

L' « esordio » de Calvino : lecture de *Ultimo viene il corvo*

(article publié in *Cahiers pédagogiques du département d'italien. Spécial concours 2005*, Université de Grenoble, 2005, p. 119-125)

Comme beaucoup de recueils de textes de Calvino, *Ultimo viene il corvo* a connu une histoire éditoriale compliquée avec plusieurs éditions qui ne proposent jamais exactement les mêmes choix de textes. La plupart de ces textes avaient été publiés dans des journaux entre 1945 (« Andato al comando ») et 1949 (« L'avventura di un soldato »). En 49, Calvino procède à une 1^{ère} sélection de 30 récits parmi la cinquantaine qu'il avait déjà publiée en revue ou dans les journaux. Ces textes ont donc été écrits avant, pendant et après la rédaction du *Sentiero* (d'ailleurs on note de nombreux passages entre les deux textes, on le verra), ce qui confirme une habitude de Calvino écrivain : il travaille souvent sur plusieurs projets à la fois. C'est ce qui rend compliquée l'élaboration d'une chronologie sûre et linéaire, ou une périodisation stricte. Chez Calvino, l'histoire de la publication de textes ne correspond pas nécessairement à celle de l'écriture de ces mêmes textes.

Pour en revenir au cas qui nous intéresse, les modifications, d'une édition à l'autre, touchent aussi bien l'ordre, le nombre des textes et les récits eux-mêmes parfois partiellement réécrits. Peu importe pour nous. Notons juste que la 1^{ère} édition de 1949 a été rééditée à l'identique en 76 alors qu'une réédition précédente, celle de 69, apportait une série de changements : même nombre de récits, 30, mais modification de l'ordre et parfois des titres et suppression de 3 récits. Les récits éliminés sont ceux qui expriment avec trop d'émotion la tragédie de la guerre, devenue une réalité lointaine en 69. Ces textes sont « Angoscia in caserma », « La stessa cosa del sangue » et « Attesa della morte in albergo » où les titres mêmes indiquent la dimension de pathos que le Calvino de la fin des années 60 ne peut plus accepter, pour des raisons qu'on verra plus tard.

En 49, l'accueil critique est mitigé et le reproche général est celui d'un manque d'unité des récits qui abordent des thèmes, voire des écritures, très différents. Cette variété étonne d'autant plus les premiers lecteurs de *Ultimo* qu'ils connaissent Calvino en tant qu'écrivain de la Résistance depuis *Il sentiero* et que certains récits du nouveau recueil suivent des voies très différentes. On sait qu'une des raisons pour lesquelles Calvino préfère les textes courts au roman est qu'il est plus facile de changer de style et de genre en commençant un nouveau récit qu'à l'intérieur d'un même récit plus long. La lecture de *Il sentiero dei nidi di ragno* montre que même à l'intérieur d'une forme plus conventionnelle, celle du roman bref, Calvino multiplie les emprunts à des codes littéraires différents : récit de Résistance, fable, roman d'aventures, récit d'initiation, récit épique etc.

De ce point de vue, *Ultimo* témoigne de la multiplicité des styles de C. La dimension hétéroclite de l'ensemble, où se mêlent, nous y reviendrons, récits de résistance entre tragédie et mythe, farces grotesques, récits d'aventures avec des enfants comme protagonistes, « gialli », fables, apologues moraux, récits plus psychologiques d'affrontements générationnels, souvenirs personnels et autobiographie (à la 1^{ère} ou à la 3^{ème} personne), est fidèle à l'esprit calvinien, ennemi du livre et de la manière uniques. Cet éventail surprenant, ce grand écart qui a laissé la critique de l'époque perplexe, peut être interprété après coup comme une phase d'expérimentation d'un jeune écrivain qui s'amuse à reprendre des codes narratifs multiples, liés à ses propres goûts de lecteur, sans vouloir encore en privilégier un. Il fait des essais, plus ou moins réussis, comme un athlète s'entraîne, pour parfaire son style et choisir une voie qui s'imposera dans les textes beaucoup plus uniformes de la trilogie des ancêtres. Ce tâtonnement, ce passage d'un genre à l'autre, cette application à réussir des

exercices de style peut donner l'impression d'un certain maniérisme et quelques récits de la 1^{ère} édition apparaissent aujourd'hui assez faibles, ce dont C. avait conscience puisqu'il les a corrigés, voire éliminés, des éditions successives.

