

Sonia Rivetti

LA «TARDIVITÀ INCONCILIATA» DI ITALO CALVINO

[...] che tu trovi delle contraddizioni in me è più che probabile – dato che non sono mai stato capace di pensare sistematicamente – e se tu le metti in luce fai cosa che molto mi interessa e serve [...] (I. CALVINO, *Lettera a Mario Boselli*)

L'opera prima di Italo Calvino milita in un'implicita resistenza letteraria. Non mi riferisco a note di neorealismo, che *Il sentiero dei nidi di ragno* suona in ossequio al canone Verga (*I Malavoglia*)-Vittorini (*Conversazione in Sicilia*)-Pavese (*Paesi tuoi*), bensì alla volontà dell'autore, che era già di Montale, di bilanciare il magma dell'esistenza con la parola esatta:

Un giorno forse io non capirò più queste cose, pensa Kim, tutto sarà sereno in me e capirò gli uomini in tutt'altro modo, più giusto, forse. Perché: forse? Bene, io allora non dirò più forse, non ci saranno più forse in me¹.

Siamo al capitolo IX del romanzo, costruito attorno a un personaggio che spezza il racconto delle violenze di guerra. Kim, commissario pensante, si fa portavoce del suo creatore e ne annuncia la poetica generale. Il suo desiderio di annullare tutti i «forse»² rastrellati nel corso dell'esperienza partigiana e di giungere a una comprensione «seren[a]»³ dell'agire umano riflette il progetto calviniano di una letteratura senza più «storture»⁴. Calvino eredita una concezione dell'universo come «rete»⁵. Nel momento in cui nasce come scrittore vuole definire l'orizzonte della sua espressione. E tale orizzonte è la squadratura del mondo.

Allora, ci domandiamo: Calvino riesce a raggiungere la tranquillità? O la sua è piuttosto una «tardività inconciliata»⁶, se nella meditazione di Kim la serenità si configura anche come rifiuto di capire⁷?

Fra le carte conservate a casa Calvino in ordinatissime cartelline figurano quattro pagine dattiloscritte recanti la data 1983. Esse dettagliano la genesi di *Palomar* per scemare in un commento sbrigativo dell'opera:

Rileggendo il tutto, m'accorgo che la storia di Palomar si può riassumere in due frasi: «Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato»⁸.

La prima frase colloca l'ultima fatica narrativa di Calvino sotto il segno dell'ottimismo: la «saggezza»⁹ diventa un concetto tangibile perché supportata da un moto di sospensione e di appoggio. La «marcia»¹⁰ può considerarsi il corrispettivo tardo della «sfida»¹¹. Mentre quest'ultima evidenziava l'atto

¹ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori 1991, p. 109.

² *Ibidem*

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ E. MONTALE, *In limine*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1984, p. 7.

⁶ Cito dalla seconda di copertina di E. W. SAID, *Sullo stile tardo*, trad. di A. Arduini, Milano, Il Saggiatore 2009.

⁷ Si osservi la costruzione: «Un giorno forse io non capirò più queste cose, pensa Kim, tutto sarà sereno in me [...]» (CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 109).

⁸ M. BARENGHI, B. FALCETTO, C. MILANINI (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1405.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1995, p. 123.

provocatorio e reazionario dello scrittore giovane che s'iniziava alla difficoltà del «labirinto»¹², la prima tradisce il fare lento e ridondante dello scrittore vecchio che si vede schiacciato dalla dispersione delle cose. Di qui la deriva pessimistica della seconda frase. Nonostante l'uso dell'avverbio «ancora»¹³ con funzione attenuativa, *Palomar* si presenta come il libro del fiasco conoscitivo. L'ultimo personaggio di Calvino resta sempre un passo dietro il possesso delle situazioni in cui si trova via via coinvolto. Il movimento della sua mente geometrica e scattante non redime la sua ansia di verità. La saggezza è un impegno mancato: Pin, il bambino che risolveva la vita nella cancellazione del dubbio, lascia il posto a Palomar, l'«uomo tardivo»¹⁴ che s'interroga e vive bene lo stesso.

