DOPPIOZERO

Come fa l'orlo col buco

Gaia Locatelli
19 Ottobre 2015

In questi giorni in cui il mondo letterario italiano ripensa l'opera di Calvino alla luce dei trent'anni che ci separano dalla sua scomparsa, mi viene in mente soprattutto il racconto di un sogno di Gianni Celati in cui Italo è seduto su «una specie di trattore che buttava la ghiaia ai lati, prima di stendere l'asfalto sulla carreggiata». Questa strada che si sta realizzando unisce due città lontane e «Italo aveva a che fare con la sua costruzione come se fosse un sorvegliante dei lavori».

«Ho pensato molto – scrive ancora Celati – a questo sogno, al senso di questa strada che congiunge luoghi lontani»: non ci vengono proposte possibili interpretazioni su cosa siano le città separate che la strada in costruzione dovrebbe collegare e rendere infine accessibili l'una all'altra, ma non è difficile sovrapporre a questo particolare onirico un'immagine piuttosto fedele di ciò che è stato il lavoro di Calvino, col suo mettere continuamente in comunicazione territori distanti senza abolirne la specificità o auspicare una sintesi consolatoria, che si tratti del suo talento nel far dialogare linguaggi e ambiti del sapere disparati, oppure di quel tipico ragionare per coppie oppositive di cui ha scritto recentemente Gabriele Pedullà.

Se penso all'eredità letteraria di Calvino, a cosa della sua opera è per me ancora vivo e cosa morto, è però un altro dettaglio del sogno ad attrarmi e parlarmi. Non la strada né le città, ma le due azioni in cui è occupato Italo. L'immagine del supervisore dei lavori è facile, mi dice immediatamente qualcosa: non si estinguerà mai il debito che abbiamo nei confronti del Calvino lettore e consulente editoriale. Il suo ruolo di coordinatore e revisore nella produzione letteraria, di uomo al servizio dei libri altrui, resta un modello prezioso a cui guardare in tempi in cui l'editoria italiana è in crisi come istituzione culturale ancor prima che come industria. D'altra parte le recensioni e gli articoli raccolti in *Una pietra sopra* o in *Collezione di sabbia* sono una bussola fondamentale per orientarsi nella selva culturale del trentennio che precede la mia nascita.

La seconda immagine è invece più complessa e interessante, specialmente in relazione a parte del dibattito attuale – in termini anche molto critici – sulla figura di Calvino e sul peso effettivo del suo lascito che, a dispetto della canonizzazione a classico per antonomasia del Novecento italiano, andrebbe secondo alcuni fortemente ridimensionato. Nel sogno Italo prepara il terreno per la costruzione di una nuova strada, ripulendola dalla ghiaia (ritornerò più tardi sulle modalità di quest'operazione). Quest'atteggiamento igienico, di marginalizzazione e sgombero del fondo ghiaioso e polveroso dell'esistenza, l'esigenza iper-razionalistica di lavorare con superfici lisce e prive di scorie, con ambienti quasi asettici – tutti elementi che negli anni della mia formazione scolastica e poi universitaria venivano accolti aprioristicamente e senza grossi drammi interiori come supremo segno del post-illuminismo calviniano, se non addirittura come prosecuzione del piglio agonistico dell'ultimo Leopardi –, sembrano nascondere ora per un'intera generazione di scrittori e critici un nodo irrisolto. È soprattutto il caso di un importante scritto di Matteo Marchesini, che è stato accolto – così mi pare – da alcuni come minaccia di territori interpretativi rassicuranti e consolidati, da altri con il sollievo di chi a lungo abbia taciuto un giudizio severo perché non allineato con quello ufficiale, per