Répétons une chose simple mais essentielle pour comprendre le Calvino de l'« esordio » : l'auteur débutant est poussé par un besoin d'écrire, de puiser dans ce qu'il appellera dans la Préface 64 du *Sentiero* « un multicolore universo di storie ». Il est encore lié à ses engagements idéologiques (d'où récits de Résistance ou apologues politiques comme « Impiccagione di un giudice » ou « Chi ha messo la mina nel mare ? ») mais il a aussi besoin d'exprimer une liberté d'inspiration, donner libre cours à son imagination, de manière plus spontanée (Vittorini distingue ces deux dimensions avec la belle image de « fiori di serra » pour la 1^{ère} et de « fiori di campo » pour la 2^{ème}, dans sa présentation de *L'entrata in guerra* qu'il publiera en 54 dans sa collection einaudienne des « Gettoni » mais l'image me semble opératoire aussi pour les récits de *Ultimo*).

Notre lecture de *Ultimo viene il corvo* partira donc de l'édition 49, telle qu'elle figure dans l'« omnia » des Meridiani (volume 1). Le recueil compte 30 récits mais la 1^{ère} chose assez frappante est le désordre apparent de leur agencement. Aucune logique, ni chronologique ni thématique, dans l'ordre des textes. Qu'en déduire ? (ce genre de remarques techniques sur l'histoire éditoriale n'a pour nous de sens que si nous pouvons en tirer une réflexion exploitable de façon plus générale). Disons que le Calvino de l'« esordio » n'a pas encore saisi les possibilités de la forme recueil, ce qu'il fera en fait à partir de *Marcovaldo* et surtout des *Cosmicomiche* où l'on retrouve une cohérence entre les textes, un liant constitué par le décor et surtout la présence d'un héros récurrent (Marcovaldo, Qfwfq, Marco Polo plus tard dans *Le città invisibili* ou, à la fin de son itinéraire, il signor Palomar). Rien de tout ça dans *Ultimo*.

Cet éparpillement ou cette clôture de chaque texte est lié à deux choses : le fait que la plupart des textes aient été publiés de façon autonome dans des journaux, donc pas en tant qu'éléments d'une suite ; mais aussi, deuxième raison, Calvino s'amuse à faire des essais et le récit a alors pour lui beaucoup plus d'importance que la structure dans laquelle il s'insère. Cela changera plus tard quand Calvino deviendra le champion de l'enchâssement, du récit en abyme, du jeu avec les structures, de la métanarration. Ce n'est pas un hasard si c'est justement à l'occasion de la réédition 69, donc en pleine période de réflexion métanarrative et de mise en avant de la « cornice » que C. réordonne ses récits pour en faire, d'une certaine manière, les épisodes d'une histoire cohérente qui les englobe. Pour prendre des termes typiquement calviniens, nous pourrions dire que C. introduit ainsi de la continuité dans la discontinuité de la 1^{ère} édition, et cela justement à une époque où domine la discontinuité puisque les systèmes d'explication cohérente du monde sont mis en discussion : religion, idéologie. La cohérence absente du monde est réintroduite dans le reflet du monde qu'est la littérature. C'est là l'utopie de Calvino.

Cela explique la nouvelle répartition plus thématique qui se substitue au désordre de l'édition de 49. Calvino s'en explique dans la longue note qui accompagne la réédition de 69 (voir « note e notizie sui testi », vol 1 des Meridiani, p.1263). Il suffit d'en retenir les 3 trois sections qui se dégagent (autre idée calvinienne, homme des lumières et de la raison : on peut toujours trouver de la cohérence dans le chaos apparent, c'est d'ailleurs le principe des *Cosmicomiche*). Calvino parle de « tre linee tematiche del mio lavoro di quegli anni [45-49], « il racconto della Resistenza visto come avventura di suspense o di terrore (...) ; [seconda linea] « il racconto picaresco del dopoguerra, storie colorate di personaggi e appetiti elementari ; [terza linea] il paesaggio della Riviera, con ragazzi o adolescenti e animali, come personale sviluppo d'una letteratura della memoria ». Et, confrontée à la réalité des 30 textes,

cette proposition est assez efficace même si la frontière entre les trois directions est souvent perméable et que certains textes tiennent de plusieurs tendances.

Les 3 voies évoquées se répartissent de façon assez équilibrée entre récits d'enfance plus ou moins autobiographiques et liés au souvenir de personnages et/ou de paysages ligures, récits de guerre et de Résistance à lire en parallèle au *Sentiero* rédigé à la même époque et récits situés dans l'après-guerre, soit anecdotiques, comiques ou débouchant sur une fable politique. Illustrons cette présentation par quelques textes (comme il est impossible de les traiter tous, nous privilégierons les remarques qui ouvrent sur une analyse transversale, dans une lecture intertextuelle, pour mettre l'accent sur des situations ou éléments stylistiques récurrents).

Le trio de textes supprimé de la réédition de 69 sont ceux plus directement liés à ce que j'appellerai une autobiographie en temps de guerre : « La stessa cosa del sangue », « Attesa della morte in un albergo » (qui fait penser au récit « Le mur » de Sartre daté 1939) et « Angoscia in caserma ». Ces textes sont écrits à chaud, au lendemain de la Libération en 45 et, selon Calvino justifiant leur réintroduction en 76 après leur élimination de la réédition 69, ils sont représentatifs d'un type d'écriture (donc ils ont valeur de témoignage d'époque) qu'il va vite récuser et qui constitue une sorte d'anti-modèle du style calvinien. Les relire aujourd'hui, c'est a contrario comprendre ce que l'écrivain des années 50 refusera : l'émotion facile qui prend le lecteur en otage, la lourdeur d'une démonstration qui ne laisse aucune place à l'ironie. Bref, pour paraphraser les vertus mises en avant dans les *Lezioni americane*, la pesanteur, la lenteur, l'approximation, l'opacité, l'unicité l'emportent sur leur contraires défendus par le Calvino majeur : légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité. Pour dire les choses autrement, le « je » apparaît comme une présence encombrante que l'ironie ou le détour par la fable ne parviennent pas à rendre léger et à mettre à distance.

De quel élément précis et authentique part Calvino dans ces textes problématiques ? De l'arrestation de ses parents par les *repubblichini* dans « La stessa cosa del sangue », transformés en monnaie d'échange pour récupérer leurs deux fils entrés dans la Résistance. Parmi eux Italo qui prend le surnom de Santiago en hommage à sa ville de naissance à Cuba (on trouve dans le texte un portrait évident d'Italo : « Il fratello maggiore era un tipo più trasognato, come ospite d'un altro pianeta »). « Angoscia in caserma » raconte la lente dérive vers la folie d'un prisonnier des fascistes qui s'en sort de justesse en s'enfuyant lors de son transfert d'une prison à l'autre alors qu'il était promis à l'exécution. Cette menace de mort et la fuite in extremis ont été vécues par Italo et on peut lire la folie comme une métaphore de sa vocation d'écrivain : le protagoniste du récit, livré à lui-même dans sa cellule n'a pas d'autre occupation que de fixer les rares objets qui l'entourent et il finit par se perdre en eux, à ne plus les dissocier de lui-même, d'où un délire où sujet et objet se confondent. Le rapport avec l'écriture est que l'écrivain et de nombreux personnages de C. sont pris dans cette obsession de l'observation (les voyeurs, Pin, Palomar, Cosimo du haut de son arbre etc.) et le seul moyen pour éviter l'indétermination (l'objet devient moi, je deviens l'objet), c'est de mettre en place une stratégie de la bonne distance, pour que toujours le sujet se distingue de l'objet. C'est le credo humaniste de C. qu'il défendra contre ces mouvements artistiques qui préconisent l'objectivité (cf « Il mare dell'oggettività »).

D'autres éléments autobiographiques, en dehors de l'évocation de la Résistance, se trouvent dans « Uomo nei gerbidi » (rare récit homodiégétique où s'exprime la fascination du narrateur pour la ville), « L'occhio del padrone », « Pranzo con un pastore » où s'exprime un thème récurrent chez les intellectuels bourgeois, celui de la culpabilité de classe qui pousse le narrateur à envier ce jeune paysan qui vit au contact de la nature et à prendre sa défense contre ses parents. Autant de textes qu'on peut lire comme des « schegge di vissuto » (expression de C.) en rapport avec un portrait de son père Mario qui l'a initié à la lecture de la

nature, et comme annonçant le récit autobiographique le plus abouti de Calvino, « La strada di San Giovanni » (1962).

Dans cette optique de lecture des récits de *Ultimo* comme propédeutique aux textes successifs de Calvino, on peut considérer, toujours dans la section non officielle de récits de la mémoire et de la guerre, « Andato al comando » comme le 1^{er} exemple d'un type de récit déductif (des éléments nous sont donnés pour que l'on puisse déduire, deviner la conclusion de faits qui s'enchaînent) qu'on retrouvera surtout dans le recueil *Ti con zero* (1967). Type de récit où le ressort du texte tient au suspense, à l'existence de signes ou d'indices qui orientent l'interprétation et la conduisent vers une conclusion tragique, inexorable, à laquelle on ne peut échapper. La force de ce type de textes étant que le lecteur est en avance sur le protagoniste, lui est donc supérieur et, de fait, se sent sur le même plan que l'écrivain qui sait par définition comment son récit s'achèvera. D'où un sentiment de toute puissance qui le rend proche aussi du personnage du résistant qui joue avec son prisonnier comme un chat avec une souris (idem avec le récit « Ultimo viene il corvo » entre le tireur génial et le soldat allemand transformé en proie). Déséquilibre (armato versus senz'armi) qui se dédouble en « celui qui sait » contre celui qui ignore et qui participe de la force de ce genre de récit.

Même construction angoissante où la fin se devine par des signes jetés dans le texte dans « Campo di mine » où le protagoniste cherche à survivre par la force de son raisonnement en anticipant le pas successif qui risque de le faire sauter (comme aux échecs on cherche à anticiper le pas suivant). Dimension mathématique encore dans le récit « L'avventura di un soldato » où le « fante Tomagra », pour approcher le corps de sa voisine de compartiment, exécute une subtile géométrie de gestes qui doivent être parfaitement « mesurés » pour être efficaces. Autres cas d'anticipation d'une manière de *Ultimo* qui sera reprise et exploitée plus systématiquement plus tard, la petite musique de Marcovaldo (poésie de la naïveté, confusion adulte-enfant, recherche de la nature dans l'univers urbain) est déjà présente dans « Desiderio in novembre » et « Furto in una pasticceria ». L'émerveillement face à la nature (celui enthousiaste de Cosimo ou plus retenu de Palomar) est déjà le thème de « Un pomeriggio, Adàmo », comme « Un bastimento carico di granchi » annonce le thème du *Visconte* et du *Cavaliere* de la guerre comme un jeu, plus ou moins violent. Enfin (mais d'autres ponts peuvent être dressés) le principe d'une critique de la société contemporaine à travers un récit allégorique, sorte d'apologue (comme dans la trilogie, à nouveau), est à l'origine des trois textes qui terminent le recueil (« Impiccagione di un giudice », « Il gatto e il poliziotto », « Chi ha messo la mina nel mare ? ». Ces textes expriment avec ironie le dégoût de Calvino envers une Italie de l'immédiat après-guerre de laquelle n'ont pas été éradiqués certains travers du fascisme récent : corruption politique, maintien des privilèges, cynisme des nantis, lutte des classes et haine du peuple de la part des élites (cf in « Impiccagione » avec le juge qui exprime sa haine des Italiens du peuple : « questa gentetta sempre carica di figli e di debiti e d'idee storte : gli italiani »). Autre passerelle possible : l'annonce du goût pour la combinatoire qu'on retrouvera dans *Il castello*, dans « Si dorme come cani » où l'on trouve une variation sur les différentes façons de disposer les corps des dormeurs pour gagner de la place : « Allora Belmoretto architettò tutt'un sistema, in modo che ogni uomo posasse la testa su una natica o una coscia di donna (...) alla fine tutti furono a posto e ne risultarono tante nuove combinazioni ».

Sur le plan stylistique et des codes narratifs, on trouve confirmation d'éléments bien représentés dans *Il sentiero dei nidi di ragno* et qui survivront jusqu'au virage constitué par *Le Cosmicomiche* :

- récits de guerre classiques et d'où la violence n'est pas extirpée, comme « Uno dei tre è ancora vivo » avec détails réalistes atroces ou évoquant des comportements caractéristiques

des périodes de guerre comme le marché noir (« Visti alla mensa » et « Dòllari e vecchie mondane ») où il est question d'acheter des dollars à des soldats américains avant que le récit ne bascule en une sorte de parodie à l'envers de *La maison Tellier* de Maupassant, avec recherche de prostituées par le protagoniste pour détourner les soldats de sa femme. Le thème de la prostitution en temps de guerre est un classique des récits situés dans cette période (cf Malaparte dans *La pelle*, Rea dans *Spaccanapoli*) mais la dimension documentaire du récit est secondaire par rapport à la description mi-humoristique mi-tragique d'un engrenage à suspense : Jolanda passera-t-elle à la casserole ou pas ? de même que dans d'autres récits on se demande « le personnage mourra-t-il ou pas ? »).

- propension à la fable ou au fantastique avec une sur-représentation de présences animales ou de métaphores animales : le crapaud qui effraie Maria-Nunziata dans « Un pomeriggio, Adàmo » et qui est un animal récurrent des fables ; la « bestia » métaphore de la peur dans « Paura sul sentiero » où les Allemands deviennent des « ghiri » perchés sur les arbres ou encore in « campo di mine » les mines comparées à des « grandi bestie sonnacciose » ; tout le récit « Il bosco degli animali » décrit « l'arca di Noé » et transforme clairement le récit de guerre en conte avec formules typiques du conte comme certains énoncés pédagogiques du genre « Bisogna sapere » et animaux anthropomorphisés.