Da una «binarietà rappresentativa» si passa a una «binarietà costitutiva». *Palomar* si articola in tre sezioni principali intitolate *Le vacanze di Palomar*, *Palomar in città* e *I silenzi di Palomar*. Ciascuna sezione si dirama in tre sottosezioni e ogni sottosezione comprende tre racconti; per essi Calvino stabilisce un sistema di numerazione che fa precedere all'indice. Questa struttura stabile, che, privilegiando il numero tre, vuole trasmettere l'idea di un sapere concluso, viene applicata a una forma discontinua, fatta di punti interrogativi, di punti sospensivi e di parentesi. I punti interrogativi costituiscono una sorta di medicamento delle lacerazioni di Palomar, uomo-occhio incapace di affermare il senso degli eventi che la quotidianità gli apparecchiava. I punti sospensivi riproducono invece la serie infinita di elucubrazioni che Palomar sviluppa alla vista di un oggetto e che ne scoraggiano, di fatto, la comprensione. Infine, le parentesi denunciano che la sola conoscenza accessibile a Palomar è una conoscenza approssimativa, sempre soggetta a specificazioni e correzioni.

Nei ventisette pezzi è rintracciabile uno schema narrativo di base: c'è una prima parte in cui Palomar crede di avere superato il problema che la giornata gli sottopone; e una seconda parte in cui il sopraggiungere di informazioni sempre più corpose lo avvolge in un vortice di intuizioni senza fine. Il racconto *Il seno nudo*, per esempio, muove dalla descrizione dei movimenti di un occhio maschile che, battendo una spiaggia, s'imbatte in un nudo femminile intento a prendere il sole:

Perciò egli, appena vede profilarsi da lontano la nuvola bronzio-rosea d'un torso nudo femminile, s'affretta ad atteggiare il capo in modo che la traiettoria dello sguardo resti sospesa nel vuoto e garantisca del suo civile rispetto per la frontiera invisibile che circonda le persone¹⁵.

Palomar identifica il giusto modo di guardare il seno della bagnante con l'escludere la nudità dal proprio campo visivo. La tensione è risolta. In realtà, essa resiste ed è sottintesa nella congiunzione posta ad inizio di frase. Il «perciò»¹⁶ incamera i risvolti della circostanza (molestare la bagnante, sentirsi un disturbatore, avallare il tabù della nudità, mitigare le convenzioni), vagliati i quali, Palomar ha potuto assumere il comportamento corretto. Ma i risvolti sono tentacolari:

Però – pensa andando avanti e, non appena l'orizzonte è sgombro, riprendendo il libero movimento del bulbo oculare – io, così facendo, ostento un rifiuto a vedere, cioè anch'io finisco per rafforzare la convenzione che ritiene illecita la vista del seno, ossia istituisco una specie di reggipetto mentale sospeso tra i miei occhi e quel petto che, dal barbaglio che me ne è giunto sui confini del mio campo visivo, m'è parso fresco e piacevole alla vista. Insomma, il mio non guardare presuppone che io sto pensando a quella nudità, me ne preoccupo, e questo è in fondo ancora un atteggiamento indiscreto e retrivo¹⁷.

Il «però»¹⁸ (capitale) esplicita la provvisorietà dello sguardo affacciato sul vuoto. Segue, dunque, un nuovo approdo, verso una visione inclusiva:

¹² *Ibidem*

¹³ M. BARENGHI, B. FALCETTO, C. MILANINI (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1405.

¹⁴ CALVINO, *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 883.

¹⁵ *Ivi*, p. 880.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*

Ritornando dalla sua passeggiata, Palomar ripassa davanti a quella bagnante, e questa volta tiene lo sguardo fisso davanti a sé, in modo che esso sfiori con equanime uniformità la schiuma delle onde che si ritraggono, gli scafi delle barche tirate in secco, il lenzuolo di spugna steso sull'arena, la ricolma luna di pelle più chiara con l'alone bruno del capezzolo, il profilo della costa nella foschia, grigia contro il cielo. Ecco, – riflette, soddisfatto di se stesso, proseguendo il cammino, – sono riuscito a far sì che il seno fosse assorbito completamente dal paesaggio, e che anche il mio sguardo non pesasse più che lo sguardo d'un gabbiano o d'un nasello¹⁹.

Scomponendo lo scenario marino, Palomar si fa tragicamente consapevole della totalità in fuga e della possibilità di stringere soltanto verità pericolanti. Tra soggetto e oggetto non c'è una riconciliazione finale, ma «contraddizioni irrisolte»²⁰. L'interpretazione del seno nudo resta sospesa tra visibilità giudiziosa e nudità permalosa:

Fa dietro-front. A passi decisi muove ancora verso la donna sdraiata al sole. Ora il suo sguardo, lambendo volubilmente il paesaggio, si soffermerà sul seno con uno speciale riguardo, ma s'affretterà a coinvolgerlo in uno slancio di benevolenza e gratitudine per il tutto, per il sole e il cielo, per i pini ricurvi e la duna e l'arena e gli scogli e le nuvole e le alghe, per il cosmo che ruota intorno a quelle cuspidi aureolate. Questo dovrebbe bastare a tranquillizzare definitivamente la bagnante solitaria e a sgombrare il campo da illazioni fuorvianti. Ma appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei s'alza di scatto, si ricopre, sbuffa, s'allontana con scrollate infastidite delle spalle come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro. Il peso morto d'una tradizione di malcostume impedisce d'apprezzare nel loro giusto merito le intenzioni più illuminate, conclude amaramente Palomar²¹.

Di Palomar sappiamo che ha una bambina a cui piacciono i pinguini; ha una moglie che riduce il senso di allarme alla secchezza del giardino di casa; svolge un mestiere che travalica l'idea di tempo libero e si confonde con la vita. Egli è dunque un individuo centrato, che partecipa alla società ricoprendo il ruolo di padre, di marito e di lavoratore. Eppure, la realtà lo consegna come personaggio irrimediabilmente fuori posto. Nella maggior parte dei casi, l'eccentricità di Palomar è implicita nell'esito fallimentare delle sue investigazioni solitarie. In tre casi (il già citato *Il seno nudo*, *La contemplazione delle stelle* e *Il museo dei formaggi*), invece, essa esplose sotto forma di frattura tra il pensiero alto del singolo e il fare piatto della massa:

Sta da mezz'ora sulla spiaggia buia, seduto su una sdraio, contorcendosi verso sud o verso nord, ogni tanto accendendo la lampadina e avvicinando al naso le carte che tiene dispiegate sui ginocchi; poi a collo riverso ricomincia l'esplorazione partendo dalla Stella Polare. Delle ombre silenziose si stanno muovendo sulla sabbia; una coppia d'innamorati si stacca dalla duna, un pescatore notturno, un doganiere, un barcaiolo. Il signor Palomar sente un sussurro. Si guarda intorno: a pochi passi da lui s'è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente.

Estrae di tasca un taccuino, una penna, comincia a scriversi dei nomi, a segnare accanto a ogni nome qualche qualifica che permetta di richiamare l'immagine alla memoria; prova anche a disegnare uno schizzo sintetico della forma. Scrive *pavé d'Airvault*, annota «muffe verdi», disegna un parallelepipedo piatto e su un lato annota «4 cm circa»; scrive *St-Maure*, annota «cilindro grigio granuloso con un bastoncino dentro» e lo disegna, misurandolo a occhio «20 cm»; poi scrive *Chabicholi* e disegna un piccolo cilindro. – *Monsieur! Houhou! Monsieur!* – Una giovane formaggiaia vestita di rosa è davanti a lui, assorto nel suo taccuino. È il suo turno, tocca a lui, nella fila dietro di lui tutti stanno osservando il suo incongruo comportamento e scuotono il capo con l'aria tra ironica e spazientita con cui gli abitanti delle grandi città considerano il numero sempre crescente dei deboli di mente in giro per le strade²².

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ SAID, *Sullo stile tardo*, cit., p. 22.

²¹ CALVINO, *Palomar*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 882.

²² Ivi, pp. 910 e 935-36.

