatto: «tutt'intorno a lui c'era buio e il tufo umido e viscido. Da umido che era, il fondo di tufo divenne bagnato, poi coperto d'acqua; il nudo sentì un freddo ruscello che correva sotto la sua pancia»¹³⁹.

Rileggendo gli estratti riportati è doveroso fare un'ulteriore osservazione riguardo all'utilizzo dei sensi: questi vengono messi in moto non solamente dal protagonista delle vicende narrate, ma anche dal lettore grazie allo stesso Calvino che, riprendendo le parole di Scarpa, ci fornisce la descrizione di «oggetti concertati, corposi, odorosi: chi legge comincia a fare uso dei sensi»¹⁴⁰.

¹³⁹ Mario Barengi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 277.

¹⁴⁰ Domenico Scarpa, *Calvino fa la conchiglia*, cit., p. 47.

4. Paura sul sentiero

Come si può desumere dal titolo di questa novella, il testo che andiamo ad affrontare ha, più di tutti gli altri, un tema predominante e persistente: la paura. La presenza di spazi aperti, che il protagonista attraversa tramite un movimento orizzontale insistito con un punto di partenza ed uno di arrivo, rivela un volto diverso: la testimonianza diretta dell'esperienza di guerra di una staffetta diventa rappresentazione di una realtà instabile e sfuggente, difficile da ritrarre poiché soggetta ad infinite interpretazioni.

Il protagonista di questo racconto è Binda, una giovane staffetta partigiana che, durante la notte, si addentra a piedi nei boschi dell'entroterra ligure, luogo della sua infanzia, per raggiungere nel minor tempo possibile il casolare in cui si trova la sua brigata e comunicare ai compagni l'ordine di spostarsi.

Le rappresentazioni naturali di Calvino ricordano spesso e volentieri i paesaggi liguri, ma all'interno di questo testo i riferimenti sono numerosi ed espliciti; caratteristica che contraddistingue *Paura sul sentiero* dalla maggior parte dei racconti brevi dell'autore è infatti la precisione delle indicazioni geografiche che permettono di ricostruire con straordinaria attendibilità il percorso seguito dal protagonista. Egli parte da Colla Bracca per giungere a Creppo, di cui abbiamo già parlato analizzando il toponimo "Culdistrega" in *Uno dei tre è ancora vivo*, attraversando Perallo. Ci vengono nominati comuni, valli e montagne liguri in cui fu effettivamente combattuta la seconda guerra mondiale; ci ritroviamo calati quindi in un contesto che Calvino ha conosciuto tramite esperienza diretta.

Ad enfatizzare questo inusuale tratto di aderenza alla realtà che contraddice la norma calviniana, di cui si era parlato all'interno del quadro introduttivo, allontanandola dalla memorialistica, concorre anche una presenza diffusa di nomi di battaglia come ad esempio Sciabola, Serpe e Vendetta.

A questo impianto narrativo realista si accosta però, già agli esordi del testo, una realtà che muta e si sgretola sotto l'effetto di visioni, immaginazioni e pensieri frutto della dilagante paura che attanaglia ed invade sempre più l'animo di Binda. Possiamo parlare di un'oscillazione fra realtà e immaginazione che trasforma il racconto in una fiaba: Binda, il nostro eroe, è lontano dalla sua amata Regina e ha il compito di raggiungere una

meta. A cercare di ostacolarlo in ogni modo c'è l'antagonista Gund, uno spietato e gigantesco soldato tedesco che lo insegue per tutto il cammino.

La trasfigurazione della realtà risulta essere così forte da coinvolgere lo stesso narratore, egli infatti sembra essere a sua volta attanagliato dalla medesima paura di Binda e vi è una sua piena partecipazione alla visione trasfigurata del paesaggio circostante. Vediamo allora che Gund definito «il grande tedesco che è in fondo a tutti noi»¹⁴¹, diventa la personificazione non solo della paura della giovane staffetta o del narratore, ma di tutti i lettori. Tale condivisione della paura permette di raggiungere uno degli obiettivi principali di Calvino: lo staccarsi dalla realtà individuale in favore di una dimensione universale.

Se volessimo suddividere il testo in due sezioni, una per i passaggi in cui il personaggio è sopraffatto dalla paura e dall'incertezza ed una per quelli in cui il racconto risulta fortemente ancorato alla realtà, ci accorgeremmo della perfetta simmetria ed alternanza create dall'autore: quando l'immaginazione e le visioni sembrano prendere il sopravvento su Binda c'è sempre qualcosa che lo riporta alla realtà e rende possibile portare a termine la missione affidatagli.

Interessante è notare che ad essere messa in dubbio è sempre la realtà concreta in quanto il protagonista, per riprendere l'espressione di Falaschi, «deve ridefinire le cose che in apparenza sono armoniche e in realtà ambigue: ogni cosa può essere sé stessa o il suo contrario»¹⁴².

Per quanto riguarda le esperienze antropologiche primarie, in questo testo non è particolarmente pervasiva la presenza della morte che, differenziandosi da *Uno dei tre è ancora vivo*, torna ai margini e si palesa solo nelle recondite paure di Binda e, di conseguenza, nella sua immaginazione.

Restando nell'ambito antropologico, Calvino parla dell'erotismo come di un qualcosa che appartiene ad una sfera di così forte ed individuale intimità da non poter essere comunicata verbalmente. *Paura sul sentiero* è l'unico racconto tra quelli selezionati che cita la figura dell'innamorata; in questo caso Regina è l'ancora che permette a Binda di rimanere lucido e di distogliere la propria attenzione dall'immagine di Gund, tedesco spietato che è la personificazione del terrore provato dal protagonista. È Calvino stesso a scrivere infatti: «Bisogna pensare a Regina, la ragazza che è in tutti noi e per cui tutti noi

¹⁴¹ Ivi, p. 250.

¹⁴² Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 132.

vorremo scavare una nicchia in fondo al bosco»¹⁴³, questo è il metodo indicato per poter riportare la mente alla ragione.

I momenti di intimità che la staffetta immagina di avere con la sua amata sono solo lontanamente accennati; per fornire un'idea più chiara di cosa si intenda, riportiamo l'estratto più esplicito riguardo il rapporto fra i due innamorati: «[...] bisogna pensare a Regina, a scavarci una nicchia con Regina». Secondo la visione calviniana, in letteratura la sessualità è un tema in cui quello che non viene detto è più rilevante di ciò che viene invece esplicitato; questa convinzione viene esemplificata con efficacia dall'estratto riportato che utilizza il “non detto” lasciando tutto in sospeso.

4.1. Telluricità

Il legame tra natura e guerra in questo racconto è in linea con quanto abbiamo detto fino ad ora delle altre novelle analizzate; la natura sembra il luogo meno adatto a diventare sede di spargimenti di sangue, in questo caso soprattutto per la componente affettiva e familiare di cui il protagonista la investe.

Il punto di vista che l'autore assume durante tutta la narrazione è proprio quello di Binda che, cresciuto in questi luoghi, sa orientarsi meglio di chiunque altro lì dove da bambino ha costruito i suoi ricordi.

Come anche in *Ultimo viene il corvo*, il protagonista calviniano è un ragazzo del posto «con una stretta faccia montanara dal labbro peloso, su un corpo basso e ossuto più da un ragazzo che da giovanotto»¹⁴⁴; la telluricità è una peculiarità che gli appartiene in modo profondo ed è parte caratterizzante di lui prima ancora di entrare a far parte della lotta resistenziale. Anzi, è proprio questa spiccata conoscenza della sua terra che lo rende il perfetto candidato per la mansione a lui affidata, infatti, come leggiamo in *Paesaggi del trauma*, «la conoscenza palmare che il partigiano ha del suo “pezzo di terra” è l'elemento che spesso decide della sua salvezza e della morte del suo avversario in uniforme»¹⁴⁵; Calvino stesso scrive:

¹⁴³ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 251.

¹⁴⁴ Ivi, p. 246.

¹⁴⁵ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 133.

[...] era anche il suo compito naturale, di lui che non si perdeva nei boschi, che conosceva tutti i sentieri, percorsi fin da bambino conducendo le capre, andando per legna o per fieno, di lui che non s'azzoppava e non si spellava i piedi su e giù per quei sassi come tanti partigiani saliti dalla città o dalla marina.¹⁴⁶

L'esperienza della guerra ha però in parte sgretolato e trasformato il legame che univa il protagonista al paesaggio della sua infanzia; riprendendo quanto Giancotti scrive riguardo Lussu ci accorgiamo che le stesse parole potrebbero adattarsi al nostro contesto: «È notevole che Lussu non faccia dipendere l'insopportabilità della situazione esclusivamente dalla guerra, ma dalle conseguenze che la guerra produce sulle relazioni tra luogo, vista, memoria e sentimento»¹⁴⁷. Questa caratteristica è fortemente riscontrabile nel nostro testo che ha come nucleo principale proprio gli effetti sconvolgenti della guerra sul protagonista: la vista diviene inaffidabile e dà vita ad allucinazioni, la memoria si rivela infida e confusa, il sentimento che Binda prova attraversando i paesaggi della sua infanzia cambia radicalmente con la guerra e sostituisce gioia e spensieratezza con terrore e paranoia. Secondo Giancotti:

Quando [...] la consapevolezza del soggetto [...] entra in crisi, anche il rapporto col paesaggio diventa instabile, come se la figura umana non fosse integrata nello spazio. Questo può accadere per un momentaneo smarrimento dell'ideale [...] o per la paura, che, prendendo il sopravvento sulla ragione, deforma i luoghi e le percezioni spaziali.¹⁴⁸

Abbiamo spesso ribadito come l'elemento naturale venga generalmente rappresentato da Calvino con una valenza salvifica per il partigiano, o almeno, come capita in *Uno dei tre è ancora vivo*, per il suo protagonista. In questo caso la percezione di madre natura muta; troviamo un'iniziale valenza salvifica, dovuta alla massima familiarità del giovane con lo spazio circostante, che permette a Binda di poter accorciare i tempi di percorrenza e di essere la staffetta più veloce della sua brigata. È così che ci viene descritto a poche righe dall'inizio della narrazione: «Andava forte, Binda, a corpo morto giù per le scorciatoie, senza sbagliarsi mai alle svolte tutte uguali, riconoscendo nel buio i sassi, i cespugli, prendendo di petto le salite, di petto fermo che non cambiava il ritmo del respiro, la lena delle gambe spinte come da stantuffi»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 246.

¹⁴⁷ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 59.

¹⁴⁸ Ivi, p. 143.

¹⁴⁹ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 246.

Per il giovane ogni elemento naturale che il suo sguardo incontra è fonte di ricordi lontani:

Un castagno dal tronco cavo, un lichene celeste su una pietra, lo spiazzo nudo d'una carbonaia, quinte di uno scenario spaesato e uniforme, s'animavano in lui radicate ai ricordi più remoti: una capra scappata, una faina stanata, la sottana alzata a una ragazza. [...] Il paese di Binda era una pausa breve tra lo scendere e il salire, una sorsata di latte, la maglia pulita preparata da sua madre¹⁵⁰.

Quando però il ragazzo si fa sopraffare dalla paura e dall'angoscia, il paesaggio diventa un inferno in cui si cela ogni sorta di pericolo; ecco che la natura non è più madre compassionevole che protegge e nasconde i partigiani, ma diventa, nella visione di Binda, un abile ma illusorio mascheramento dei pericoli, pronti in agguato nel mezzo di un luogo apparentemente pacifico e sicuro. Giacotti parla di un «paesaggio infido, non interpretabile e anzi ingannevole»¹⁵¹. Potrebbe apparire strano ma in realtà, come leggiamo anche in *Paesaggi del trauma*: «I partigiani stessi potevano però talvolta subire, al pari dei loro nemici, lo choc di un attacco che sembrava scaturisse direttamente dalla terra»¹⁵².

Ad uno sguardo più attento è possibile notare che, nel corso della narrazione, se il paesaggio è in qualche modo complice della paura del protagonista, dall'altra parte ne è anche la cura. Quando Binda si trova immerso nel bosco, la paura trasforma il paesaggio davanti ai suoi occhi rendendolo a tratti irriconoscibile proprio a lui che in quei luoghi vi è cresciuto; come riesce il giovane a continuare il proprio cammino portando a termine la sua missione? Come scrive Giacotti:

Binda, cercando di ricreare uno specchio in cui riconoscersi, proietta [...] ricordi lontani e recenti sui luoghi in cui sono legati, e riesce così, anche se con fatica, a tenere a bada gli effetti sconvolgenti dell'emozione. Il paesaggio diventa quasi un antidoto allo spaesamento della guerra¹⁵³.

A questo proposito vediamo che, quando il protagonista ferma il suo sguardo su qualche elemento del paesaggio, questo viene legato molto spesso ad un'alternanza di ricordi lontani e felici, come nel passaggio riportato precedentemente, e ricordi vicini, legati alla

¹⁵⁰ Ivi, p. 247.

¹⁵¹ Matteo Giacotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 165.

¹⁵² Ivi, p. 156.

¹⁵³ Ivi, p. 143.

traumatica esperienza della guerra. Ne troviamo un esempio a poca distanza dall'inizio del racconto:

[...] s'animavano in lui radicate ai ricordi più remoti: una capra scappata, una faina stanata, la sottana alzata a una ragazza. E a questi s'aggiungevano i ricordi nuovi, della guerra fatta nei suoi posti, continuazione della sua storia: gioco, lavoro, caccia diventati guerra: odore di spari al ponte di Loreto, salvataggi giù per i cespugli del pendio, prati minati gravidi di morte.¹⁵⁴

D'altra parte il paesaggio è anche memoria degli avvenimenti di cui è stato teatro e diventa come una pellicola su cui sono impressi in modo indelebile i traumi della guerra.

Ultimo elemento da tenere in considerazione è il fatto che, all'interno di questo racconto, è particolarmente pervasiva la presenza di un linguaggio legato all'ambiente naturale; sono molti gli zoonimi (capra, faina, ricci, ghiri, pernici, ragni, gufo, volpe, lepre) e i fitonimi (castagno, lichene, larice, eriche, ginestra, agrifoglio) ed abbondano le descrizioni, spesso piuttosto visionarie come in questo passaggio: «le foglie secche e i ricci frusciano sotto i piedi di Binda, quasi come uno sciacquo; i ghiri dai tondi occhi lucenti correvano a rintanarsi in cima agli alberi»¹⁵⁵.

In questo testo, più che in altri, l'elemento naturale è centrale ed è per questo che quasi la metà dei termini utilizzati da Calvino per questa narrazione fanno riferimento proprio all'ambiente naturale.

4.2. Smarrimento

Il tema dello smarrimento non è mai stato tanto pervasivo quanto in questo racconto, esso è infatti strettamente legato alla natura del testo che, oltre ad essere una novella resistenziale, vuole trasmettere a tutti il suo nucleo tematico principale: il rapporto di ciascuno di noi con il sentimento della paura. Lo spaesamento è una condizione che nasce proprio dal terrore che attanaglia Binda, durante tutto il tragitto che deve condurlo fino ai suoi compagni, e che trova coronamento perfetto nelle descrizioni di quel

¹⁵⁴ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 247.

¹⁵⁵ Ivi, p. 248.

paesaggio di cui muta completamente la percezione. D'altra parte in guerra l'idea di natura subisce un inevitabile degrado poiché lascia emergere un insanabile contrasto fra ciò che è reale e ciò che è ideale; la violenza, il terrore e gli orrori che lo scontro armato porta con sé contaminano quindi non solo i luoghi che ne sono toccati, ma anche l'idea stessa di natura.

L'impatto del giovane con la realtà della guerra porta alla prevalente impressione di stordimento e disorientamento a cui conseguono una visione confusa ed una faticosa rielaborazione coerente, da parte della mente, di ciò che i sensi registrano. Questa confusione è riscontrabile nel cambiamento della descrizione del paesaggio circostante che da estremamente precisa e legata alla memoria, diviene sempre più incerta ed abbozzata seguendo i flussi dell'animo del protagonista. Di Binda ci viene detto che riesce ad orientarsi e a riconoscere ogni svolta, sebbene ad un occhio meno esperto parrebbe uguale a tutte le altre, ogni masso o cespuglio, ma quando la vista di un bagliore in lontananza fa nascere nell'animo della staffetta angoscia ed irrequietudine, la memoria di quei luoghi, che ha frequentato fin dalla giovane età, tende a venir meno divenendo lacunosa ed inaffidabile. Troviamo ad esempio nel testo:

A un tratto gli sembrò d'aver sbagliato strada: eppure riconosceva il sentiero, le pietre, gli alberi, il muschio. Ma erano pietre, alberi, muschio d'un altro luogo, distante, di mille altri luoghi diversi e distanti, dopo quel gradino di sassi doveva esserci un dirupo, non un rovetto; superato quel costone un cespo di ginestra, non d'agrifoglio; il rigagnolo doveva essere asciutto, non con acqua e rane.¹⁵⁶

Queste incertezze della memoria vengono però interpretate all'insegna della paranoia: la colpa deve essere del nemico che ha ordito una trappola a suo danno. In seguito all'estratto riportato sopra infatti leggiamo: «Erano rane d'un'altra vallata, rane vicine ai tedeschi, al giro della strada, era un inganno preparato dai tedeschi appostati»¹⁵⁷.

Lo stesso disorientamento lo riscontriamo, oltre che riguardo l'ambiente circostante, anche negli stessi movimenti di Binda del quale il narratore racconta: «Si stupì del luogo dove si trovava, gli sembrava di aver percorsa poca strada in molto tempo: forse aveva

¹⁵⁶ Ivi, p. 250.

¹⁵⁷ Ibidem.

rallentato senz'avvedersene, forse s'era fermato. Non cambiò andatura, però: sapeva bene che il suo passo era sempre uguale e sicuro»¹⁵⁸. Questo passaggio è uno dei molti in cui, nonostante le sue convinzioni, il protagonista mette in dubbio il proprio sapere a causa di incertezze e paura; un altro estratto interessante per questa medesima peculiarità è il seguente:

Il prato di Colla Bracca nella luna sembrava molle. «Le mine!» pensò Binda. Non c'erano mine lassù, Binda lo sapeva: le mine erano distanti, sull'altro versante di Ceppo. Ma Binda ora pensava che le mine si muovessero sottoterra, camminassero da una parte all'altra delle montagne, inseguissero i suoi passi, come enormi ragni sotterranei.¹⁵⁹

È chiaro anche qui che, nonostante la ragione e la razionalità diano determinate informazioni al personaggio, Binda non riesca a non far prevalere la paura e l'angoscia che fanno sorgere, nel suo animo, l'irrazionale timore di essere inseguito dalle mine che cercano i suoi passi. La sfera dell'immaginazione avvicina fortemente il racconto alla dimensione onirica; questo testo infatti non si accontenta di descrivere la realtà ma vuole fornire una potenza espressiva maggiore ed andare oltre la realtà visibile ricorrendo alla dimensione mitico-fiabesca.

Lo smarrimento del protagonista viene enfatizzato anche da un sapiente utilizzo di interrogative in cui emergono tutta l'incertezza e la paranoia di Binda; non a caso l'utilizzo di una serie di domande, con conseguente tentativo di rispondere a tali interrogativi, inizia proprio quando il giovane scorge nel buio del bosco una piccola luce:

Chi era mai a quell'ora? A volte pareva a Binda che il lume fosse molto più distante, sull'altra riva, a volte fermo, a volte rimasto dietro a lui. Tanti lumi diversi, potevano essere, in marcia per tutti i sentieri di Tumena bassa, fors'anche dietro e avanti a lui, in Tumena alta, che s'accendevano e si spegnevano. I tedeschi!¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ivi, p. 249.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ivi, p. 248.

Ma cosa succede esattamente dentro Binda in queste poche righe? Riscontriamo l'evolvere del punto di vista del protagonista mano a mano che l'inquietudine prende possesso di lui. Inizialmente il giovane scorge una luce, la sua mente turbata e poco lucida non riesce però a identificare con certezza la posizione e la vicinanza di quel bagliore che prima gli pare lontano e poi vicino, davanti e poi dietro. L'incapacità di elaborare quanto i sensi registrano instilla nell'animo di Binda una spiegazione a quanto vede che è però pervasa dall'angoscia: se non riesce ad individuare bene quella luce è perché non è una sola ma sono molte. Il panico inizia a prendere piede dentro alla staffetta che non riesce a frenare la sua immaginazione dall'attribuire quel bagliore alla presenza di un pericolo imminente ed ineludibile: il nemico tedesco. Per riprendere Giancotti, si tratta di un paesaggio resistenziale in cui «domina la paura, che deforma le proporzioni, le distanze e la natura dei luoghi anche conosciuti, facendoli estranei, e rendendo ingannevoli e inservibili i sensi. [...] il paesaggio diventa sistematicamente velato dal dubbio, dall'incertezza, talvolta dal miraggio»¹⁶¹.

Lo smarrimento prende il sopravvento in Binda che interpreta ogni suono ed ogni elemento visivo come un qualcosa legato alla presenza del nemico; leggiamo infatti: «Un gufo gridò poco distante: era il fischio convenuto dei tedeschi che serravano intorno a lui»¹⁶². Tutti i sensi si presentano inaffidabili, in *Paesaggi del trauma* leggiamo infatti: «si sentono rumori e si vedono cose che non esistono, e questa condizione allucinata rende difficile prestar fede alle percezioni anche quando sono veritiere»¹⁶³.

Ma il passaggio in cui è più lampante la visione distorta della staffetta è il seguente:

Una bestia si mosse in fondo a un cespo d'ortiche: forse una lepre, forse una volpe, forse un tedesco coricato tra gli arbusti che lo prendeva di mira. C'era un tedesco per ogni cespuglio, un tedesco appollaiato in cima a ogni albero, coi ghiri. Le pietraie pullulavano d'elmi, fucili s'alzavano tra i rami, le radici degli alberi finivano in piedi umani. Binda marciava lungo una doppia siepe di tedeschi in agguato, che lo guardavano con occhi luccicanti come foglie.¹⁶⁴

¹⁶¹ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., pp. 168-169.

¹⁶² Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 250.

¹⁶³ Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 170.

¹⁶⁴ Mario Barenghi e Bruno Falchetto (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 250.

La natura sembra assumere una valenza insidiosa e celare il nemico piuttosto che il partigiano.

Quando il lettore legge queste righe si rende conto quasi con totale certezza che il quadro che ci viene offerto è frutto di un'iperbole dettata dal perturbante e pervasivo sentimento di terrore; la situazione appare irrealistica e poco aderente al vero anche per la scelta delle metafore utilizzate che ricordano la dimensione fiabesca: citiamo ad esempio le radici degli alberi che terminano in piedi umani, quasi come se il nemico fosse parte della natura circostante, inscindibile da essa.

La crescente paura porta Binda a dubitare della possibilità di portare a termine la missione affidatagli, teme di essere catturato a seguito di una trappola del nemico o di giungere all'accampamento e trovarlo distrutto; nel testo leggiamo: «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 rami dei larici per i lunghi capelli»¹⁶⁵. In un altro estratto in cui la paura spinge la staffetta a non credere di poter portare a termine con successo il suo compito, troviamo una seconda serie di interrogativi:

Ma si sarebbe raggiunto mai il casone? Non era legato a un filo che lo trascinava lontano da lui, man mano che s'avvicinava? E arrivando non avrebbe sentito *ausch-ausch* i tedeschi tutt'intorno al fuoco che mangiavano le castagne rimaste? Binda già s'immaginava d'arrivare al casone mezz'incendiato e deserto. [...] Ecco, a cento metri da lui una luce; erano loro! Chi loro? Ebbe voglia di tronare indietro, di fuggire, come tutto il pericolo fosse laggiù nel casolare di pian Castagna.¹⁶⁶

È importante notare e tenere in considerazione che l'utilizzo di tali interrogativi, e delle riflessioni che questi provocano, hanno l'importante funzione di calare il lettore all'interno dell'animo del protagonista; permettono di entrare nella mente di Binda e di seguirne i movimenti dominati dall'irrequietezza. L'interiorità del personaggio calviniano è posta in primo piano ed il narratore ci permette di comprendere come e perché si spostano ed evolvono i suoi pensieri.

¹⁶⁵ Ivi, p. 249.

¹⁶⁶ Ivi, p. 251.

Come ultimo elemento volto ad enfatizzare il completo smarrimento, nominiamo la forte presenza di condizionali (ad esempio: «Uno in mezzo a loro, detto Gund, con un terribile sorriso bianco sotto l'elmo, avrebbe proteso le mani enormi sopra di lui, per afferrarlo.»¹⁶⁷) e del “forse” (ad esempio: «forse una lepre, forse una volpe, forse un tedesco coricato tra gli arbusti che lo prendeva di mira»¹⁶⁸; «forse aveva rallentato senz'avvedersene, forse s'era fermato»¹⁶⁹).

4.3. Spettacolarizzazione ed estetizzazione della guerra

L'esperienza di guerra in *Paura sul sentiero* si manifesta come puro spettacolo grazie alle visioni di Binda che ci catapultano in una dimensione magica. Un passaggio in particolare fa sentire il lettore come fosse all'interno di una fiaba grazie ad una descrizione del paesaggio che tende ad una deformazione mostruosa: «C'era un tedesco per ogni cespuglio, un tedesco appollaiato in cima a ogni albero, coi ghiri. Le pietraie pullulavano d'elmi, fucili s'alzavano tra i rami, le radici degli alberi finivano in piedi umani»¹⁷⁰.

Da una parte ci accorgiamo che in questo racconto l'alternanza fra buio e luce, rispettivamente in concomitanza a pericolo e pace, non è utilizzata; il racconto si svolge infatti interamente nel contesto della notte, momento in cui la staffetta inizia il suo percorso sfruttando le tenebre per celarsi agli occhi del nemico.

Dall'altra parte però ci accorgiamo di un nuovo espediente, rispetto a quelli citati fino ad ora, volto a rendere la guerra uno spettacolo: nemico e natura sembrano un tutt'uno. Leggendo il testo ci accorgiamo che ogni elemento naturale diventa oggetto di rappresentazione mostruosa e fiabesca, fonte di paura; ne abbiamo un esempio nel passaggio riportato precedentemente: Binda vede un cespuglio e immagina che vi sia nascosto dentro un tedesco, si imbatte in dei rami e crede di scorgere canne di fucili che sporgono e, allo stesso modo, vede un albero e pensa che ci sia un nemico ad osservarlo dall'alto o che le sue radici terminino in piedi umani, quasi come se il tedesco fosse un

¹⁶⁷ Ivi, p. 250.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ivi, p. 249.

¹⁷⁰ Ivi, p. 250.

tutt'uno con l'albero. Anche poco prima di queste righe leggiamo: «Una bestia si mosse in fondo a un cespo d'eriche: forse una lepore, forse una volpe, forse un tedesco coricato tra gli arbusti che lo prendeva di mira»¹⁷¹. Il semplice passaggio di un animale, più che naturale all'interno di un bosco, non può non far scaturire nel protagonista il dubbio, dettato dalla paura, che quell'avvenimento sia comunque segno di un'imminente pericolo che si nasconde nel buio attendendo il momento più propizio per abbattersi su di lui. O ancora Calvino scrive: «Un gufo gridò poco distante: era il fischio convenuto dai tedeschi che serravano intorno a lui»¹⁷²; anche in questo caso, come in quello precedente, il verso di un gufo non è cosa insolita da udire attraversando un bosco in piena notte ed il nostro personaggio, essendo cresciuto in quei luoghi, deve saperlo perfettamente. Nonostante questa consapevolezza il pensiero della staffetta si rivolge immediatamente al lato paranoide del suo io e crea una corrispondenza fra il suono sentito e la minaccia di un possibile agguato da parte dei tedeschi.

Seguendo una modalità piuttosto analoga vediamo che al contempo ogni elemento che desta timore nell'animo di Binda assume caratteristiche proprie di animali e piante o ne assume addirittura le sembianze; l'ansia stessa provata dal protagonista viene personificata in un animale: «L'ansia era un leggero battere d'ali di pipistrello nei polmoni di Binda»¹⁷³, «Una bestia correva sulle orme di Binda, svegliata dal fondo di regioni bambine, lo inseguiva, presto lo avrebbe raggiunto: la paura»¹⁷⁴, «[...]serbava intatta tutta la sua risolutezza d'agire, pur portando quella bestia ormai su di sé, come una scimmia aggrappata al collo»¹⁷⁵.

Riportiamo l'esempio più lampante di questa corrispondenza tra paura ed elemento naturale: «Ma Binda ora pensava che le mine si muovessero sottoterra, camminassero da una parte all'altra delle montagne, inseguissero i suoi passi, come enormi ragni sotterranei»¹⁷⁶. In questo caso vediamo non solo che le mine, elemento che fa scaturire il terrore nel giovane, vengono trasformate, dalla percezione del protagonista, in enormi ragni che seguono proprio i suoi passi per poterlo uccidere, ma anche che le stesse mine in realtà sono frutto dell'immaginazione scaturita da una ragione offuscata dalle nebbie

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ivi, p. 248.

¹⁷⁴ Ivi, p. 249.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem.

della paura; ribadiamo infatti che Binda era ben consapevole del fatto che il terreno minato non era su quel percorso ma in una differente area.

Entrambi i processi sopra indicati si realizzano attraverso l'utilizzo diffuso di similitudini, metafore ed iperboli che giocano un ruolo decisivo nel processo metamorfico di trasformazione della realtà.

I sentimenti di angoscia e paura, per essere rappresentati e perché vengano recepiti e condivisi dal lettore, richiedono solitamente una certa agitazione e concitazione anche nella scelta stilistica e verbale, non solo nella narrazione. A questo scopo infatti troviamo spesso passi in cui la punteggiatura, densa e predominante, è volta a dare una cadenza ritmica rapida e nervosa accompagnata da uno sguardo che scorre in modo convulso e irrequieto sugli elementi che caratterizzano il paesaggio circostante. Parliamo, come abbiamo fatto anche in precedenza, di una sorta di utilizzo di tagli cinematografici applicati all'impianto narrativo in cui ci si focalizza a turno su elementi diversi di cui viene catturato un dettaglio prima di passare all'elemento successivo; siamo di fronte ad uno sguardo che inquadra dettagli, particolari convulsi e che funziona a scatti. Esempio di quanto detto è possibile ritrovarlo in ogni passo in cui Binda si fa sopraffare dall'angoscia: quando crede di vedere nemici nascosti dietro ogni cespuglio o su ogni albero, quando passa in rassegna il paesaggio a cui crede che si ritroverà dinanzi quando giungerà all'accampamento ed in ogni passaggio in cui abbondano le domande che Binda sente emergere in cuor suo e di cui il narratore ci rende partecipi.

È interessante notare che la spettacolarizzazione della guerra in questo testo è dato anche da un altro elemento: la ripetizione della frase "Forza, Binda!". Vediamo infatti che questa espressione ricorre cinque volte all'interno del testo; quando i pensieri negativi di Binda diventano troppo perturbanti e provocano un eccessivo distanziamento dalla ragione il flusso viene interrotto con l'utilizzo di "Forza, Binda!". In qualche modo il protagonista viene riportato alla lucidità e alla razionalità dal ricordo delle voci dei compagni che lo incoraggiano e credono in lui, quegli stessi compagni per cui è necessario che Binda rimanga concentrato e legato alla realtà per portare a termine la sua missione e salvarne la vita.

Citiamo in ultima Giacotti: «Che la presenza tedesca sul territorio italiano comporti una sensazione opprimente e una percezione turbata e contaminata del paesaggio si conferma anche, per contrasto, dalla fruizione gioiosa e liberatoria dei luoghi e dei paesaggi in cui non ci sono tedeschi.»¹⁷⁷. Nel del testo preso in esame vediamo che questo contrasto è ben presente, al termine della narrazione, sia all'interno del protagonista che del narratore; quando infatti Binda giunge all'accampamento e constata di aver fatto in tempo ad avvisare i suoi compagni e di non essere stato catturato dai tedeschi, l'impronta della narrazione torna ad essere realista ed abbandona, almeno fino alla ripartenza del giovane, la componente mostruosa e fiabesca. Tanto Binda quanto il narratore tornano in loro stessi e riprendono una certa freddezza.

¹⁷⁷ Matteo Giacotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 180.

Conclusioni

L'obiettivo primario di questo studio è stato quello di portare alla luce le maggiori caratteristiche che contraddistinguono Calvino tra gli autori resistenziali. Le sue novelle sono estremamente dense di significato, pregnanti, cariche di interesse introspettivo e libere dal velo dell'ipocrisia. Abbiamo mostrato come al centro delle novelle calviniane ci siano i legami che intercorrono fra uomo, natura e guerra analizzando, tramite l'utilizzo delle tre novelle scelte a titolo esemplificativo, i diversi risultati prodotti dall'unione di questi fattori.

Il legame che si instaura fra uomo e guerra è quello che ci si potrebbe facilmente aspettare: l'uomo rimane profondamente turbato dall'esperienza traumatica della battaglia che lo pone di fronte a scelte e vicende che lo cambiano radicalmente. L'uomo è costretto a modificare le proprie abitudini, a sospendere la normale condotta che regola la vita ed i rapporti interpersonali in tempi di pace, a mettere in discussione i propri valori e la propria morale per sopravvivere. La paura è il sentimento predominante, un'emozione che, per quanto naturale e comprensibile nelle circostanze in cui ci troviamo, deve essere necessariamente dominata e controllata dal raziocinio che deve riuscire a far prevalere la ragione.

Per quanto riguarda il legame che si viene a creare fra natura e guerra, possiamo vedere come questo risulti essere particolarmente dissonante: la natura, descritta come incontaminata, diventa, nel secondo conflitto mondiale, palcoscenico di spargimenti di sangue e indicibili orrori che appaiono assolutamente incompatibili con i luoghi in cui avvengono. Questa incompatibilità si riversa però anche in quello che è il legame fra uomo e natura; la concezione di paesaggio, inevitabilmente sottoposta a degrado, da luogo sicuro e pacifico diviene molto spesso sinonimo di rastrellamenti, attacchi a sorpresa, fughe ed esecuzioni sommarie. Se da una parte però la visione che l'uomo ha della natura cambia in senso tragico, dall'altra abbiamo osservato come la terra possa divenire forza protettrice che cela il partigiano, e a volte non solo lui, traendolo in salvo dal nemico.

Abbiamo potuto osservare come il paesaggio in particolare, all'interno delle narrazioni affrontate, ricopra un ruolo decisivo in veste di espediente attraverso il quale porre in primo piano gli effetti sconvolgenti e perturbanti della seconda guerra mondiale.

Come abbiamo potuto osservare, l'ambiente naturale può assumere diversi significati e caratteristiche; ci siamo imbattuti in luoghi apparentemente paradisiaci che nascondevano pericoli mortali, in spazi infernali attraverso i quali giungere ad un'espiazione delle proprie colpe e ad una lettura del paesaggio in chiave salvifica, in luoghi che sembravano del tutto estranei allo scontro armato e che quasi facevano dimenticare della guerra anche allo stesso lettore, ben consapevole di leggere un testo resistenziale.

Se da un parte però il paesaggio risulta avere una posizione principale, dall'altra ci accorgiamo che l'autore è partito da luoghi a lui familiari, rappresentando infatti sempre ambienti che ricordano i paesaggi liguri, rendendoli secondari ad altri elementi: i personaggi e le vicende che si sono consumate in quei luoghi.

Obiettivo di Calvino infatti, come già detto, era quello non tanto di rappresentare il mondo, quanto di ritrarre il modo in cui gli uomini possono ritagliare uno spazio per sé stessi in una realtà che è segnata dalla tragica esperienza della guerra; l'interesse dell'autore è quindi principalmente volto a porre in evidenza la capacità dell'uomo di reagire alle difficoltà e indagarne le modalità di reazione. Il paesaggio in questo senso risulta essere il mezzo perfetto per riuscire a comunicare al lettore il dramma, il trauma, il dolore, la paura ma anche la forza, il coraggio, la speranza e la rinascita.

Bibliografia

Fonti primarie

Opere di Calvino:

Calvino Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1946.

Calvino Italo, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 2022.

Altre opere citate:

Alighieri Dante, *La Divina Commedia*, Roma, Salerno, 2021.

Barenghi Mario (a cura di), Italo Calvino, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, tomo primo.

Barenghi Mario e Falcetto Bruno (a cura di), Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, 1991, tomo primo.

Testi critici

Bianchini Andrea e Lolli Francesca (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, CLUEB, 1997.

Corti Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

Falaschi Giovanni, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.

Giancotti Matteo, *Paesaggi del trauma*, Milano, Giunti/Bompiani, 2017.

Luperini Romano e Zinato Emanuele, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea, 100 voci*, Roma, Carocci, 2020.

Moretti Monique Streiff (a cura di), *Novelle, racconti e testi brevi nella letteratura del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

Pavone Claudio, *Una guerra civile, saggio storico sulla moralità della resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Pedullà Gabriele (a cura di), *Racconti della resistenza*, Torino, Einaudi, 2005.

Pesce Veronica (a cura di), *Italo Calvino, Sanremo e dintorni. Un itinerario letterario (1923-2023)*, Palermo, il Palindromo, 2022.

Scarpa Domenico, *Calvino fa la conchiglia*, Milano, Hoepli, 2023.

Schmitt Carl, *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005.

Zinato Emanuele, *Insegnare letteratura*, Frosinone, GLF, 2022.