Fabuleux aussi certains personnages comme le protagoniste de « La casa degli alveari » qui a un rapport particulier avec la nature qu'il semble dominer (les abeilles lui obéissent) et qui a quelque chose d'inquiétant, sorte d'ogre et meurtrier possible ; autre personnage qui glisse vers une abstraction fabuleuse par absence de description précise, physique et psychologique : Binda de « Paura sul sentiero » qui est une espèce de machine parfaite (« gambe spinte come da stantuffi »), irréalité d'efficacité dans sa mission de « staffetta » que rien ne semble pouvoir arrêter et qui finit par se confondre avec sa qualité principale et surnaturelle : la vitesse. Même apparente invincibilité chez Bisma, le vieillard du récit « La fame a Bévera » qui semble immortel : « Ogni giorno la scampava, passava attraverso le bombe incòlume : dicevano avesse fatto un patto con il diavolo ». Il convient de noter le grand nombre de personnages eux aussi récurrents dans les contes : les vieux et les enfants. Mais dans le cas de Bisma, la réalité de la violence de la guerre finit par l'emporter sur le mythe de l'immortalité puisqu'il est tué et la fin brutale du récit (« Quelli del paese vennero a notte a portarli via. Bisma lo seppellirono ; il mulo lo mangiarono cotto. Era carne dura ma loro avevano fame ») coupe net le style épique qui précède. On trouvera la même technique de conclusion abrupte dans d'autres textes comme l'excipit de « Andato al comando » : « Così rimase, cadavere nel fondo del bosco, con la bocca piena d'aghi di pino. Due ore dopo era già nero di pini ».

Mais le personnage le plus fabuleux (au sens de lié au genre de la fable) est le héros du récit éponyme, l'enfant tireur génial de « Ultimo viene il corvo » qui renvoie métaphoriquement au thème éminemment calvinien de la bonne distance. Son habileté au tir est un moyen magique pour supprimer la distance angoissante entre lui et les objets du monde. Son pouvoir est donc surnaturel - la toute puissance des héros mythologiques, force prométhéenne - puisque il a droit de vie et de mort sur ce qui l'entoure. Il incarne la violence de la guerre, atténuée par son statut d'enfant qui transforme l'horreur en jeu. Le récit est prenant car la fin, la mort du soldat allemand, semble inéluctable et l'on en vient à s'identifier au soldat. A noter que cet enfant sans nom, ce qui le rend encore plus surnaturel, aura son antagoniste en Giuà dei Fichi de « Il bosco degli animali » « il cacciatore più schiappino del paese ». Autre interprétation possible de cet apologue : le regard permet de viser et d'atteindre l'objet, la littérature est une visée de la réalité, métaphore de l'activité de l'enfant prodige de *Ultimo viene il corvo* mais lorsque la réalité est atteinte, elle meurt, il faut alors viser autre

chose qui se retrouvera figé à son tour. Regarder tue (allégorie de la Méduse). Voilà pourquoi l'écrivain est condamné à multiplier les points de vue.

- recherche d'un paradis perdu avec une sorte d'arche de Noé où les animaux vivent en harmonie avec la nature et les hommes (« Un pomeriggio, Adàmo » encore qui raconte la visite d'un lieu enchanteur, d'où choix du prénom du 1^{er} homme). Même structure de récit des origines, tourné vers le mythe d'une nature idéalisée dans « Il giardino incantato », variation sur le topos du « vert paradis de l'enfance » auquel se greffe celui « robinsonien » de l'exploration de la nature.

- récits d'aventures d'enfants, selon le principe des bandes dessinées et des livres que lisait le jeune Calvino où une bande d'enfants se confronte au monde, comme dans « Un bastimento carico di granchi » qui fait penser à *I ragazzi della via Pal* ou à *La guerre des boutons* ou encore à *Agostino* de Moravia. Dans ce même récit on trouve un portrait de jeune fille mystérieuse et débrouillarde, finalement plus forte que les garçons, qui annonce la Bradamante du *Cavaliere* ou la Viola du *Barone*, c'est-à-dire des femmes dominatrices et manipulatrices, comme l'est aussi la Serenella du récit « Il giardino incantato ». Aventures enfantines, toujours, mais sur un plan plus amusant et grotesque : « Furto in una pasticceria » qui évoque la farce avec personnages caricaturaux jusque dans leur surnom, anti-héros qui font penser aux enfants de Pasolini ou aux voleurs minables de « I soliti ignoti » de Monicelli. Plus sérieusement, ce récit évoque la misère d'enfants affamés et, stylistiquement, il est construit sur la description systématique des deux sens généralement sous-représentés dans la littérature : le toucher et le goût. Exploration d'un paradis de sucre (comme la maison en sucre d'orge de Hans et Gretel), d'un pays de Cocagne, le récit propose un concentré de genres différents : « giallo », farce, récit d'aventures, *fumetto* voire subtile ouverture érotique du dernier paragraphe.

- textes qui sont clairement des pastiches d'œuvres célèbres - l'intertextualité - comme « Alba sui rami nudi » qui présente un personnage verghien, Pipin il Maiorco, attaché comme Mastro don Gesualdo à sa terre et à sa « roba » au point de devenir paranoïaque et de vouloir « immergersi nella terra con tutto il corpo, respirarla, portarci tutto il suo denaro in una giara, e la sua casa, tutta la sua roba, i conigli, la moglie ». Personnages qui deviennent fabuleux à force d'être excessifs, comme les « Fratelli Bagnasco » persuadés que tout le monde les vole. La veine du récit paysan, version ligure, se retrouve dans « Di padre in figlio » qui annonce la disparition d'une classe sociale contrainte de s'embourgeoiser pour survivre (comme dans *La speculazione edilizia*). « L'occhio del padrone » est aussi un hommage à Verga jusque dans l'emploi du proverbe comme discours de la vérité absolue et indiscutable : « L'occhio del padrone ingrassa il cavallo ». le récit propose l'histoire d'un conflit générationnel fils/père. Le thème du conflit parents/enfants se retrouve dans « I figli poltroni » qui est un texte très curieux qu'on peut aussi lire comme un récit autobiographique puisqu'on y trouve deux frères complices dont l'un passionné de livres, un père chasseur, mais il s'agit d'une autobiographie en noir car absence d'idéalisation, voire dénigrement.

- l'intertextualité s'applique aussi de manière endogène, on l'a vu sur le plan thématique en citant des motifs qu'on retrouvera dans les textes successifs, ou par citations internes surtout avec *Il sentiero* rédigé à la même période. Dans « La stessa cosa del sangue » est mentionnée la « banda del Giglio » et celle del « Biondo ». Dans « Dollari e vecchie mondane », une des prostituées réquisitionnées par Emanuele s'appelle Nera di Carrugio et a « gambe pelose ».

- dernière remarque stylistique : nombreuses métaphores « en situation » liées à violence de la guerre, et passant généralement par les adjectifs (un exemple parmi de nombreux : « Erano in una grande radura, con pini e larici magri, uccisi dagli incendi, ingombra di rami caduti » in « Andato al comando ») ou encore propension aux listes, à l'énumération, au catalogue, typiques de l'écriture calvinienne comme les gâteaux dans « Furto in una pasticceria », les vêtements de fourrure dans « Desiderio in novembre » ou les poissons de « Chi ha messo la mina nel mare ? ».

On peut donc considérer *Ultimo viene il corvo* comme une sorte de concentré encore un peu confus et aggloméré du Calvino à venir. Tous les thèmes, voire les obsessions du Calvino de la maturité sont dans ce 1^{er} recueil dont on peut avoir une lecture géologique ou généalogique (remonter aux origines pour mieux comprendre l'évolution et les descendances). D'où certains échos dont ont été proposés des exemples entre *Ultimo* et des textes postérieurs. Ce sera naturellement le cas de manière évidente avec *L'entrata in guerra* (1954) où, pour la dernière fois, Calvino abordera la question de la guerre. Disons que le rapport du Calvino majeur avec cette première phase de sa production est à la fois de curiosité philologique (d'où l'attention portée à la moindre réédition de ses textes anciens) et de malaise (et donc jamais de nostalgie). Ce malaise se vérifie par le nombre et la nature des corrections, modifications ou suppressions opérées qui vont toutes dans le sens d'une élimination ou d'une réduction de tout ce qui risquait d'être trop daté : contextualisation précise, grammaire néo-réaliste, démonstrations idéologiques trop appuyées.