Dopo questo discorso saremmo portati a concludere che l'ultimo personaggio di Calvino è un personaggio in negativo, che sente la difficoltà come deterrente. Non è così:

Il signor Palomar non si stanca d'osservare la corsa delle giraffe, affascinato dalla disarmonia dei loro movimenti. Non riesce a decidere se galoppo o se trotta, perché il passo delle zampe posteriori non ha niente a che fare con quello delle anteriori. Le zampe anteriori, dinoccolate, si arcuano fino al petto e si srotolano fino a terra, come incerte su quali delle tante articolazioni piegare in quel determinato secondo. Le zampe posteriori, molto più corte e rigide, tengono dietro a balzi, un po' di sbieco, come fossero gambe di legno, o stampe che arrancano, ma così come per gioco, come sapendo d'essere buffe. [...] Il signor Palomar, continuando a osservare le giraffe in corsa, si rende conto d'una complicata armonia che comanda quel trepestio disarmonico, d'una proporzione interna che lega tra loro le più vistose sproporzioni anatomiche, d'una grazia naturale che vien fuori da quelle movenze sgraziate. L'elemento unificatore è dato dalle macchie del pelo, disposte in figure irregolari ma omogenee, dai contorni netti e angolosi; esse si accordano come un esatto equivalente grafico ai movimenti segmentati dell'animale. Più che di macchie si dovrebbe parlare d'un manto nero la cui uniformità è spezzata da nervature chiare che s'aprono seguendo un disegno a losanghe: una discontinuità di pigmentazione che già annuncia la discontinuità dei movimenti²³.

Rovesciando la «disarmonia» anatomica delle giraffe in «armonia»²⁴ visiva, Palomar vuole sostenere il valore della «disgregazione»²⁵. Proprio perché la realtà è data da fatti istantanei e provvisori, egli educa il lettore (e l'uomo) a una conoscenza dilaniatamente richiusa.

In occasione dell'uscita postuma di scritti calviniani di carattere autobiografico (*Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*), Esther Calvino rammenta una conversazione avuta con il marito un mese prima della sua scomparsa:

Nell'agosto del 1985, un mese prima di partire per l'Università di Harvard, Calvino era stanco e preoccupato. Avrebbe voluto concludere le sei conferenze che stava preparando prima di arrivare negli Stati Uniti, e non ci riusciva. Correggeva, spostava, «cincischia», lasciando poi tutto come prima o quasi. Non andava avanti. Pensai che una possibile soluzione fosse quella di convincerlo a passare ad altro, a concentrarsi su un altro dei tanti progetti che aveva. Alla mia domanda: «Perché non lasci stare le conferenze e finisci *La strada di San Giovanni*?» rispose: «Perché quella è la mia biografia, e la mia biografia non è ancora...»²⁶.

Notiamo una specularità tra la presentazione a *Palomar* che Calvino prepara nel 1983 e la risposta che lo stesso dà alla moglie nel 1985 circa l'invito a barattare le *Lezioni americane* con *La strada di San Giovanni*. Se *Palomar* è la traccia impersonale di un uomo che vuole raggiungere la saggezza, *La strada di San Giovanni* è il cammino personale di un io che vuole afferrare la propria vita. In entrambi i casi, la volontà si dimostra immatura: «[Palomar] non è ancora arrivato»²⁷, scrive Calvino nelle pagine inedite del 1983; «[...] la mia biografia non è ancora...»²⁸, confida lo scrittore nell'agosto del 1985. Il tono di sfida del primo enunciato si fa più aspro nel secondo: l'inconcludenza di *Palomar* ha un riferimento chiaro, riguarda cioè l'atto di arrivare alla saggezza; l'inconcludenza dell'io calviniano resta invece senza riferimento, si

²³ Ivi, pp. 940-41. Lo stesso concetto viene espresso nel racconto *La pantofola spaiata*. Dopo essersi accorto di avere acquistato una pantofola spaiata, Palomar osserva: «Ma se il suo [del venditore] errore non avesse fatto che cancellare un errore precedente? Se la sua distrazione fosse stata apportatrice non di disordine ma di ordine? “Forse il mercante sapeva bene quel che faceva, – pensa il signor Palomar, – dandomi quella pantofola spaiata ha messo riparo a una disparità che da secoli si nascondeva in quel mucchio di pantofole, tramandato da generazioni in quel bazar.”» (Ivi, p. 959).

²⁴ Ivi, p. 941.

²⁵ Cito dalla seconda di copertina di SAID, *Sullo stile tardo*, cit.

²⁶ CALVINO, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori 1994, p. V.

²⁷ M. BARENGHI, B. FALCETTO, C. MILANINI (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1405 (il corsivo è mio).

²⁸ CALVINO, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, cit., p. V (il corsivo è mio).

affida cioè ai punti sospensivi. Non solo la conoscenza della natura è un meccanismo ostinato, ma pure l'io si pone come dimensione irredenta.

Dopo la pubblicazione sul n. 1 di «Questo e altro», il racconto *La strada di San Giovanni* figura in un appunto autografo che riproduce «una serie di testi autobiografici con una densità più saggistica che narrativa»²⁹. L'indice, che presenta il titolo di lavoro *Passaggi obbligati*, è composto da nove titoletti: *La strada di San Giovanni*, *Autobiografia d'uno spettatore*, *Ricordo di una battaglia*, *Lo zio di se stesso (?)*³⁰, *Cuba*, *La poubelle agrée*, *Istruzioni per il sosia*, *Il delitto moro* (cassato), *Gli oggetti*. Quattro sono i testi compiuti (*La strada di San Giovanni*, *Autobiografia d'uno spettatore*, *Ricordo di una battaglia*, *La poubelle agrée*); gli altri non sono stati mai scritti. La morte intempestiva di Calvino ha certamente pesato sull'incompiutezza di questo progetto. Ma è vero anche il contrario, ossia che scrivere la propria vita equivale a morire. Quello che voglio suggerire è la necessità dell'interruzione nella scrittura intimistica: un'autobiografia frammentaria è la sola forma di autobiografia concepibile per uno come Calvino che, da *Il sentiero dei nidi di ragno* a *Palomar* («il libro più autobiografico che abbia mai scritto»³¹), non ha tentato altro che rintracciare il proprio io.

Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra nella regione detta «punta di Francia», a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera tra due continenti. In giù appena fuori del nostro cancello e della via privata, cominciava la città coi marciapiedi le vetrine i cartelloni dei cinema le edicole, e Piazza Colombo lì a un passo, e la marina; in su bastava uscire dalla porta di cucina nel beudo che passava dietro casa a monte (sapete i beudi, che derivano le acque dei torrenti per irrigare i terreni della costa: un canaletto a ridosso d'un muro, fiancheggiato da uno stretto marciapiede di lastre di pietra, tutto in piano) e subito si era in campagna su per le mulattiere acciottolate, tra muri a secco e pali di vigne e il verde³².

La strada di San Giovanni è un'infrazione al genere autobiografico. Se l'autobiografia classica prescrive un io che si piazza al centro del testo e pretenda di essere ascoltato nella narrazione dei fatti della propria vita, Calvino riesce a scrivere un'autobiografia (anzi, ad essere lo scrittore più autobiografico del Novecento italiano) senza farsi soggetto grammaticale del proprio vissuto. Sperimenta la possibilità di una storia dell'io nel momento stesso in cui la nega sottraendole il midollo dell'*autós*. Non dice io. Adopera una strategia che chiamerei «spazializzazione dell'io», ovvero l'io mediato da uno spazio. Ne *La strada di San Giovanni* la «spiegazione generale del mondo e della storia» (di Calvino) non è affidata al soggetto che ricorda bensì al luogo in cui il ricordo s'è consumato: la «casa»³³. Quest'ultima viene presentata a mezzo tra due strade, le quali, oltre a indicare realtà concrete (l'una il giù, la città, il mare; l'altra il su, la campagna, la terra), simboleggiano due diverse storie dell'io:

Per mio padre il mondo era di là in su che cominciava, e l'altra parte del mondo, quella di giù, era solo un'appendice, talvolta necessaria per cose da sbrigare, ma estranea e insignificante, da attraversare a lunghi passi quasi in fuga, senza girare gli occhi intorno. Io no, tutto il contrario: per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati; i segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma *la* città, uno spiraglio di tutte le città possibili, come il suo porto era già i porti di tutti i continenti [...]³⁴.

Mettendo in campo l'io, Calvino si offre univocamente quale figlio che, contro l'universo paterno scientifico, esatto e conservatore, sceglie la letteratura, l'immaginazione e la modernità. Nella marginalità delle parentesi comunica invece un sentimento di turbamento:

²⁹ CALVINO, *Lettera a Guido Neri*, in ID., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2000, p. 1359.

³⁰ Questo titolo è incerto perché parzialmente sovrascritto a parole cancellate.

³¹ L. TORNABUONI, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, in «La Stampa», 25 novembre 1983.

³² CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 7.

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ibidem*

(Eppure, eppure, se avessi scritto qui dei veri nomi di piante sarebbe stato da parte mia un atto di modestia e pietà, finalmente un far ricorso a quell'umile sapienza che la mia gioventù rifiutava per puntare su carte ignote e infide, sarebbe stato un gesto di pacificazione col padre, una prova di maturità, e invece non l'ho fatto, mi sono compiaciuto di questo scherzo dei nomi inventati, di quest'intenzione di parodia, segno che ancora una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni continua ancora, con il suo dissidio, che ogni mattina della mia vita è ancora la mattina in cui tocca a me accompagnare nostro padre a San Giovanni³⁵.)

Come Palomar «si mette in *marcia* per raggiungere, passo a passo, la saggezza [e] non è ancora arrivato»³⁶, così «la *marcia* mattutina verso San Giovanni continua ancora»³⁷. Il percorso reale di Calvino verso la proprietà di San Giovanni rappresenta l'io come processo, diviso tra repulsione e attenzione per lo stile paterno. Calvino è uomo-scienza e uomo-letteratura, uomo-esatto e uomo-fantastico, uomo-conservatore e uomo-nuovo. La sua autobiografia si tiene lontana dalla «pacificazione» e dalla «maturità»: accetta la «resistenza», la «polemica», il «dissidio»³⁸.

Nella lettera dell'11 giugno 1984 a Piero Gelli, allora direttore editoriale di Garzanti, Calvino annuncia la preparazione di un volume intitolato *Collezione di sabbia* che ha come tema portante «quello delle esposizioni insolite»³⁹. Il Calvino tardo ha smesso di inventare il mondo: vuole visitare ciò che resta, contemplarlo, girarci attorno, interrogarlo. Perché comprenderlo non gli è più possibile.

L'articolo che dà il titolo alla raccolta di pezzi giornalistici è «la prova [...] di una testardaggine intransigente»⁴⁰:

C'è una persona che fa collezione di sabbia. Viaggia per il mondo, e quando arriva a una spiaggia marina, alle rive d'un fiume o d'un lago, a un deserto, a una landa, raccoglie una manciata d'arena e se la porta con sé. Al ritorno, l'attendono allineati in lunghi scaffali centinaia di flaconi di vetro entro i quali la fine sabbia grigia del Balaton, quella bianchissima del Golfo del Siam, quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal, dispiegano la loro non vasta gamma di colori sfumati, rivelano un'uniformità da superficie lunare, pur attraverso le differenze di granulosità e consistenza, dal ghiaio bianco e nero del Caspio che sembra ancora inzuppato d'acqua salata, ai minutissimi sassolini di Maratea, bianchi e neri anch'essi, alla sottile farina bianca punteggiata di chiocciole viola di Turtle Bay, vicino a Malindi nel Kenya⁴¹.

Il collezionista vuole trattenere una materia che, per natura, è votata alla dispersione. Il suo operare supera la dimensione del passato e investe la vita, diventando catalogazione del mondo e dell'io:

³⁵ Ivi, pp. 12-13. Lo stato di inquietudine viene ribadito da una seconda parentetica: «(Insignificanti allora queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiono banali le basi materiali della vita, e invece, adesso che al loro posto c'è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirle di nomi e nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere e ordinare le cose, più passione... – non è vero: credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto, invece niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto: invano cerco di accendergli dietro un alone di commozione con queste frasi di commento: tutto rimane come allora, quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo, parvenza d'una concretezza che non esisteva già più, e io era già quello che sono, un cittadino delle città e della storia – ancora senza città né storia e di ciò sofferente –, un consumatore – e vittima – dei prodotti dell'industria – candidato consumatore, vittima appena designata –, e già le sorti, tutte le sorti erano decise, le nostre e quelle generali, però cos'era questo rovello mattutino di allora, il rovello che ancora continua in queste pagine non completamente sincere? Forse tutto avrebbe potuto essere diverso, – non molto diverso ma quel tanto che conta – se quelle ceste non mi fossero state già talmente estranee, se il crepaccio tra me e mio padre non fosse stato così fondo? Forse tutto quello che stava avvenendo avrebbe preso un'altra china, – nel mondo, nella storia della civiltà –, le perdite non sarebbero state così assolute, i guadagni così incerti?)» (Ivi, pp. 22-23 [il corsivo è mio]).

³⁶ M. BARENGHI, B. FALCETTO, C. MILANINI (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1405 (il corsivo è mio).

³⁷ CALVINO, *La strada di San Giovanni*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 13 (il corsivo è mio).

³⁸ Ivi, pp. 12-13.

³⁹ CALVINO, *Lettera a Piero Gelli*, in ID., *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1517.

⁴⁰ SAID, *Sullo stile tardo*, cit., p. 31.

⁴¹ CALVINO, *Collezione di sabbia*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 411.

Si ha l'impressione che questo campionario della Waste Land universale stia per rivelarci qualcosa d'importante; una descrizione del mondo? un diario segreto del collezionista? o un responso su di me che sto scrutando in queste clessidre immobili l'ora a cui sono giunto? Tutto questo insieme, forse. Del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un residuo di lunghe erosioni che è insieme la sostanza ultima e la negazione della sua lussureggiante e multiforme parvenza: tutti gli scenari della vita del collezionista appaiono più viventi che in una serie di diapositive a colori (una vita – si direbbe – d'eterno turismo –, come d'altronde appare la vita nelle diapositive, e tale la ricostruirebbero i posteri se solo esse restassero a documentare il nostro tempo –, un crogiolarsi su spiagge esotiche alternato ad esplorazioni più impervie, in un'inquietudine geografica che tradisce un'incertezza, un affanno), evocati e nello stesso tempo cancellati dal gesto ormai compulsivo di chinarsi a raccogliere un po' d'arena e riempirne un sacchetto (o un contenitore di plastica? o una bottiglia di cocacola?) e poi voltarsi e andar via⁴².

Per il visitatore-scrittore, la sabbia è l'essenza della parola. La letteratura di Calvino non riveste «la struttura silicea dell'esistenza»⁴³: la abbozza. E in questo scarto pone la sua sopravvivenza:

Così decifrando il diario della melanconica (o felice?) collezionista di sabbia, sono arrivato a interrogarmi su cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia che adesso mi appare tanto lontana dalle spiagge e dai deserti del vivere. Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello⁴⁴.

Il giorno dell'ictus fatale Calvino lavorava alle *Lezioni americane*, un ciclo di sei conferenze che avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard nell'anno accademico 1985-86. Ogni lezione è dedicata a una di quelle che Calvino chiama «specificità della letteratura»⁴⁵, ovvero valori che, in quanto specifici della letteratura, ne garantiscono la permanenza nella nuova era tecnologica. Così, nel primo incontro il conferenziere:

[...] cercher[à] di spiegare – a [s]e stesso e [al pubblico] – perché [è] stato portato a considerare la leggerezza un valore anziché un difetto; quali sono gli esempi tra le opere del passato in cui riconosc[e] il [suo] ideale di leggerezza; come situ[a] questo valore nel presente e come lo proiett[a] nel futuro⁴⁶.

L'elogio della leggerezza viene falsato dalle incursioni del peso:

Possiamo dire che due vocazioni opposte si contendono il campo della letteratura attraverso i secoli: l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo d'impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni⁴⁷.

L'unico valore che Calvino salva, strappandolo alla morte, è quello della contraddizione. La leggerezza è peso, la rapidità è lentezza, l'esattezza è imprecisione, la visibilità è realtà, la molteplicità è unità. E la coerenza, l'ultima lezione non scritta, è il lascito beffardo di uno scrittore che solo nell'opera irrisolta può riposare.

⁴² Ivi, p. 412.

⁴³ Ivi, p. 416.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 627.

⁴⁶ Ivi, p. 631.

⁴⁷ Ivi, p. 642.