decenni incontestato e apparentemente incontestabile. Nel livellare il terreno Calvino commetterebbe fondamentalmente un atto di rimozione del reale, del grumo non assimilabile del reale – e, ancor più, una rimozione del desiderio di rimozione, un po' come farebbe il comico protagonista dell'*Avventura di un viaggiatore*, la cui «forza era sempre stata quella d'espellere dall'area dei suoi pensieri ogni aspetto della realtà che lo disturbasse o che non gli servisse». Una forza che è tale solo per modo di dire, come infatti indica la sua costante tematizzazione ironica negli *Amori difficili* (di cui certe *Avventure* mostrano giustamente secondo Marchesini il volto più genuino, la voce meno contraffatta di Calvino). Un simile rigetto dei corpi estranei nocivi in difesa dell'organismo letterario sarebbe rilevabile a tutti i livelli dell'opera dello scrittore ligure, che siano essi formali o contenutistici (semplificando in modo un po' brutale). In particolare le rigide impalcature narrative del cosiddetto periodo combinatorio o strutturalista (cornici, griglie, serie) sono state viste come vuoti involucri e tentativi troppo artificiosi di tenere a bada i mostri, con il solo risultato di escluderli dal campo visivo: quando invece quella della visione indiretta sarà proprio una delle lezioni più feconde contenute nei *Six Memos*. Per poter decapitare Medusa senza venirne pietrificato, Calvino non avrebbe cercato la sua immagine riflessa nello scudo di Perseo, quanto piuttosto distolto lo sguardo incorrendo in un altro tipo di irrigidimento non meno fatale. Credo si tratti però in parte di un fraintendimento e a tal proposito mi viene in mente subito un passo della presentazione alle *Città Invisibili*, in cui Calvino – lettore acutissimo e non invadente non solo dei libri altrui, ma anche dei propri – ci offre una preziosa descrizione del proprio processo creativo che suona quasi come la fiera confessione di un'incoercibile compulsione classificatoria. Due sono le fasi fondamentali di questo procedimento: la raccolta di frammenti testuali nati indipendentemente in diverse cartelle suddivise per tema, ognuna delle quali diligentemente etichettata, e la risoluzione del «problema di dare un ordine ai singoli pezzi, che può diventare un problema angoscioso», principalmente attraverso la formazione di serie o griglie tematiche che, quasi carte geografiche, forniscano uno o più itinerari possibili al lettore che si avventurerà nel libro. Questa forma di mania tassonomica, imparentata con quella dei colleghi dell'*Oulipo*, senz'altro rivela talvolta una certa rigidità logica, una modalità del pensiero che si muove in modo troppo poco flessibile per non ingabbiare la complessità dell'esperienza in una forma che soffoca e falsa, e che quindi, esaurito il *divertissement*, non può offrirci un buon modello interpretativo per leggere il mondo non scritto. È quello che accade, per fare un titolo, nel *Castello dei destini incrociati*, in cui arranca persino la scrittura, in Calvino solitamente così lieve. Altrimenti la tensione verso una struttura che dia un ordine superiore è piuttosto uguale e contraria, di senso opposto, a quella dei colleghi francesi: dove infatti Queneau e Perec creavano a tavolino *contraintes* attraverso le quali liberare la finzione narrativa (come nei giochi l'esistenza di regole necessarie genera diverse possibilità e contingenze ludiche), Calvino di norma trova o impone soltanto a posteriori un ordine che dia forma a una materia preesistente, gioiosamente o tragicamente caotica. Se dunque la vocazione oulipienne era matematica e deduttiva, quella di Calvino – non per nulla figlio di un agronomo e di una studiosa di botanica – è scientifica e induttiva: raccolta una moltitudine di dati empirici disparati, compila tabelle e traccia griglie in cerca ostinata di una legge nascosta da portare in superficie.

È comunque difficile respingere l'obiezione secondo la quale qui si anniderebbe un tic nervoso e se, con un'operazione quanto meno discutibile, si volesse cercare nella vita dell'autore ciò che non si può o vuole vedere nelle sue opere, ci si potrebbe forse interrogare sul significato “psicologico” della discrepanza tra la fluidità verbale dello scrittore e la laconicità balbettante dell'uomo, fatta di quei goffi «eh» con cui Calvino era solito pausare e scandire il discorso, i ripensamenti, i cambi di direzione nei ragionamenti. L'antipatia di Calvino per la parola parlata («questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito») è prima di tutto un'idiosincrasia per ciò che sfugge al controllo, e allora la letteratura, con il suo tentativo disperato di strappare al silenzio un segno duro e limpido come un cristallo, è certamente anche un mezzo per sottrarsi alla spaventosa contingenza dell'imprevisto.

È però *La formica argentina* – un racconto lungo uscito nel 1952 (quindi pre-Oulipo) che definirei kafkiano se lo stesso Calvino in una lettera a Fofi non avesse respinto tale interpretazione rivendicandone piuttosto

l'ispirazione realista e addirittura cronachistica – a mettere in scena in modo esemplare il dramma della scelta tra i diversi comportamenti possibili in risposta all'irruzione dell'inaspettato e alla «vita difficile» (così si intitola significativamente la sezione de *Gli amori difficili* in cui la novella viene ripubblicata nel 1970). Gran parte del racconto è dedicata alla descrizione dei diversi metodi di distruzione della formica argentina, piaga che infesta il paese in cui si è appena trasferito il protagonista, vera e propria invasione dell'incontrollabile e non addomesticabile, contro la quale nulla possono né gli insetticidi dei coniugi Reginaudo, né le trappole ingegnose del capitano Brauni, né tanto meno i sistemi sospetti e forse conniventi dell'Ente Per La Lotta Contro La Formica Argentina. Tra queste strategie inefficaci che finiscono col sabotarsi a vicenda, ce n'è però una che nella sua fiera ma al fondo tragica compostezza esercita un pericoloso fascino sul protagonista (e, aggiungo io, su Calvino), contrappuntandone le riflessioni. È la pratica dissimulatrice della signora Mauro, orgogliosamente barricata in una casa buia in cui si lascino vedere solo i contorni delle cose note e familiari, tutta tesa alla conservazione del decoro e della pulizia apparenti, in una lotta ostinata per l'ordine che consiste in primo luogo nell'ignorare sistematicamente la presenza delle formiche che, brulicanti nell'ombra, «distruggevano ogni cosa lasciandone gli involucri». Mi pare che il metodo negazionista della signora Mauro riassuma un po' quell'atteggiamento di rimozione di cui scrive Marchesini. E certamente Calvino ha indugiato in quest'opzione che, sebbene riconosciuta come vacua e falsificatrice, sembra però contenere una superiore qualità morale, un insegnamento di resistenza contro la tentazione alla «resa al labirinto»: «E mi venne un fastidio per chi va in giro a piagnucolare delle formiche che non l'avrei più fatto in vita mia, e mi veniva voglia di chiudermi in un orgoglio straziato come quello della signora Mauro». Ma nell'economia del racconto questa soluzione puramente formale ha una funzione catalizzatrice: avvicinandosi a questo punto di vista senza lasciarsene assorbire (quasi come Ulisse col canto delle sirene), il narratore acquista una nuova consapevolezza: «ed ecco ora potevamo dimenticarci che erano luoghi neri di formiche, ecco ora potevamo vederli come sarebbero stati senza quell'assillo al quale non ci si poteva sottrarre neppure per un attimo, ecco ora a quella distanza potevano anche sembrare un paradiso – e però più dall'alto li guardavamo più ci prendeva un senso di pietà per la nostra vita laggiù, come se a vivere in quel meschino, gracile orizzonte non si potesse che continuare a batterci contro problemi gracili e meschini» (*La formica argentina*).

Questa fase del pensiero, ancora negativa ma finalmente non più negazionista, con un tipico movimento che sposta strategicamente il punto di osservazione, facendolo oscillare tra lontano e vicino, largo e stretto, e che è tutto il contrario della fissità logica di cui sopra, introduce tre degli elementi migliori della poetica di Calvino, quelli che vorrei trovassero modo di sopravvivere nel nostro mondo viziato dallo spontaneismo ammiccante ma senza empatia: lo sguardo a distanza, la compassione, la necessità di allargare l'orizzonte. A questi valori, qui soltanto vagamente enunciati, approda infine quell'alter ego di Calvino che è il protagonista de *La formica argentina* il quale, dopo aver descritto con uno sguardo distanziato ma compassionevole una carrellata di scene dolciamare tratte dalla quotidiana lotta degli uomini contro la difficoltà di vivere, si apre al mare: «Io pensavo alle distanze d'acqua così, agli infiniti granelli di sabbia sottile giù nel fondo, dove la corrente posa gusci bianchi di conchiglie puliti dalle onde». La scrittura può dunque essere questo: onda che leviga conchiglie e le posa sul fondo dell'abisso, immagine che si contrappone a un'altra immagine creando la possibilità di una catarsi provvisoria.

A tornare ora a quel frammento onirico così concreto di Calvino sul trattore, capisco che il senso che voglio leggerci è quello dello spostare la ghiaia ai lati, senza eliminarla, usandola anzi forse come argine e a dare una forma e un confine alla strada che lì si costruirà. L'idea e la pratica di una letteratura che si faccia spazio nell'inferno (o nel labirinto, o nel mare dell'oggettività), aprendo un orizzonte, allargandoci un buco, usando l'inferno come contorno e limite che definisce lo spazio vivibile che si crea, come fa l'orlo col buco.

Gaia Locatelli è nata a Bergamo nel 1982. Si è laureata in Lettere Moderne all'Università degli Studi di Milano, occupandosi in particolare di comparatistica, teoria della letteratura ed estetica. Ha scritto per «Doppiozero» e «Elephant&Castle». Attualmente vive a Berlino, dove lavora in una libreria antiquaria.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO