



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Declinazioni dell'oralità nel "secondo tempo" di Gianni Celati

Relatore

Prof.ssa Silvana Tamiozzo Goldmann

Correlatori

Prof.ssa Serena Fornasiero

Prof.ssa Giachino Monica

Laureando

Davide Diquigiovanni

Matricola 840102

**Anno Accademico
2012 / 2013**

*«Era un amore il nostro?
Questo me lo chiedevo di notte,
e di giorno mi rispondevo che sì:
ma di quelli che vanno e vengono,
non si sa cosa può succedere,
si aspettano i segni del cielo,
intanto si sta bene assieme.
Mica di quelli che si deve dire:
ti amo ti amo, e poi è una croce.»*

Gianni Celati, *Lunario del paradiso*

A Francesca,
che mi accompagna
(forse) per un altro po'

Si ringraziano i genitori, per avermi sopportato fin qui;
Jacopo, che ha iniziato con grinta quello che io sto finendo;
zii, nonni e cugini, per il supporto e l'affetto che non è mai mancato;
gli amici tutti, senza fare nomi che poi dimentico qualcuno.

Indice

<i>Premessa</i>	p. 5
<i>I racconti a voce</i>	p. 10
<i>La «trilogia padana»: da Narratori delle pianure alla seconda edizione di Verso la foce</i>	p. 41
<i>La scrittura che evoca l'immagine: componenti visuali del parlato</i>	p. 61
<i>Celati «picaro africano»: Avventure in Africa e Fata Morgana</i>	p. 84
<i>Conclusioni</i>	p. 99
<i>Bibliografia</i>	p.105

Premessa

La produzione di Gianni Celati si sviluppa lungo l'arco di tutta una vita: più di quarant'anni separano il suo primo romanzo *Comiche* (1971) dall'opera più recente, *Selve d'amore*, ancora fresco di stampa (ottobre 2013).

Autore poliedrico e intensamente portato alla sperimentazione, ha lasciato un'impronta originale ed autentica nell'universo letterario italiano contemporaneo: dal romanzo al saggio, dal documentario alla sceneggiatura fino all'intensa attività traduttiva, culminata nella recente versione dell'*Ulisse* di Joyce (2013), le sue riflessioni e la sua ricerca si sono orientate verso un *modus vivendi* che dia nuovo significato all'atto della scrittura e all'arte del raccontare.

I motivi ricorrenti nei suoi scritti sono infatti noti: per citare i principali, la natura stessa del racconto, il passaggio della parola «di bocca in bocca» nei suoi numerosi personaggi; il tempo, la percezione, la capacità umana di fantasticare; i legami familiari, la crescita e, in particolare nelle opere ultime, il rapporto con le diverse culture; ed infine - ma prima in ordine di importanza - la voce, e la parola. Sono tutti temi canonici, da sempre oggetto di studio in ogni forma d'arte, ma affrontati da una prospettiva particolare, vera cifra costitutiva dello scrittore: la ricerca di un modo nuovo di fare letteratura,

Per poter comprendere questa posizione, è necessario innanzitutto fare chiarezza su quale sia questo «modo»; Celati non risparmia le prese di posizione sull'argomento, unico vero fulcro della sua *vis* polemica. Tra le righe di numerose interviste¹ si possono rilevare espressioni di disagio nei confronti della cosiddetta «letteratura industriale», sentita come una produzione di testi omologati e piatti, ma soprattutto «preconfezionati», ovvero portatori di un messaggio univoco, deciso in partenza dall'autore e, come tale, imposto al lettore. Ciò è, secondo Celati, una distorsione del ruolo che la narrativa dovrebbe avere:

¹ Ad es. *Intervista per la pubblicazione basca di Parlamenti Buffi* in «Riga» n. 28 (numero monografico dedicato a Gianni Celati), Milano, Marcos y Marcos, 2008, pp. 51-52: «...non riesco ad abbracciarlo. Il professionismo implica che un autore condivida la retorica e i rituali della letteratura ufficiale... al giorno d'oggi è il prodotto di eserciti padronali in lotta tra loro... in Italia lo stigma di chi va per conto suo è molto pesante...» oppure la conversazione con Rebecca J. West *Memoria su certe letture*, sempre in «Riga» p.43: «La letteratura industriale si basa sulla regola del "si dice", "si sa", "si fa così", "si scrive così" [...] il libro industriale è il libro "per tutti": il che presuppone la cancellazione di qualsiasi differenza emotiva o empatica tra gli uomini [...] tutti i libri diventano usabili solo in un modo: come passatempo in sostituzione della TV.»

punto centrale della sua poetica è la ricerca di un dialogo con il lettore, ovvero di un trasferimento di emozioni soggetto ad una relazione biunivoca² e saldamente ancorata all'esperienza della vita quotidiana; essa presuppone un lettore-ascoltatore che divenga parte attiva dell'atto di raccontare, e che magari venga ispirato a diventare a sua volta produttore di storie, amplificando l'esperienza della narrazione in un circolo sempre più ampio che la renda una attività sociale e dia vita ad una comunità fra esseri umani, in contrapposizione al ripiegamento sulla propria identità che l'atto della lettura sembra presupporre.

Ciò non costituisce soltanto una questione polemica: in quello che è il suo saggio più famoso, *Finzioni occidentali*³, Celati descrive l'evoluzione del genere *romance* ed il suo trapasso, avvenuto a metà del '700, nella forma del *novel* (ovvero il romanzo in senso moderno) come all'insegna della razionalizzazione, ed argomenta che a partire dal '700 secolo razionalista per eccellenza, gli autori di romanzi sarebbero stati spinti ad epurare dal racconto tutti quegli elementi di «realismo semantico» che avrebbero potuto favorire l'identificazione tra lettore e personaggio, vuoi con l'aggiunta di una prefazione che assume il tono di una apologia, vuoi replicando l'espedito dell'«abiura» del romanzesco che ha il suo precedente più illustre nel Don Chisciotte. Nel saggio viene inoltre messa in luce la contrapposizione tra sfera privata e sfera cerimoniale, riflesso di quella tra *romance* e *novel*: la rappresentazione della società perde, nell'Età dei Lumi, molta della sua componente di ritualismo segnico, cosicché, con la morte del rituale e della cerimonia, il singolo perde quel legame inconscio con le altre persone che lo aiuta a trovare il suo posto nella comunità⁴, così la fabulazione incontrollata, prodotto di questi rituali che sono in realtà antichissimi ed istintuali, viene assunta a capro espiatorio; poiché essa attinge a piene mani all'inconscio collettivo e alle figure mitiche, deve venire soppressa per lasciare spazio alla verità storica, alla ragione.

E' evidente dunque come la *natura* della narrazione, gli obiettivi che stanno alla sua base e le forme che ha assunto in passato siano oggetto di studio, e non solo di polemica da parte

² Cfr. ancora *Memoria su certe letture*, in «Riga» n. 28, cit. p.43: «Tutto questo implica una comprensione...sia da parte di chi lascia dietro di sé segni o tracce o immagini, e sia da parte di chi li interpreta. Essere al mondo vuol dire compiere proiezioni immaginative e creare campi affettivi in tutto quello che ci circonda.»

³ Cfr. G. Celati, *Finzioni Occidentali*, Torino, Einaudi 1986, pp. 5-6.

⁴ Ivi, p. 21-22

di Celati; ma quando si parla di quale forma la letteratura debba assumere in futuro, egli non ha alcun dubbio, l'unica via è un ritorno a ciò che il *romance* si è lasciato alle spalle.

Nessuno degli interventi di Celati è basato direttamente sul concetto di postmoderno, ma all'interno della maggior parte di essi le polemiche sull'editoria e sui romanzi contemporanei si affiancano a considerazioni sul «vicolo cieco» che l'arte letteraria sembra avere imboccato, e che costituisce il terreno principale da cui prendono l'avvio il movimento dell'Avanguardia nel primo Novecento, e quello della Neoavanguardia a partire dal secondo dopoguerra.

L'inizio dell'attività letteraria di Celati coincide con il periodo di massima attività della Neoavanguardia; tuttavia, come verrà discusso nel corso dell'elaborato, pur condividendo inizialmente le istanze di rinnovamento della neoavanguardia – come dimostra la corrispondenza con l'amico e mentore Calvino - egli si discosta ben presto dal carattere d'impegno politico a cui il movimento aspirava, rimanendo di fatto ai margini della polemica.

Tutta la sua produzione è caratterizzata dal rifiuto programmatico dell'«impegno» e della discesa in campo sotto una bandiera, rifiuto che però si rivela progressivamente come un approccio diverso all'intento che accomunava tanti colleghi e amici: dare vita a una letteratura che non fosse solo portavoce ed espressione della società dei consumi, e «merce» da consumare essa stessa, ma che facesse scaturire dalle sue pagine una qualche forma di riscatto sociale.

Questa tesi si propone di analizzare la produzione celatiana nel suo insieme, mettendo in evidenza le modalità con cui l'autore vuole raggiungere quest'obiettivo, modalità che rivelano l'interesse fondamentale dell'autore: l'oralità, e le qualità proprie delle narrazioni orali.

La fascinazione di Celati per il modo di raccontare del quotidiano è testimoniata da un vasto corpus di interventi, articoli e interviste rilasciati nel corso degli anni, e recentemente raccolti da Marco Belpoliti e Marco Sironi nel numero 28 della rivista «Riga», testo fondamentale per documentare il suo percorso, assieme all'esteso saggio sull'autore a cura di Rebecca J. West⁵. La lettura dei testi dell'autore svela tuttavia come l'amore per la narrativa orale derivi da qualcosa di più di una semplice scelta di poetica: è pertanto

⁵ Cfr. R. J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, Toronto, University of Toronto Press 2000

soprattutto attraverso l'analisi delle singole opere dell'autore che trarremo le nostre conclusioni.

Nel primo capitolo di questa tesi cercheremo di individuare quali aspetti dell'oralità siano al centro delle riflessioni di Celati, e attraverso quali tematiche quegli aspetti trovino spazio nelle sue narrazioni; vedremo in che modo i lavori della maturità abbiano subito e ricambiato l'influenza del lavoro dell'amico Luigi Ghirri; tenteremo inoltre di indagare le ragioni del profondo cambiamento stilistico che interviene nella sua produzione a partire dalla metà degli anni '70, in corrispondenza della celebre «pausa» con cui la critica tradizionalmente la separa in due periodi distinti.

Nel secondo capitolo verranno presi in esame nello specifico i tre libri pubblicati subito dopo tale pausa, dal 1985 al 1989, e che formano la cosiddetta «trilogia padana»: *Narratori delle pianure*, *Quattro novelle sulle apparenze* e *Verso la foce*. La scelta è ricaduta su questi libri, da sempre oggetto di attenzione in ambito accademico, perché in essi la differenza di stile con i testi precedenti è evidente: tenteremo di motivare l'avvenuto cambiamento attraverso l'analisi dei fenomeni linguistici e stilistici, e di spiegare come essi conducono l'autore verso una sempre maggiore adesione all'oralizzazione del racconto.

Il terzo capitolo tratterà un aspetto della produzione celatiana relativamente poco esplorato, ma capitale per inquadrarla: la riproduzione del parlato nella scrittura come mezzo in grado di ridurre le distanze tra le persone attraverso i suoi elementi spettacolari, «naturalmente coinvolgenti»: la cadenza, l'intonazione, la gestualità.

L'ultimo capitolo, infine, sarà dedicato al posto che l'Africa occupa nell'universo celatiano; osserveremo la fascinazione profonda dell'autore per una cultura che ha mantenuto il suo legame con la tradizione orale, e come questa trovi espressione in due libri di impianto molto diverso.

Tutti i libri scritti da Celati sono innanzitutto lavori che si pongono come spontanei, che non seguono alcun «programma» dell'autore: essi sono occasionati piuttosto dall'entusiasmo del momento per un'idea, un'impressione, una sensazione causata da un avvenimento. Molti di essi nascono a partire da appunti sparsi, raccolti durante lunghe camminate e solo successivamente ordinati per la pubblicazione - questo al di là del fatto che Celati sia uno scrittore attentissimo ai suoi testi, che riscrive e corregge anche a

distanza di anni.

L'autore non rinuncerà mai a questo *modus operandi*, ma questo non significa che i suoi testi siano da considerare semplici trascrizioni di bozze: un'acuta riflessione critica si accompagna alla loro stesura, conducendo l'autore a interrogarsi sulle potenzialità di quanto ha scritto, e sulla possibilità di utilizzare l'oralità per creare delle storie che prescindano dal modello ormai cristallizzato del romanzo contemporaneo.

Nel seguire l'autore lungo il suo percorso speriamo di riuscire a mettere in evidenza l'alternativa che Celati propone a questa «cristallizzazione», e come essa costituisca tanto un «ritorno» quanto un «progresso»: ritorno, poiché è attraverso il recupero di quella che sembra una reliquia del passato⁶ - il recupero dei modi di narrare propri del parlato quotidiano - che l'alternativa diventa possibile; progresso perché essa non si è persa in una sterile nostalgia, ma ha prodotto e continua a produrre opere che esercitano una profonda influenza sugli autori contemporanei, italiani e non.

⁶ «Il mio lavoro sui racconti quotidiani è stato visto spesso come una fessa nostalgia dei tempi andati. Lo stesso Calvino una volta ha perso le staffe, gridandomi che i racconti orali sono tutti privi di interesse e infirmi.» Da *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, cit. p. 34

I racconti a voce

Dall'uscita di *Lunario del Paradiso* a quella di *Narratori delle Pianure* passano ben sette anni; in quel periodo, che va dal '78 all'85, Celati non ha pubblicato altri romanzi, e tuttavia essi sono separati da una profonda cesura stilistica, tanto che si è parlato di un "primo" Celati contrapposto a un "secondo" più maturo, che ha attirato in maniera ben più consistente l'attenzione della critica. E' lecito dunque interrogarsi, prima di analizzare nel dettaglio i testi di questo secondo periodo, sui motivi di questo cambiamento di stile, appoggiandoci alla biografia dell'autore, alle sue esperienze di lavoro e di studio di questi anni.

Va subito detto che gli anni in cui non escono romanzi non sono un periodo di silenzio assoluto, in cui nulla è stato scritto. Quest'arco temporale assume piuttosto una luce di grande rilievo proprio guardando agli altri «tavoli» dello scrittore: risalgono a questo periodo le traduzioni de *Le Avventure di Tom Sawyer* (1979), di *Barthes di Roland Barthes* (1980), di *Guignol's Band* (1982) di Céline⁷ ed alcuni articoli pubblicati su rivista⁸, ma soprattutto risale a questo periodo la stesura di *Verso la Foce*, breve racconto di viaggio su cui è utile soffermarsi, sia perché costituisce il nucleo da cui poi si svilupperà un intero libro, pubblicato nel 1989⁹, sia perché costituisce una sorta di summa della fondamentale esperienza, condotta assieme all'amico Luigi Ghirri, di quel *Viaggio in Italia con 20 Fotografi* che è il tassello fondamentale per comprendere tutta la produzione successiva dell'autore.

Il progetto, voluto da Luigi Ghirri, parte nel 1981 e vede per l'appunto un gruppo di venti fotografi (tra cui si annoverano alcuni nomi noti come Mimmo Jodice e Cuchi White, ma anche giovani esordienti) accomunati dall'impresa di «ripulire lo sguardo»¹⁰ dagli stereotipi che troppe immagini «da cartolina» del «bel paese» avevano fissato; sono allora le

⁷ Qui di seguito le edizioni: M. Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, Milano, Rizzoli 1979; R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi 1980; L. F. Céline, *Guignol's band*, Torino, Einaudi 1982. Quest'ultimo lavoro, riveduto e corretto, verrà ripubblicato assieme alla precedente traduzione di *Il ponte di Londra* (a cura di G. Celati e Lino Gabellone, Torino, Einaudi 1971), con i titoli rispettivamente di *Guignol's band I* e *Guignol's band II* in L. F. Céline, *Guignol's band I-II preceduti da Casse-pipe*, Torino, Einaudi - Gallimard 1996

⁸ Cfr. ad es. G. Celati, *Oggetti soffici*, in *Iterarte – Rivista periodica del circolo artistico di Bologna* 17, 1979, p. 10-15; G. Celati, *Palomar, la prosa del mondo*, in «Alfabeta» 59, 1984, p. 7-8; G. Celati, *Finzioni a cui credere*, in «Alfabeta» 67, 1984, p.13.

⁹ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli 1989.

¹⁰ Cfr. *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo* in «Riga» n. 28, p. 126

fotografie sobrie, immediate, semplici, che inquadrano perlopiù luoghi deserti e abbandonati, privi di figure umane ma che della presenza umana conservano un'impronta a prendere il campo: giardini di case coloniche abbandonate, distributori di benzina in disuso, piazze deserte... E anche quando gli esseri umani sono presenti, si tratta sempre di istantanee da cui è escluso ogni artificio, compresa la messa in posa, di modo che l'immagine è colta nel suo divenire, e non c'è alcuna pretesa di astratta staticità. L'obiettivo punta a cogliere momenti qualsiasi della vita quotidiana, l'esatto contrario del concetto di «immortalare»: piuttosto, un tentativo da un lato di esplorare la natura del tempo che scorre, dall'altro di sottrarsi alle pretese di autorialità e valore artistico, per fare emergere luoghi e paesaggi nella loro suggestione emotiva.

In altre parole, si tratta di un'esperienza che si accompagna «ad una passione per il mondo così com'è (non il mondo come dovrebbe essere per essere migliore o perfetto)»¹¹ e che tuttavia si discosta tanto dalla ricerca dell'estetismo quanto da quella del realismo, proprio perché punta a recuperare quanto è *esperito* da ciascuno in maniera assolutamente personale.

E ancora: molte di queste immagini raffigurano gli interni di abitazioni di campagna, con tutte le tracce che queste portano dei loro abitanti precedenti, impercettibili ed evocativi indizi di una presenza umana di cui nulla è svelato, ma tutto suggerito: ciò consente a chi guarda di concentrarsi sulle sensazioni che quegli oggetti suscitano in lui, mentre il fotografo sembra farsi da parte, quasi che lo scegliere oggetti vecchi, scartati e dimenticati metta in ombra il suo apporto all'opera d'arte in questione e la sua stessa presenza.¹² E' un percorso non di affermazione dell'io artistico, piuttosto un tentativo di ridare al mondo un significato che dovrà essere necessariamente diverso da persona a persona: una raffigurazione personale della realtà, si potrebbe dire, nutrita dei ricordi e delle esperienze personali.

Celati accompagna Ghirri nei suoi viaggi per le campagne italiane, documentando il suo modo di lavorare e facendolo in breve tempo suo: alle istantanee dell'amico affianca brevi appunti e note sui luoghi, che paragona ai sogni e alle frasi comiche de *La Banda dei Sospiri*.¹³ E' un modo di annotare le impressioni che caratterizzerà gran parte della produzione successiva dell'autore: dapprima messo al servizio della fotografia in queste

¹¹ Ivi, p.129

¹² Cfr. M. Sironi, *Geografie del Narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*. Parma, Diabasis, 2003, p. 40.

¹³ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, cit. p.32

escursioni, esso darà vita, due anni dopo, a quel breve racconto intitolato appunto *Verso la Foce*, previsto come introduzione alla mostra e al libro che raccolgono il lavoro di Ghirri e dei suoi colleghi.

Il racconto assume la forma di un reportage, con brevi paragrafi ordinati per data e ora a documentare un viaggio a zig zag da Ostellato fino alle foci del Po; esso però si trasforma presto in un vagabondaggio, intervallato da continui cambi di rotta per seguire l'impulso del momento o per semplice smarrirsi tra paesini e campi¹⁴, e va considerato il primissimo testo della «nuova maniera» celatiana: nel periodo che va dal 1983 al 1989 sarà arricchito con tre parti ulteriori, resoconti di altri vagabondaggi per le campagne ferraresi, cremonesi e sugli argini del Po e degli incontri fatti lungo il percorso.

Potrebbe forse stupire che il compito di scrivere l'introduzione a *Viaggio in Italia* sia stato affidato a uno scrittore piuttosto che a un giornalista o a un critico, ma il dubbio è presto sciolto; va innanzitutto considerata l'estrema informalità del progetto, ed in secondo luogo – ma meglio sarebbe dire soprattutto – la sua difficile, se non impossibile, catalogazione: un tipo di ripresa lontano dai canoni della fotografia professionistica, incentrato sul cogliere le suggestioni che il mondo offre nel suo insieme piuttosto che ad imprimere all'immagine il senso estetico dell'autore.

Una simile filosofia è pronta ad accogliere l'apporto di altre forme d'arte. Del reciproco lavoro due sperimentatori come Ghirri e Celati si sono avvalsi con grande vantaggio di entrambi: Ghirri stesso definirà i loro progetti «paralleli» dopo l'uscita di *Narratori delle Pianure*, e significativo mi sembra che a complemento di una mostra fotografica sia messo un lavoro letterario, quasi a testimonianza che fotografia e letteratura siano due modi di descrivere il mondo che hanno molti punti in comune:

In questo aspetto magico-misterioso dell'esistente sta il fascino di questo libro, e qui anche si rivela l'amore di Celati per la fotografia, che è l'immagine della realtà e finzione, realtà trovata e costruzione della realtà.¹⁵

Queste parole a proposito della fotografia possono riguardare anche la letteratura, che è senz'altro finzione, ma anche immagine e costruzione della realtà; la poetica di Celati, come vedremo, darà largo spazio al tentativo di colmare anche l'ultimo punto che separa le due forme d'arte, rendendo la scrittura espressione della *realtà trovata*: ciò che il mondo

¹⁴ Ad es. in *Verso la Foce*, cit. p. 120: «Ma Reinhard mi chiede di accompagnarlo, e lo sento in amore: così proseguiamo verso Taglio di Po e Contarina...»

¹⁵ Cfr. Luigi Ghirri, *Una carezza al mondo*, in «Panorama», 30 Giugno 1985

esterno mette di fronte a colui che lo esplora, filtrato dall'esperienza, dalla fantasia e dalla memoria.

Dal cammino al racconto

Già *Parlamenti Buffi*, il volume edito nel 1989 che raccoglie i tre romanzi celatiani *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso*, è caratterizzato dal motivo della camminata¹⁶: *Lunario*, in particolare, è incentrato sui vagabondaggi che Giovanni, protagonista considerato da Celati stesso come un alter ego¹⁷, compie per il paesino tedesco dove si trova e che sono alla base dei suoi incontri con gli altri personaggi. Non si può dunque affermare che questo topos sia esclusivo degli scritti post '81, ma è altrettanto certo che le escursioni compiute sulla riva del Po hanno contribuito a perfezionarlo e a definirlo: le foto di Ghirri trattano di paesaggi di cui bisogna andare in cerca e che non si offrono ad uno sguardo avido solo di scorci da cartolina: strade sterrate e introvabili sulle cartine conducono ai paesetti sperduti e alle costruzioni fatiscenti spesso raffigurati in *Viaggio in Italia*. Anche le immagini a tema più urbano sottintendono perlomeno una passeggiata, nel loro semplice essere istantanee di momenti casuali: poiché nulla in *Viaggio in Italia* è programmato in anticipo, le foto non possono che raffigurare qualcosa in cui ci si è imbattuti per caso, dopo aver molto girovagato senza una meta precisa.

Celati ha raccolto il materiale per *Verso la Foce* e *Narratori delle Pianure* allo stesso modo: quasi a sottolineare questo debito con l'amico, l'immagine di copertina è proprio di Luigi Ghiri, e raffigura l'autore lungo una strada di campagna innevata, senza che sia possibile capire dove sia diretto.

I luoghi del racconto sono così visti di persona e vissuti in maniera diretta: l'occhio dell'autore è costantemente esposto al clima e al paesaggio dei luoghi, che gli ispirano fantasticazioni e incipit di racconto, spesso a partire da semplici oggetti che assumono improvvisamente agli occhi del narratore valenze nuove ed imprevedute; è un aspetto della percezione delle cose a cui Celati era interessato da tempo, e le cui riflessioni in proposito

¹⁶ Cfr. *Congedo dell'autore al suo libro*, (Prefazione a G. Celati, *Parlamenti Buffi*, Milano, Feltrinelli 1989)

¹⁷ Cfr. la quarta di copertina dell'edizione economica di G. Celati, *Lunario del Paradiso*, Milano, Feltrinelli 1996

sono raccolte in *Finzioni Occidentali*.¹⁸

Questo movimento casuale, non rettilineo, si allontana dalla strada asfaltata, nata per coloro che sanno già dove andare, da cui sono bandite incertezze e dubbi grazie alla segnaletica – e, in tempi più recenti, dall'invenzione del navigatore satellitare - e si addentra in regioni inesplorate, certo non selvagge ma nelle quali ci si può ancora attendere l'apparizione improvvisa di qualcosa di inaspettato: ecco che l'atteggiamento del girovago celatiano si fa simile a quello di un *flâneur* o *promeneur*, privo di tensione e di aspettativa, condizione che permette di porsi in ascolto del mondo in maniera nuova. Scrive Massimo Schilirò in proposito:

l'assenza di un telos, di tensione, consente l'immersione nel mondo di fuori. Quello del camminatore è quindi un conoscere non secondo attese, ma nella disponibilità della percezione libera. Il vero cammino è più quello del *flâneur* che quello di chi persegue una meta. Così sono i personaggi, e i narratori, di Celati.¹⁹

Percezione delle cose libera dalla costante ricerca di un significato, quindi, che schiude alla mente la possibilità di accordare pensieri e umore alle sollecitazioni esterne; non è mai il narratore che proietta le sue emozioni sulla natura circostante, sono piuttosto il paesaggio ed il mondo a suscitare e perfino a regolarle; l'unico compito del narratore è quello di prendere appunti, di fermare quelle impressioni su carta finché sono vivide e l'immaginazione le sostiene, certi che il racconto

viene fuori come una serie di automatismi, in modo semplice, quasi da solo.²⁰

Se, come ricorda lo studioso, non solo l'io narrante, ma anche molti dei protagonisti celatiani avvertono l'insopprimibile desiderio di compiere lunghe passeggiate solitarie, queste sono improntate non al desiderio di esplorare e godere dei panorami urbani - la «gastronomia dell'occhio» balzachiana - bensì a un desiderio confuso, a una irrequietudine indefinita evidente già nelle pagine di *Lunario del Paradiso*, ma sistematizzato e fatto dichiarazione di poetica in *Verso la Foce e Narratori delle Pianure*.

¹⁸ Cfr. *Il Bazar Archeologico*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit. p. 185-215: lo scritto è una lunga disquisizione sui frammenti e oggetti del passato – il campo di studi dell'archeologia. Particolarmente degne di nota sono le riflessioni sulla sensazione di straniamento che tali oggetti producono in noi, straniamento che deriva dal non potersi mai identificare completamente in tali oggetti, poichè la loro precisa funzione ci è estranea.

¹⁹ G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet 2011, p. 129

²⁰ Da *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, cit. p. 34

Il camminare e i pensieri che il camminare suscita, dunque: questi pensieri diventano il nucleo attorno a cui si sviluppa un racconto, scritto in fretta, nello spazio di mezz'ora, proprio per conservare intatta la freschezza dell'impressione. Vedremo in seguito come questa tecnica di scrittura abbia un saldo legame con le caratteristiche del racconto orale; qui è opportuno citare almeno, a sostegno di quanto affermato, uno dei racconti da *Narratori delle Pianure*, ovvero *Traversata delle Pianure*: tre brevi pagine in cui si racconta di un viaggio compiuto dalla famiglia di Celati stesso, curiosamente strutturato come una fiaba – genere dove, non a caso, i personaggi fanno lunghi viaggi alla ricerca di qualcosa che spesso non ha ancora assunto una forma definita.

Tutto il racconto presenta un uso alquanto marcato del verbo «dovere»: il viaggio è realmente avvenuto, e si può presupporre che la storia abbia delle fonti dirette e attendibili (i familiari dell'autore), eppure i luoghi «dovevano essere pieni di paludi», il viaggio «deve essere durato un giorno e una notte, o forse di più», «non doveva esserci molto chiasso»; sono i ricordi che sfumano in lontananza, o supposizioni basate su quello che questi ricordi suscitano.

Si nota l'assoluta indifferenza per i dati precisi, e la volontà di raccontare che sorpassa l'incertezza su tempi e luoghi, ma anche che questo non impedisce la descrizione minuziosa del paesaggio:

Davanti a loro doveva esserci una strada lunga e piuttosto larga, con l'acciottolato e case molto piccole ai lati. Nelle finestre all'altezza della strada, ogni casa doveva avere inferriate di ferro battuto con forme diverse. Diversi l'uno dall'altro dovevano essere anche tutti i portoni delle case, anche quelli piccoli, col batocchio in mezzo o una maniglia a lato per scampanellare²¹

È ciò che Celati chiama «pensare per immagini»²², mutuato dalla filosofia alla base del lavoro di Luigi Ghirri.

Vi è tuttavia una differenza fondamentale nella descrizione del paesaggio tra il racconto *Verso la Foce* e *Narratori delle Pianure*: il primo è a tutti gli effetti un contributo ad un libro di fotografia, e come tale mette su carta, come pennellate, le caratteristiche di luoghi visti ed esperiti, sui quali Celati ha preso appunti nel corso dei suoi viaggi con Ghirri, o comunque durante quelli successivi per le campagne, negli anni immediatamente a venire; il secondo, come dimostra il frammento appena citato, è invece in larga parte un lavoro di fantasia, in cui l'elemento extraletterario delle «visioni» del paesaggio si innesta su nuovi

²¹ G. Celati, *Narratori delle Pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 90

²² Cfr. *Letteratura come accumulo...* in «Riga» n. 28, cit. p. 32

temi e nuove suggestioni, che implicano una profonda riflessione sull'arte del narrare.

È evidente come l'influenza della collaborazione con Ghirri sia stata fondamentale, ma in *Verso la Foce* il fascino dell'esperienza vissuta catalizza ancora tutta l'attenzione dell'autore: quel «nuovo modo di vedere le cose» diviene il tramite attraverso cui sviluppare uno stile di scrittura con una fortissima componente visiva, di godimento del paesaggio, che fa da cornice e supporto alla narrazione.²³ Le pianure attraversate, descritte con taglio dolente e malinconico, riflettono nel libro il contenuto dei dialoghi con le persone incontrate, spesso improntati a uno straniamento surreale: esse sembrano comparire all'improvviso, apparizioni magiche e misteriose, e poiché il loro apporto allo sviluppo della trama è quasi sempre nullo, lasciano una forte sensazione che Celati le abbia incluse solo perché, per motivi noti a lui solo, compaiono nei suoi appunti - in altre parole, perché la sua fantasia a quel punto del vagabondaggio ne è stata colpita, ed è proprio questo ad avere sul lettore l'effetto straniante; egli cerca invano il significato dell'apparizione nel testo, poiché quello che viene descritto non è il mondo con le persone che lo popolano *secondo Celati*, ovvero mediato dalla visione di Celati: come nelle fotografie di Ghirri, tutto è rappresentato così com'è, la realtà proiettata su uno schermo, pura, semplice, serena.

E' proprio la frase di chiusura del libro, che ricalca pressoché alla lettera un passo dei *Canti Orfici* di Dino Campana²⁴ a fungere da dichiarazione di poetica, e da appello al lettore:

Ogni fenomeno è in sé sereno. Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo.²⁵

Secondo Celati e Ghirri tutto quello che accade, nel libro come nella realtà, è innanzitutto quello che è: il narratore-fotografo non possiede un accesso privilegiato al suo significato. Sovrapporgli un senso – e pensare per questo di essere arrivati a possedere l'oggetto, di averne esaurito il fascino – è inutile e presuntuoso, perché l'accaduto rimane altro da chi lo vive: l'unico modo di ridurre questa distanza è descrivere l'oggetto, ripetere il suo nome per iscritto e a voce, perché almeno il ricordo dell'esperienza e le emozioni che ha suscitato sopravvivano più a lungo.

²³ Cfr. M. Sironi, *Geografie del Narrare, Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit. p. 221

²⁴ Cfr. Dino Campana, *Canti Orfici*, Firenze, Vallecchi Editore 1985, p. 278

²⁵ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli 1989, cit. p. 140

Alcuni racconti di *Narratori delle Pianure* sono, peraltro, molto vicini a *Verso la Foce* nella struttura; quando è Celati stesso il protagonista, come nel caso de *Il ritorno del viaggiatore*, la struttura torna ad essere quella del reportage, e di nuovo abbiamo le apparizioni, suggestive e misteriose, e i dialoghi ridotti all'osso e privi di colore:

Prima di salire sul treno, a Ferrara, avevo visto un tizio in piedi mezzo addormentato che sollevava faticosamente le palpebre ogni volta che qualcuno entrava nella stazione, poi le palpebre gli cadevano e la testa gli crollava con un lieve sussulto.²⁶

Ha detto: "qui non c'è molto," poi "Adria è fuori mano", poi: "Come avrà visto e constatato".²⁷

La maggior parte delle novelle della raccolta presenta caratteristiche diverse; l'accento alla presenza del narratore si fa in esse meno palpabile, limitata a poche righe introduttive, e parallelamente diminuisce anche la componente paesaggistica.

Già gli incipit delle novelle danno subito un indizio su quale sia diventato l'oggetto principale del discorso:

Ho sentito raccontare la storia d'un radioamatore di Gallarate

Racconterò la storia d'una ragazza giapponese che ho conosciuto a Los Angeles.

In un piccolo paese in provincia di Parma, non lontano dal Po, mi è stata raccontata la storia d'un vecchio tipografo che s'era ritirato dal lavoro

Il «sentire» è qui la chiave; la componente visiva è ancora la cornice degli avvenimenti, ma ad essa si affianca ora quella uditiva, e la trama – fatto salvo, come si è visto, *Il ritorno del viaggiatore*, che segue ancora il vecchio modello – si sviluppa attraverso il sentito dire, mentre il narratore da omodiegetico si fa eterodiegetico.

È certo significativo come questo cambiamento nella focalizzazione non lasci l'impressione di una cesura: mettendo a confronto *Verso la Foce* e *Narratori delle Pianure* si ha l'impressione piuttosto di una salda continuità di tema, certo supportata dallo sfondo comune delle vicende e dalla figura del narratore vagabondo.

La differenza sostanziale è di stampo ideologico più che tematico, e riguarda l'intenzione alla base del cammino: il reportage, la documentazione di ciò che si è visto in *Verso la Foce*, dove incontri e dialoghi sono in ultima analisi secondari rispetto al paesaggio e alle

²⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit. p.105

²⁷ Ivi, p. 107

riflessioni da esso suscitate; alla base di tutti i racconti di *Narratori delle Pianure* sono invece la presenza umana, e gli incontri con i propri simili, mentre il paesaggio fa propriamente da sfondo e da cornice delle novelle.

A essersi modificato non è tanto il ruolo del narratore vagabondo, il cui lungo cammino non si è mai interrotto, quanto piuttosto il suo approccio al mondo e alle sue suggestioni: da visivo, basato sulla contemplazione, ad uno fondato sull'udito, sul sentito dire; In questo la velocità della scrittura è ancora fondamentale. Gli appunti di viaggio basati sulla visione non richiedono, in fondo, altro lavoro al di là di una revisione; quando si tratta di mettere su carta una storia ispirata da un dialogo ascoltato per caso, invece, meno tempo richiede la stesura e meno tempo si concede al pensiero razionale per riordinare le idee, occupando lo spazio del racconto con teorie e significati che guastano l'immediatezza della percezione:

...mi sono accorto che c'è una differenza tra prendere appunti sul momento e sul posto in cui sei, e scriverne a distanza. Quando scrivi a distanza sei già nelle generalità dei discorsi, e tutto prende un aspetto di completezza nel pensiero. Perché a distanza si fa avanti una teoria sulle cose che hai visto, e una teoria tende a colmare i buchi, a sostituire le interrogazioni con delle risposte [...] Lì spunta il senso del limite, che è anche il senso delle visioni e delle apparizioni. Magari spunta solo nei gesti della gente che vedi, nell'apertura dello spazio, o nelle rughe di un vecchio.²⁸

Infine mi sono messo a scrivere partendo da quegli appunti, e mi davo mezz'ora per scrivere una storia. Scrivevo senza voler sapere come sarebbe andata a finire, e se in mezz'ora non veniva bene la buttavo via.²⁹

Esso riflette inoltre la logica conclusione a cui l'esperienza fatta con Ghirri doveva condurre: se il narratore-fotografo ha come obiettivo la ricerca di ciò che emerge spontaneamente dalle cose, e se il narratore stesso decide di farsi da parte e di non sovrapporre più all'esperienza delle cose un messaggio personale, è evidente come ad un certo punto persino le sue proprie riflessioni debbano farsi da parte, poiché devono essere quelle dei personaggi ad acquistare spessore e ad occupare il centro della scena.

Il risultato è un libro caratterizzato da una totale immersione nelle cose narrate, che sfrutta la brevità propria della novella per raccontare null'altro che l'essenziale, grazie anche a un lessico semplice e neutro che ben si adatta al paragone con una macchina fotografica.

Il narratore-girovago è divenuto un cantastorie, quasi un aedo di altri tempi; suo compito è raccogliere le voci dei luoghi, che sono poi le voci dei loro abitanti, e crearne un mosaico di racconti: il suo ruolo di io-narrante è rimasto invariato, ma ora è l'esterno, nella forma

²⁸ Ancora in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit. p. 221.

²⁹ In «Riga» nr. 28, cit. p. 33

delle fantasie, dei detti e delle esperienze altrui, a prendere corpo e voce attraverso la sua penna. Il continuo incamminarsi verso nuove storie riflette la sua assoluta umiltà: inutile fermarsi, mettere radici e raccogliere le idee, perché la pretesa della conoscenza è vana, ed ha valore solo l'incessante ricercare nuove occasioni d'incontro con l'altro e con le sue storie.

Il tema dell'ascolto

Sui motivi che hanno spinto Celati in questa direzione molto è stato scritto³⁰: l'autore stesso rintraccia la nascita di *Narratori delle Pianure* in un viaggio compiuto in America alla fine degli anni '70, dove è entrato in contatto con gli studi di Harvey Sacks, pioniere dell'analisi conversazionale.³¹

Tuttavia, è innegabile come l'interesse per la verbigerazione, e quindi per i meccanismi che stanno alla base dell'ascolto, siano per lui interessi di vecchia data: già ai tempi delle sue prime prove risalgono alcune riflessioni sulle «parlate» e sul bisogno di udire un accento familiare quando ci si ritrova soli, o stranieri.³²

Il tema dell'ascolto compare all'interno di numerose interviste e seminari a cui Celati ha partecipato, e l'autore non trascura mai, sollecitato a spiegare quale ruolo esso abbia nelle sue storie, di evidenziare come esso sia un mezzo attraverso cui tra chi parla e chi si dispone ad ascoltare s'instaura un rapporto di fiducia³³, e come questo rapporto sia un fenomeno antico rinnovato di continuo, fundamentalmente differente da quello che unisce scrittore e lettore nel romanzo moderno.

³⁰ Si vedano ad esempio l'articolo *Un narratore delle pianure*, comparso sul quotidiano «Rinascita» il 19 ottobre 1985 a firma di Giuliano Scabia, uno degli interlocutori privilegiati di Celati (di cui citiamo almeno *Il gorilla quadrumano*, *Teatro con bosco e animali* e *Nane Oca*), - che non a caso scriverà l'introduzione uno dei suoi più interessanti testi teatrali, *Fantastica visione*; gli interventi raccolti nel già citato numero monografico della rivista «Riga»: *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, p. 25-37; *Memoria su certe letture*, p. 38-44; *Riscrivere, riraccontare, tradurre*, p. 45-49; *Intervista per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi*, p. 50-54; l'articolo di Massimo Rizzante *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire*, apparso sempre su «Riga» n. 28, pp.304-305; resta fondamentale l'esaustivo saggio dedicato all'attività di Celati di Rebecca J. West: *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*. University of Toronto Press, Toronto, 2000; tra gli studi più recenti, quello di Giulio Iacoli *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet 2011 – in particolare il primo capitolo *I bivi del racconto*, pp. 15-44.

³¹ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, cit. p.33

³² Ivi, p. 27.

³³ Ivi, p. 35. Cfr. anche A. Tabucchi, *Voci sperdute fatte racconto*, in «Il manifesto», 22 giugno 1985

Egli afferma già in *Finzioni Occidentali*, a proposito del *Don Chisciotte*:

Ci sono nel libro molte indicazioni sul momento in cui la scrittura, attraverso la stampa, si impone come un modello di autorità. Per esempio Don Chisciotte si meraviglia che "libri stampati con licenza del re" possano essere considerati menzogne (...) La scrittura si impone alla nuova cultura europea come un naturale alleato della passione di verità, perché concepita come il rimedio che evita le finzioni, gli antichi errori mitologici della tradizione orale.³⁴

Il rapporto tra autore e lettore vede quest'ultimo in una condizione di completa subordinazione: il secondo si deve affidare al primo in maniera totale, pena il mancato raggiungimento della «sospensione dell'incredulità» necessaria al proseguimento della narrazione. Il contenuto di un romanzo infatti può ben essere una menzogna, ma il tramite mediante cui il messaggio è fatto pervenire a destinazione presuppone che questa possibilità venga accantonata, perlomeno fino a lettura conclusa: non vi può essere dubbio alcuno, solitamente, sul fatto che l'autore abbia voluto dire quello che dice.

Ciò vale sia nel caso, largamente maggioritario, in cui il narratore sia impersonale, sia nel caso in cui la narrazione avvenga in prima persona: può cambiare a seconda dei casi il modo in cui la personale verità dell'io-narrante viene esposta, non il fatto che tale verità non si può discutere.

Come afferma Andrea Cortellessa:

... in ogni atto di narrazione tutto è basato sullo scambio, cioè sulla fiducia. (...) Proprio perché l'uomo non ha più fiducia che la sua parola verrà creduta nasce il romanzo moderno, che è tutta un'altra cosa dal narrare "fiduciario" della tradizione. (...) tu non dici mai che nel nostro raccontare, nel nostro parlarci reciproco, noi trasmettiamo la nostra esperienza. Parli piuttosto di sensazioni, di cose viste, tutte cose che messe assieme compongono l'esperienza. Ma non nel senso di qualcosa che ho fatto e che mi situa narrativamente...³⁵

Tra un narratore e il suo pubblico, invece, la fiducia non può mai essere data per scontata: egli deve conquistare il suo uditorio, che può rispondere in tempo reale, contraddicendolo se lo desidera; un narratore che non sia in grado di incantare il suo uditorio rischia di annoiare il pubblico, e deve continuamente dimostrare di essere in grado di coinvolgerlo, pena il crollo dei presupposti della comunicazione, come può facilmente constatare chi abbia mai provato ad intrattenere con favole e racconti un gruppo di bambini.

La fiducia in questi casi è liberamente data, ed instaura un rapporto alla pari tanto più marcato quanto meno chi parla si trova in una posizione privilegiata; se infatti durante una

³⁴ Cfr. *Il tema del doppio parodico*, in *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit. p. 136

³⁵ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, cit. p. 35

conferenza i partecipanti si trovano ancora in una posizione subordinata rispetto al relatore – che non a caso si è di solito preparato un discorso in forma scritta, e può persino limitarsi a leggerlo tenendo il foglio davanti a sé -, in una situazione meno formale il pubblico può intervenire nel discorso, porre domande, ed influenza con gesti, risate e commenti il comportamento del parlante, tanto che il ruolo stesso di narratore può non essere fisso; chi parla dà fiducia al suo pubblico, e questo rapporto fiduciario si rinsalda man mano che la narrazione procede se egli si accorge che gli altri «pendono dalle sue labbra», mentre il pubblico a sua volta dà fiducia all'abile raccontatore di storie sperimentando quella sospensione dell'incredulità – e di ogni giudizio sulla plausibilità dell'intreccio – che è data per scontata tra le pagine di un libro.

Ciò che più conta in tutto questo è proprio il concetto di trasmissione dell'esperienza, saldamente legato a quello di verità appena esposto: un libro si forma necessariamente a partire dal vissuto dello scrittore, la narrazione orale non ha questo limite.

Esporre la propria esperienza e ciò che abbiamo vissuto richiede necessariamente una preparazione: è necessario lasciar «decantare» i ricordi, stabilire connessioni tra gli eventi e trovare loro un significato, oltre che collocare la nostra persona all'interno della narrazione; nel farlo l'esperienza viene fissata una volta per tutte. Solo la scrittura permette un simile trattamento delle informazioni.

Il racconto a voce invece trasmette soprattutto impressioni: certo, un discorso può partire da una riflessione fatta a posteriori su un argomento, e può veicolare una posizione di nostra scelta, ma non è detto che il discorso segua la direzione iniziale. Può essere deviato, contraddetto, spinto in una direzione imprevista, può abbandonare completamente l'intreccio iniziale e perdersi in digressioni non previste, può infine anche interrompersi all'improvviso; alla fine certo qualcosa è stato trasmesso, e di sicuro chi ha ascoltato è stato arricchito dall'esperienza di chi ha parlato, ma questa esperienza si è costruita progressivamente, mettendo insieme molti tasselli sparsi; un processo pressoché automatico, che si sottrae in parte alle intenzioni delle persone coinvolte.

Narratori delle Pianure è il primo libro celatiano ad aderire completamente a questa «poetica dell'ascolto», a questo sottrarsi al bisogno che lo scrittore moderno avverte di riflettere prima sul senso dei suoi scritti, e di misurarsi solo dopo con la pagina bianca³⁶; è in questo libro che le riflessioni sui racconti orali assurgono a dichiarazione di poetica e

³⁶ Cfr. «Riga» n. 28, cit. p. 37: «Io credo di aver sempre seguito la via dell'errore, che è anche la via delle fantastiche, perchè fantasticando di gusto non si può seguire la linea dritta della volontà pragmatica.»

vengono integrate a pieno diritto tra i temi celatiani, ed è questo il motivo che più di tutti sottolinea l'esistenza di un'effettiva cesura tra un primo ed un secondo Celati: ma vale la pena soffermarsi brevemente su questo aspetto per chiarire come egli sia arrivato a questo punto, anche sulla scorta del suo rapporto con Italo Calvino oltre che della lettura di *Finzioni Occidentali*.

Problematiche del razionalismo

Afferma Pia Schwarz Lausten che l'ideale di letteratura di Celati sembra l'opposto di una letteratura impegnata, finalizzata a «cambiare il mondo»³⁷ attraverso la lotta politica e morale; essa però è caratterizzata fortemente da un altro tipo di impegno, che se non cerca lo scontro diretto con la società contemporanea nondimeno non rinuncia a farne una critica e a proporre un modello alternativo: è proprio attraverso l'offerta di un nuovo modo di raccontare il mondo che essa riesce nel proprio intento, ovvero modificare la percezione che il lettore ha di quel mondo.

Celati è ideologicamente ostile a molti dei valori portanti della moderna società occidentale, ma combatte la sua battaglia sul campo lessicografico e linguistico, piuttosto che su quello contenutistico: dalle numerose interviste o interventi editoriali che sono raccolti in «Riga» emerge la sua insoddisfazione nei riguardi del mondo editoriale italiano e del fenomeno best-seller, mentre i suoi romanzi usano la voce dei personaggi per demistificare e mettere in luce le contraddizioni del modello di umanità occidentale, secondo modalità radicalmente differenti a seconda che prendiamo in esame il primo o il secondo periodo.

Comiche e la trilogia di *Parlamenti Buffi*, infatti, muovono la critica al totalitarismo occidentale dando voce agli emarginati, ai bambini ed ai folli: il fascino carnevalesco di questi personaggi – che portano in loro, come una seconda pelle, un feroce sberleffo della supposta oggettiva, razionale realtà che la filosofia occidentale propone come unica realtà degna di considerazione – non sfuggì a Calvino, amico e poi anche «collega» di Celati fin dal '68³⁸, che così commenta già nella prefazione a *Comiche*:

³⁷ Cfr. P. S. Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, New York, The Edwin Mellen Press 2009 pp.161-165

³⁸ Tra il '68 ed il '72, i due lavorano assieme al progetto di rivista *Ali Babà*, che non vedrà mai pubblicazione; i carteggi e le lettere che documentano la loro collaborazione sono oggi raccolti in «*Ali Babà*». *Progetto*

... un uomo in preda a un delirio persecutorio scrive in un quaderno sotto la dettatura o i rimbrotti di misteriose voci notturne [...] L'ossessione di un mondo dove tutti giocano a correggerti spinge Gianni Celati a far parlare nelle sue pagine le voci del rifiutato, dell'escluso, del rimosso. La sua scrittura è tutta gags verbali, lapsus, malapropisms, ecolalie, atti mancati. Celati la definisce "una lingua di pure carenze" e così ne spiega la genesi [...] I ragazzini scrivevano il loro italiano, il loro abile (perché frutto di un'esperienza ormai secolare) adattamento all'italiano, con una capacità di ironia e di tensione che mi sbalordivano; altroché infantilismo; i loro equivoci erano, voluti o no, dei capolavori di contestazione [...] E che lì stia la volgarità più profonda, ma anche l'unico motivo di interesse di questa falsa finzione che è vivere. Dico falsa perché è sempre una finzione in cattiva fede.³⁹

Calvino segnala subito il forte legame dello stile celatiano con gli esordi della settima arte:

...col suo parlato, Celati vuole mimare il movimento delle "comiche" (soprattutto quelle del "muto") evocate fin dal titolo del libro [...] identificazione col burlesque cinematografico, quindi, ma anche con la Commedia dell'Arte...⁴⁰

Uno smascheramento delle finzioni che la società impone, dunque, attraverso l'anarchia del linguaggio e la comicità *slapstick* del cinema muto.

Altrove Calvino fa anche menzione dei saggi raccolti in *Finzioni Occidentali* e scritti nei primi anni '70, indicandoli come la conclusione di quella stagione di esperimenti che ha prodotto *Comiche* e *Parlamenti Buffi*: non è dunque un caso se l'ultimo capitolo della raccolta, *Il bazar archeologico*, traccia un parallelo con i romanzi, ponendosi in aperta critica con una visione «impegnata» della letteratura al servizio della Storia, in cui

tutte le discontinuità, l'insieme molare dei fatti noti e ignoti, portano bene o male, consciamente o inconsciamente, verso quel punto d'agnizione [...] qualcosa che ci dica del modo in cui tutti gli avvenimenti debbono andare, in cui tutto il divenire deve trovare una spiegazione.⁴¹

A tutto ciò Celati contrappone una letteratura al servizio dell'archeologia, che rifiuti il percorso fisso che obbliga il racconto ad approdare alla morale – e quindi a una verità extraletteraria - e si concentri invece sulle tracce marginali della storia, sui suoi scarti e rimasugli, collezionandoli ed esponendoli senza pretendere di classificarli; di questa filosofia è facile scorgere un riflesso nei personaggi celatiani, tipici emarginati che danno voce a quelle istanze che la Storia tende a tralasciare, quando non a nascondere: la follia, la fanciullezza, la debolezza, l'incertezza sulla direzione da prendere, drammi privati che sono

di una rivista 1968-1972, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

³⁹ Cfr. Italo Calvino, *Nota a Comiche*, in G. Celati, *Comiche*, Torino, Einaudi p.150

⁴⁰ Ivi, p.151

⁴¹ G. Celati, *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit. p.199

da sempre parte dell'essere umano, ma che di solito non trovano spazio nei libri in quanto tali, se non servono a veicolare supposte verità più profonde.

In questo saggio Celati manifesta inoltre di avere già riflettuto sull'effetto di straniamento e rovesciamento che l'approccio archeologico all'arte comporta; il secondo periodo celatiano, pur non abbandonando nessuno di questi temi, sistematizza le riflessioni di questi interventi attraverso una modifica radicale dello stile. La prosa di *Verso la Foce* e *Narratori delle Pianure* è molto meno convulsa di quanto non lo fosse quella irresistibilmente comica di *Parlamenti Buffi*, e abbandona completamente espressioni colorite e termini triviali per un lessico neutro, limpido, semplicissimo; di riflesso i personaggi stessi non sono più voraci divoratori – e produttori – di storie ed esperienze, pronti a riempire tutto lo spazio che la trama concede loro in un accavallarsi di pensieri turbolenti ed azioni imprevedibili: sono piuttosto pensose comparse, che agiscono poco e sembrano lasciarsi trascinare dalla corrente degli eventi.

Anche la struttura sintattica sembra privilegiare la riflessione e la descrizione piuttosto che l'azione: in *Verso la Foce*, dove come si è visto il narratore in prima persona consente di descrivere luoghi e cose a brevi tocchi e mediante impressioni, i verbi sono ridotti al minimo e sono privilegiati sostantivi e aggettivi; in *Narratori delle Pianure* invece la peculiare alternanza di imperfetto abituale e presente storico rende alla perfezione l'incessante contrapporsi di uno sfondo, nebuloso ed inconsistente, dove le cose accadono semplicemente perché accadono, e l'improvviso emergere di un moto del pensiero dei personaggi, destinato a divenire passato e ad unirsi allo sfondo un istante dopo essere stato pronunciato. Né l'imperfetto né il presente sono adatti a fissare nell'eternità gli avvenimenti; è il passato remoto, tempo verbale accuratamente evitato da Celati, a rendere le frasi asserzioni assolute, situandole in un tempo immutabile⁴².

È in questi elementi che si può individuare la continuità di critica sociale e letteraria tra i libri del primo e del secondo periodo, come ha colto Rebecca West nel primo capitolo del suo saggio dedicato a Celati, in cui mette a confronto la poetica celatiana con la produzione neorealista e neoavanguardista; Celati pubblica i suoi primi lavori alla fine degli anni '60, quando il panorama letterario italiano è percorso da correnti di rinnovamento:

⁴² Come Celati stesso afferma in *Lo spirito della novella*, pubblicato sul numero VI della rivista online *Griseldaonline*. Cfr. <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/lo-spirito-della-novella.html>

The neoavant-garde sought a radical problematization of both content and form, as representational art and the very concept of "reality" were put into question. There was also a strong sense that literature, and especially the novel, had become "merce" or "goods" within the context of rapid capitalistic growth such as the economic boom of the fifties had brought to Italian society.⁴³

I riferimenti alla mercificazione della letteratura sono una costante di molti interventi celatiani, l'unica critica al sistema che l'autore esprime direttamente. Non viene invece condiviso il più generale impegno politico che caratterizza la neoavanguardia, specialmente nei suoi aspetti più radicali.

La poetica di Celati, già nei libri degli anni '70, appare tuttavia affine per altri versi a quelle di altri autori che si fecero un nome in quel periodo; la «problematizzazione di forma e contenuto» di cui parla la West è sempre al centro degli studi e delle riflessioni dell'autore:

This revitalization of still useful ideas about literary elaboration and meanings, while seeking to transcend politically conditioned polemics and nostalgia, is consonant with much of Celati's work, as it manifests an unbroken line of commitment to that "potentiality, polyphony, and prehensile flexibility of literary discourse" whose disappearance in the late sixties Calvino so lamented. This is not to suggest that Celati has remained dedicated to the openly "progressive" and even revolutionary spirit that characterized the neoavant-garde, for he understood [...] that projectual collectivities and shared programs of cultural renovation were already in the seventies a thing of the past. Rather, he has built on his early, "neoavant-gardist interests" – in linguistics, philosophy, formalism and structuralism, and their "post" forms, in a process of deepening that has resulted in the layered, palimpsestic quality of his production.⁴⁴

Né il riferimento a Calvino è casuale, per vari motivi: l'amicizia tra questi, già autore affermato e desideroso di sperimentare nuove strade⁴⁵, e il giovane Celati conferma che quest'ultimo fin dalla stesura di *Comiche* aveva particolari interessi nel campo della

⁴³ «La neoavanguardia perseguiva una radicale problematizzazione di contenuto e forma, proprio mentre l'arte rappresentativa e lo stesso concetto di "realtà" venivano messi in discussione. Era anche forte la sensazione che la letteratura, e specialmente il romanzo, fossero diventati una "merce" o un "bene" nel contesto della rapida diffusione dello stile di vita capitalistico che il boom economico degli anni cinquanta aveva portato con sé.» Da R. J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit. p. 35. Traduzione mia.

⁴⁴ «Questa rivitalizzazione di idee ancora utili riguardo al significato e ai processi creativi della letteratura, che cercano di superare polemiche e nostalgie di natura politica, sono affini con buona parte del lavoro di Celati, che manifesta una forte connessione con quella "potenzialità, polifonia e flessibilità prensile del discorso letterario" la cui scomparsa Calvino lamentava alla fine degli anni sessanta. Questo non significa che Celati sia rimasto attaccato allo spirito "progressista" e persino rivoluzionario che caratterizzava la neoavanguardia, poiché egli capì che i progetti collettivi e i programmi condivisi di rinnovamento culturale negli anni settanta appartenevano già al passato. Piuttosto, egli ha edificato sui suoi interessi giovanili – che comprendevano linguistica, filosofia, formalismo e strutturalismo – e sulle forme "post-avanguardistiche" che essi hanno assunto in seguito, in un processo di approfondimento che è sfociato in quella qualità multisfaccettata e palinsestica della sua produzione successiva.» Ivi, p. 37. Traduzione mia.

⁴⁵ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa* in «Riga» n.28, cit. p. 26: «A quei tempi Calvino diceva spesso: "Devo voltare pagina", e io forse gli servivo perchè nei miei studi battevo strade abbastanza nuove...»

sperimentazione con le forme del racconto, *sul* racconto.⁴⁶ Il fatto che quest'affinità di interessi abbia poi portato ad un periodo di collaborazione - non priva di scontri e differenze di vedute - non fa che rafforzare l'ipotesi di una adesione convinta di Celati alle istanze letterarie di quegli anni, ma al contempo a delineare ancor meglio il suo personale percorso e la sua presa di distanza dall'«enciclopedismo» calviniano, che mai riuscirà, nonostante tutto, a discostarsi da quella base di razionalismo e positivismo che è in fondo propria della sua formazione.

Scorrendo la corrispondenza tra Celati, Calvino e Guido Neri (altro collaboratore del progetto *Ali Babà*), ora raccolta da Marco Belpoliti e Mario Barenghi, si può notare come i temi che abbiamo già discusso ritornino frequentemente:

[...] una organizzazione dei materiali che distingua ben benino un settore dall'altro è basata su un'idea d'ordine come classificazione, come costituzione di categorie a partire da proprietà dell'oggetto estratte dall'oggetto stesso [...] Sembra che l'alternativa unica, l'unico modello contrastivo si trovi nelle antinomie rinascimentali, nelle summe, nelle forme enciclopediche dove una cosa un tema un argomento si accosta ad un altro nel modo più arbitrario, per semplice somma aggiunta cumulo [...] uno schema aperto dove trovano posto le cose più disparate, senza problemi di competenze, una cronaca del sapere più che un sistema; di contro al repertorio delle diverse voci monologanti nello spazio a loro riservato, vi è la polifonia di voci dialoganti delle citazioni ininterrotte che si accumulano nel modo più babelico, senza che all'una sia dato più peso che all'altra [...] è il loro dialogare che ha senso, non la singola citazione. [...] linguaggi che valgono tutti non in sé, ma nella loro tensione drammatica [...] E' l'esatto contrario dell'idea tassonomica, classificatoria.⁴⁷

ovvero la stessa idea di accumulo di voci e oggetti che sta alla base de *Il bazar archeologico*.

Altrove Celati manifesta il suo disaccordo su alcune affermazioni di Calvino:

Il secondo paragrafo comincia bene, ma poi per esempio vai a parare in una onesta distinzione tra noi e gli irrazionalisti, e non a caso invochi, con una tournure da retorica antifascista, lo spauracchio generico di un pericolo preciso [...] se la distruzione dell'idea di uomo come soggetto della storia implica una regressione oltre le razionalizzazioni che hanno assegnato all'animale umano quella posizione, questa regressione è formale e non psicologica e mitica, dato che la regressione psicologica o mitica implica un ritorno alla sostanza originale dell'uomo, all'inconscio o a qualunque altra teologia, e quindi non fa che sostituire una razionalizzazione con un'altra. La regressione formale invece concerne solo diciamo il tuo sguardo, la capacità di fornirti strumenti che ti restituiscano un reale per quanto possibile sottratto ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia, dalle razionalizzazioni e dal senso comune, senza che ciò implichi che quel reale è più reale di un

⁴⁶ In opposizione a ciò che stava alla base di *Verso la Foce*, ovvero la scrittura come supporto, in un certo senso, alla fotografia. Sempre in «Riga» n. 28, cit. p.32: «Mi ripetevò: questo non è letteratura, non è letteratura, è un reportage sulla visione che abbiamo dei posti. » e, a proposito di *Narratori delle Pianure*: «Dopo però non riuscivo più a smettere questo lavoro, e di lì è nato l'altro libro.»

⁴⁷ M. Belpoliti - M. Barenghi, *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, Milano, Marcos y Marcos, 1998 p. 109

altro, è solo una alternativa [...] insomma regressione formale vuol dire alternativa sperimentale.⁴⁸

Questi brevi passi ci sembrano fondamentali: dimostrano innanzitutto come Celati eviti ad ogni costo le trappole dell'ideologia, individuando abilmente i cedimenti dell'amico sul fronte che pure Calvino stesso dichiara di perseguire, ovvero quello di trovare un modo di creare una letteratura che si opponga al sistema senza dovere per forza scivolare nel politico; in secondo luogo rivela come Celati costantemente inseguia i temi della polifonia delle voci e dell'«archeologia letteraria»; infine, come la rinuncia al razionalismo – la «regressione» citata sopra – debba limitarsi agli aspetti formali del linguaggio, per non cadere nella trappola di contrabbandare a propria volta un'ideologia, e di sostituirsi una volta ancora ai lettori nel crearsi le proprie idee su ciò che si è letto. Il «reperto» archeologico, quale che sia la sua natura, deve limitarsi ad avere una qualità diversa da quella che la Storia gli attribuisce, ad essere «alternativo» ai valori assoluti che essa assume ad unica cifra del reale:

Noi non possiamo servirci di questi oggetti, non possiamo farli parlare, trasformarli in portavoce di qualcosa [...] Perché il loro silenzio è come quello della pazzia: seguire il folle significa seguire o scegliere il suo silenzio, e mantenere il silenzio prima di tutto sulla "nozione" di pazzia.⁴⁹

I reperti archeologici e gli emarginati con una vena di follia abbondano tra le pagine di Celati: i primi, come si è visto, esposti quasi casualmente, inquadrati con uno sguardo indolente e riflessivo mutuato dalle prospettive fotografiche ghirriane; i secondi si impongono provocatoriamente alla vista e all'udito, gonfiando la narrazione e balzando fuori dalle pagine di *Comiche e Parlamenti Buffi* come protagonisti di farneticazioni e avventure: l'effetto ricercato è innanzitutto quello dello straniamento, che si opponga all'identificazione tra protagonista e lettore e non permetta a quest'ultimo di lasciarsi «sedare» da un facile intrattenimento.

Nel paragrafo immediatamente successivo del *Bazar*, infatti, Celati mette in guardia su certi usi a cui si presta lo straniamento: il rischio nello scrivere di «scarto e margine» è quello di ricadere nell'errore e di rappresentarlo come il confine che separa l'uomo normale da quello anormale, esponendolo come una bizzarria da collezionista; nel presentare ciò che è «altro» ed «estraneo», in altre parole, si corre il rischio di rinforzare la posizione

⁴⁸ Ivi, p. 145

⁴⁹ G. Celati, *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit. p.203

dell'uomo «civilizzato» e razionale, fagocitatore delle culture diverse dalla sua. È perciò vitale che lo scarto scelto sia la traccia di un passato che *nessuno* possa reclamare come suo proprio, e la sua caratteristica deve essere un'estraneità totale a ciò che siamo abituati a vedere in un libro.

Calvino non riuscirà mai a venire a patti con quest'affermazione così radicale; già nel saggio *Lo sguardo dell'archeologo*, che assieme a *Il bazar archeologico* avrebbe dovuto costituire proprio l'introduzione ad *Ali Babà*, si possono individuare alcuni lapsus che denunciano la sostanziale differenza della sua poetica:

l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione [...] il suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso [...] A questo arriverà in seguito, forse...⁵⁰

In realtà è sufficiente considerare la scelta dei titoli che i due amici compiono. *Lo sguardo* per Calvino, *Il bazar* per Celati: l'uno nei panni dello studioso, che in realtà non può esimersi dall'interpretare gli indizi delle civiltà passate in cui si imbatte, l'altro che accumula cianfrusaglie senza alcun criterio, indifferente a qualunque punto di vista. Quest'ultima semmai è una concezione affine al mondo di Giorgio Manganelli, che nell'introduzione alla sua traduzione del *Novellino* definisce la raccolta «solaio di oggetti splendidi di finta vita, casuali e distratti» il cui fascino consiste nella loro «definitiva inutilità».⁵¹

Infatti le strade di Calvino e di Celati si separano, con la partenza di Celati per l'America nel 1972; Calvino d'ora in poi, e fino alla morte, avvenuta proprio nell'anno di pubblicazione di *Narratori delle Pianure*, proporrà un'idea di letteratura basata sull'incontro tra diversi linguaggi e saperi, interrogandosi a fondo anche sul ruolo del lettore; la sua prospettiva non si discosterà mai da quella di un competente «addetto ai lavori», destinato ad un ruolo di guida in virtù delle sue conoscenze.

Celati invece si manterrà in qualche modo fedele alle sue posizioni giovanili: la critica al razionalismo e il decentramento del soggetto, realizzate mediante una attenta sperimentazione sulle forme linguistiche.

Le radici di un nuovo percorso

⁵⁰ M. Belpoliti - M. Barenghi, *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, cit. p. 198

⁵¹ G. Manganelli (a cura di), *Il Novellino (Le cento novelle antike)*, Milano, Fabbri Editori 1978, p. VI

Filo conduttore dell'esperienza celatiana è dunque lo sperimentalismo: il racconto prende forma non dalla necessità di esprimere un'idea con il linguaggio, ma attraverso una riflessione sul linguaggio stesso; questa è la maniera che Celati sceglie per contrapporsi alla società, scegliendo come terreno di scontro non, come si è detto, la politica – la cui base, come si è detto, sono appunto le ideologie e le prese di posizione – ma il fondamento della narrazione. In ciò si accosta comunque – ma solo in questo – alle istanze della neoavanguardia: la polemica sollevata non riguarda solo un certo modo di fare letteratura, quello appunto che egli stesso definisce «industriale» e che la neoavanguardia tradizionalmente lega al consumismo borghese, ma anche più in generale le aspirazioni della cultura occidentale, che vorrebbe linguaggio e immagini

a perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding [...] enigmas, problems to be explained, prison-houses which lock the understanding away from the world⁵²

Seguendo una concezione del genere, le considerazioni fonetiche e morfologiche sono del tutto secondarie, confinate in studi scientifici appositi che hanno poco a che fare con il fatto letterario: tutto ciò che conta, dal punto di vista letterario, è l'efficacia con cui una lingua riesce a esprimere i suoi concetti.

È agevole constatare come la lingua dei folli – e dei bambini – bene si presti a mettere in discussione questa antica aspirazione di matrice illuminista-razionalista; come nota Andrea Cortellessa, ascoltare i pazzi significa affrontare la nostra lingua in maniera diversa da come siamo abituati, il che costringe a «relativizzare il nostro essere»⁵³, a meno che non ci si affretti a proteggersi dal flusso di parole sconnesse del pazzo, relegandolo nell'«altro». Ciò avviene perché bambini e pazzi per loro propria natura sfuggono al pensiero razionale, cosicché nelle loro parole non possono essere ricercati giusto e sbagliato, né vi può essere argomentazione; come sperimenta lo straccivendolo Morabito in uno dei primi capitoli de *Le avventure di Guizzardi*, è perfettamente inutile tentare di coinvolgere il protagonista in una discussione politica:⁵⁴ di fronte alle disarmanti obiezioni di Guizzardi - «questo lo dice lei!» - egli non può fare a meno di innalzare la sua barriera e troncare la discussione: -

⁵² «Un mezzo, perfetto e trasparente, attraverso cui la realtà possa essere presentata alla comprensione [...] enigmi, problemi da sciogliere, sorta di case-prigione che imprigionano la comprensione, sottraendola al mondo.» Da W.J.T. Mitchell, *Iconology*, p.8; citato in Rebecca J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit. p.91. Traduzione mia.

⁵³ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa* in «Riga» n. 28, cit. p.26

⁵⁴ Cfr. *Le avventure di Guizzardi*, cit. p.28-29

«indiano mammalucco che non sei altro!», perché il folle, dal suo punto di vista, può solo essere compatito ed internato, mai accettato come interlocutore.

Celati possiede un'esperienza di prima mano per quanto riguarda il tema della follia: le considerazioni sulla ricchezza espressiva del linguaggio dei folli e sulle potenzialità dei loro flussi immaginativi ricordano da vicino le posizioni dell'amico Franco Basaglia, lo psichiatra che ha dato il nome alla legge per la chiusura dei manicomi. La battaglia di questi negli anni '60 e '70 per cambiare la percezione che la gente aveva della follia e del malato mentale, il cui culmine è stato l'esperienza di «Marco Cavallo» nel manicomio di Trieste, è documentata da Giuliano Scabia – che vi aveva partecipato - nel libro omonimo, da cui estrapoliamo qualche passo:

Tutti sembrano saper trovare i propri segni per comunicare: e si ha la dimensione di quanto tutti siamo espropriati della possibilità di esprimerci quando un infermiere, vedendo un foglio riempito di piccoli disegni da un ricoverato che per la prima volta è venuto al P, dice: - Come, Pockar ha fatto dei disegni?

E facciamo tesoro dell'errore decidendo anche di non fermarci più sulle fiabe già note. Piuttosto insistere su storie totalmente inventate, da recitare improvvisando. Come avviene con la storia del Marco Cavallo. Dobbiamo far sviluppare le narrazioni spontanee, quelle più legate al vissuto.

Lingue e dialetti si mescolano, e c'è un'attenzione estrema. Si sovrappongono il canto popolare con le canzoni di consumo e le canzoni politiche, in un paesaggio musicale dentro il quale siamo tutti coinvolti. Perché questa musica generale è fatta di un insieme di esperienze diverse [...] oltre il quale è possibile andare, recuperando l'inventività personale, fuori dalle ripetizioni e dagli stereotipi.⁵⁵

Si nota come l'esperimento di Basaglia e Scabia proceda nella stessa direzione della narrativa celatiana: il tentativo di restituire al folle la capacità di comunicare passa attraverso il recupero dell'espressione spontanea e legata al vissuto individuale teorizzata da Celati.

Dopo l'approvazione della legge Basaglia il manicomio cessa, perlomeno ufficialmente, di essere un luogo dove internare e sottrarre allo sguardo la «malattia» mentale e diviene invece un luogo dove alleviare la sofferenza, anche e soprattutto attraverso il contatto umano; si potrebbe affermare che tanto Basaglia quanto Celati combattono una battaglia contro l'alienazione attraverso la ristrutturazione della percezione.

È facile perciò individuare nella parodia il *modus operandi* scelto da Celati in questo periodo per opporsi al sistema: dare voce a coloro che la Storia giudica indegni di

⁵⁵ G. Scabia (a cura di), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi 1976, pp. 46, 53 e 66

attenzione costringe a mettere in discussione la storia stessa, perciò le pagine di *Comiche e Parlamenti Buffi* sono invase da queste voci, che prevedibilmente sfuggono a ogni controllo; si può insistere, e a ragione, sul fatto che *La banda dei sospiri* sbeffeggi il sistema scolastico, e che *Comiche* non perda occasione di fare lo stesso con filosofia e psicanalisi⁵⁶, ma tutto questo è efficace proprio perché è espresso attraverso la verbigerazione incontrollata: sono i solecismi, i lazzi, le deformazioni dei linguaggi «nobili» a suscitare il riso e a proiettare il lettore fuori di sé. È un giocare con la scrittura che pone Celati in sintonia con alcuni autori di nicchia del '900 come Antonio Delfini, autore che non a caso è stato da lui molto amato, e di cui ha tradotto numerosi racconti.⁵⁷ Ne consegue che i romanzi del primo periodo hanno una forte carica invasiva: è a forza che il lettore viene allontanato dalla comoda posizione di «fruitore» dell'opera letteraria. Tuttavia, malgrado l'intento di scuotere la prospettiva del lettore trovi piena realizzazione, già in *Lunario del Paradiso* si registrano le avvisaglie di uno stile diverso; questa terza parte di *Parlamenti Buffi* è dunque particolarmente preziosa, anche perché si tratta dell'ultimo libro scritto prima della «pausa» di sette anni.

Si può ora tentare un'analisi più approfondita di questo cambiamento in corso, che investe tanto il campo lessicale quanto quello ritmico, mettendo a confronto brevi passi di *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso*.

Poi lei ha detto: "fammi vedere l'anello, fammi vedere l'anello" Lui risponde: "L'hai visto ieri sera!" Lei: "Anche stasera anche stasera". Tutta frullando nel didietro e non si stanca di tirarlo per la manica ad imploro [...] E giù scoregge di soddisfazione a contemplare l'anello senza però cessassero le manate che andavano per di sotto le palandrane.⁵⁸

Sentivamo tante cose dal piano di sopra, che noi non ci figuravamo neanche di poterle sentire dalla bocca di un artista pittore. Sentivamo che gridava questo barbetta: puttana puttana. E poi le diceva a sua moglie: principessa dei miei coglioni. Roba che noi fratelli ci sbudellavamo dalle risate a sentirlo.⁵⁹

⁵⁶ Cfr. G. Celati, *Comiche*, Macerata, Quodlibet 2012, p. 177: «Volendo inculcare altresì negli insegnanti il principio socratico che chi ha fede nel progresso non si masturba. [...] Ciò scrivo come nota psichiatrica seguendo le teorie del famoso dottor Kreppelin di origine austriaca»

⁵⁷ Cfr. la Prefazione ad A. Delfini, *Autore ignoto presenta. Raccolti scelti e introdotti da Gianni Celati* a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi 2008, p. V-XXXV. In particolare, a p. XXIII: «[...] la caratteristica di Delfini sarebbe quella di giocare con la scrittura, di non prendersi sul serio [...] Ma per stare in piedi quell'emozione deve fare il verso a un'emozione originaria, "come se la scrittura, lievemente, leggermente, parodiasse sé stessa"».

⁵⁸ G. Celati, *Le avventure di Guizzardi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22

⁵⁹ G. Celati, *La banda dei sospiri*, Torino, Einaudi, 1976, p. 38

Nel pomeriggio tornavano da scuola e facevano i compiti in fretta; poi mi offrivano il tè e parlavano di un'infinità di cose che c'erano scritte nei giornali; a me chiedevano cosa pensavo della politica, se mi interessa la politica: è una cosa bella secondo me la politica?⁶⁰

Innanzitutto, è completamente assente nel *Lunario* quel miscuglio di diverse varietà linguistiche così caratteristico di *Guizzardi*. La continua oscillazione tra italiano colto e informale già appariva ridotto ne *La banda dei sospiri*, ma il protagonista ricorre generalmente all'italiano medio, anche se molto informale. Non si può quindi più parlare di vera e propria verbigerazione, proprio perché il controllo del registro indica che il protagonista ha padronanza di sé e dei suoi pensieri; ma questo ritrovato controllo proietta sul flusso della narrazione un cambiamento ancora più palpabile.

Scrivono Celati che *Lunario* è stato scritto e poi rivisto con una particolare attenzione al ritmo, che viene definito «sincopato» ed accostato al jazz⁶¹: la scrittura mantiene l'andamento paratattico dei romanzi precedenti, ma i periodi si allungano lasciando spazio a coordinate e pause più lunghe, mentre i pensieri del protagonista, ora perlomeno coerenti, permettono un accenno di rapporto causa-effetto, e quindi la presenza, sia pur limitata, di subordinate temporali e causali; il tasso di nominalizzazione diminuisce, e così l'uso del participio, che nei romanzi precedenti poteva reggere intere frasi.

Nel passo citato di *Lunario* si rileva un altro elemento di continuità con *La banda* - ma non con *Guizzardi* - ovvero la mancanza di indicatori per il discorso diretto: i dialoghi sono ancora saldati alla narrazione, come schegge che punteggiano il flusso di pensieri. La punteggiatura invece è cambiata: accanto al punto è ora ammesso il punto e virgola, e con esso la distinzione fra pause lunghe e meno lunghe nel discorso che era totalmente assente fino alla *Banda*.

Tutti questi elementi rendono la lettura più agevole e meno convulsa, anche se non si tratta ancora del limpido fraseggio di *Narratori delle pianure*; apparentemente dunque si è persa molta della carica irriverente delle prove precedenti, anzi, sembra quasi lecito pensare che Celati sia venuto meno alle sue premesse e che si stia allontanando dalle posizioni che erano emerse così chiaramente dalla sua corrispondenza con Calvino e Guido Neri: poiché non si serve più dei deliri dei folli e della voce ingenua di un ragazzino fantasioso, si potrebbe essere tentati di pensare che *Lunario* sia venuto meno alla vocazione destrutturante celatiana; Giovanni è un protagonista molto più tradizionale, il classico

⁶⁰ G. Celati, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi 1978 p.43

⁶¹ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, pp. 51-52-53

giovane innamorato che va verso la maturità e si interroga sul mondo esterno, archetipo con cui il lettore può identificarsi facilmente.

A ben guardare le istanze di rinnovamento emerse così chiaramente a proposito di *Alì Babà* restano l'intento principale dei romanzi celatiani: a essere cambiata è solo la strategia con cui esse vengono proposte.

Se l'interesse dell'autore per la «sintomatologia» della lingua risale fino agli studi universitari, solo poco dopo interviene un episodio significativo per comprendere il vero filo conduttore che lega i quattro libri degli anni '70; filo che, come vedremo, lega a sua volta *Lunario* a tutto quello che verrà dopo.

La lettura, avvenuta quasi per caso, degli appunti di un folle – un vero internato all'ospedale di Pesaro – lo impressiona profondamente:

Ho letto e riletto quei fogli per più d'un anno. Mi sembrava che le sue parole avessero una verità introvabile nei libri correnti. Erano aspetti affettivi che spuntavano dalle sue frasi, dai verbi, dagli aggettivi, dalle costruzioni strambe. Per un anno ho studiato i suoi scritti, trascrivendomi molte frasi... Poi ho fatto il servizio militare, sono tornato a casa e mi sono ammalato di epatite virale. Sono stato per 40 giorni in una casa da solo, e a un certo punto mi è venuta voglia di scrivere come quel ricoverato.⁶²

Gli «aspetti affettivi» qui costituiscono la chiave: da questi scritti è giunta l'ispirazione per *Comiche*. Poco dopo, a proposito di *Guizzardi*:

Mi ero dato agli studi freudiani e avevo capito che scrivere poteva servire a curare i miei stati malinconici. Facevo tutto con fanatismo freudiano, tenendo un taccuino accanto al letto e svegliandomi due o tre volte per notte ad annotare i sogni che avevo fatto

e della *Banda*:

Nell'autunno del '72 sono partito per gli Stati Uniti e mi sono trovato a vivere in una casa con una decina di persone [...] Era una comunità varia dove ognuno aveva la sua parlata, tranne me in quanto straniero. Ed è il motivo per cui di sera mi sono messo a scrivere i primi pezzi di quello che poi è diventato *La banda dei sospiri*. Avevo bisogno di sentire una parlata familiare all'orecchio: quella dei miei zii muratori, dei miei zii e zie sarti, di mio zio calzolaio.

Tutti i romanzi celatiani appaiono scritti in risposta non a una pianificazione, ma a una necessità e prendono corpo a partire da appunti sparsi ma carichi di valenze emotive, coerentemente con quanto Celati aveva affermato a proposito di *Verso la foce*. Ecco dunque che la critica socio-letteraria si salda col tema delle radici e degli affetti: il best-

⁶² Ibidem, cit. pp. 25-27, anche per i due passi successivi.

seller o libro «industriale» cancella ogni possibilità di empatia perché ha soppresso la possibilità di un dialogo non già tra autore e lettore, ma tra lettore e contenuto; poiché fornisce già un'idea precostruita, proponendola come vera o falsa, non vi è dialogo ma accettazione passiva di ciò che è scritto - e se un pensiero si forma, esso non può essere che un'opinione di massa.

Celati al contrario ha sempre cercato di coniugare sperimentazione linguistica e ricerca di una via per far ritrovare al lettore il controllo sui propri sentimenti. Le prime prove, ancora influenzate dal clima degli anni '60, contenevano sì una provocazione rivolta al lettore, ma anche molte delle impressioni di Celati su ciò che gli accadeva attorno e sui propri stati d'animo: erano insomma parzialmente autobiografici, e come tali portatori di un'esperienza che il lettore può condividere, ma che non è mai costretto a subire passivamente, perché trasmessa nella forma dello sproloquio; ad essere veicolata non è mai una opinione, ma una affezione, e l'effetto che si viene a creare è molto particolare, perché altera una delle abitudini che si sono formate nel lettore moderno.

Lunario è il primo romanzo celatiano ad accennare ad una possibilità diversa, e a lasciar presagire un cambio di rotta nelle strategie narrative.

L'esperienza della neoavanguardia non è più un passato recente, e Celati non è più un giovane scrittore alle prime armi: risalgono agli anni immediatamente successivi gli studi sistematici sull'analisi conversazionale e sui racconti quotidiani⁶³, compiuti all'estero e poi proseguiti durante la carriera universitaria a Bologna; in essi egli comincia a intravedere un antidoto contro quella concezione della letteratura che si diffondeva in quegli anni, e che dovette apparirgli in tutta la sua evidenza alla morte di Calvino, assorbito nel canone dei «grandi scrittori» che entrambi avevano trovato paralizzante, e che avevano cercato di superare.⁶⁴

Celati trova un aiuto decisivo per ideare un nuovo modo di raccontare nella tradizione novellistica italiana, poiché la novella, in virtù del suo non appartenere a un singolo autore, si dilata oltre lo spazio chiuso della pagina:

[...] il fatto stesso di circolare lo traduce in una serie di variazioni di cui non conosciamo i margini precisi – infatti niente ci assicura che non ci fossero versioni orali con orientamenti ancora diversi, rispetto a quelli noti. Tutto questo è lontano dal nostro modo di pensare, perché

⁶³ Degno di nota è il periodo passato a Los Angeles, dove Celati ha studiato il lavoro di Harvey Sacks, pioniere dell'analisi conversazionale. Cfr. «Riga» n.28, p.33

⁶⁴ Cfr. R. J. West *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, pp.152-153

per noi ogni racconto corrisponde necessariamente ad un testo unico, chiuso entro i limiti dello spazio scritto. La novella invece si dichiara sempre come racconto d'un racconto, udito dal narratore che lo ripete per noi.

La novella nasce come sviluppo di cerimonie cortesi ed è largamente modellata sui modi del dialogo nei testi medievali. Boccaccio ha elaborato quei cerimoniali con la cornice in cui sono incassati i racconti: ossia la storia di sette donzelle e tre giovani fiorentini che vanno in campagna per sfuggire alla peste e si raccontano novelle a turno per dieci giorni. Quella è la compagnia d'ascolto, da cui si sviluppano dialoghi e commenti alle storie narrate; e che ci dà il senso d'entrare in un luogo di amichevoli conversari, dove il dialogo cortese si mescola alla conversazione urbana, arguta, libera da censure dogmatiche. L'innovazione di Boccaccio sta nell'usare gli schemi di conversazione per amalgamare materiali narrativi eterogenei sul filo del discorso. E come avviene nelle conversazioni, anche qui ognuno ha un turno di parola per raccontare una storia; poi ogni storia fa venire in mente qualcosa di simile a un altro narratore e si creano catene di storie su temi simili.⁶⁵

Celati scrive queste riflessioni solo nel 2006, ma anche altrove⁶⁶ si ritrovano riferimenti a una riflessione continuativa su opere come *Il novellino* o *Il trecentonovelle*, e su quello che potrebbe accadere se non solo il racconto viene svuotato di ogni ufficialità, ma addirittura ridotto alla sua causa prima: ciò che sta alla base del racconto, afferma l'autore, è il principio di casualità, anzi, la semplice illusione che un principio di casualità vi sia. Per il resto, il narratore può anche riunire frammenti di conversazione qualsiasi, semplici frasi pronunciate a metà, dicerie, ma in realtà tutto quello che desidera; all'arte del narrare non servono i crismi dell'ufficialità e nemmeno quelli di un intento politico o sociale, poiché il narrare è in sé un atto sociale, e uno dei più spontanei in assoluto.

Questa ritrovata spontaneità dovrebbe avere un dirompente effetto liberatorio: essa legittima ogni tipo di racconto e il narratore occasionale, non professionista, e smaschera anche come mero artificio la rigida distinzione tra generi che è uno dei modi con cui la moderna editoria rende più facile il consumo dei libri.

Come già Rebecca West ha notato, non è semplice collocare in una corrente i racconti brevi celatiani, né è possibile farli rientrare completamente nelle categorie del diario personale, del documentario o della fiction: il motivo, secondo la studiosa, è da ricercare negli elementi autobiografici saldati alla narrazione, che rendono inconsistente la linea di distinzione tra generi.⁶⁷

Tali elementi sono solo raramente eventi della vita di Celati, a partire da *Narratori delle Pianure*.⁶⁸ Più spesso essi appartengono ai personaggi stessi, e interrompono spesso e

⁶⁵ Cfr. *Lo spirito della novella*, 8, su www.griseldaonline.it

⁶⁶ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, p. 28

⁶⁷ Cfr. R. J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, p. 95

⁶⁸ Fa eccezione soltanto, come si è visto, *Traversata delle pianure*.

volentieri la narrazione per dare modo al lettore di spostare la sua attenzione dall'asse temporale ad un asse parallelo - definito dalla West «spaziale» - dove la voce del narratore diventa una eco delle riflessioni del personaggio, come la didascalia di un fumetto; sono spazi dedicati alla vita di tutti i giorni, che non creano un intreccio, ed impediscono tanto alla storia di percorrere un binario prestabilito - e quindi di assumere le caratteristiche di genere - quanto al personaggio di assumere un ruolo fisso: solo i suoi discorsi lo definiscono e ridefiniscono, volta per volta.

Si prenda ad esempio *Meteorite dal cosmo*: un incipit difficile da inquadrare, ma che presenta elementi tipici del racconto psicologico - un malessere basato sulla percezione del sé e del rapporto con gli altri, la seduta psicanalitica - prosegue con un avvenimento che rompe l'equilibrio iniziale e che potrebbe benissimo gettare le basi per un racconto del terrore⁶⁹, ma termina con la creazione di un nuovo equilibrio. Il meteorite e gli inquietanti avvenimenti che ne hanno seguito la caduta non hanno avuto alcuna conseguenza sull'universo della storia, ma un effetto enorme sulla protagonista, diventata una persona diversa e forse più felice: è significativo che il merito non sia stato della seduta psicanalitica, ironicamente limitata a quattro «profezie», quanto della direzione che il meteorite - che è a tutti gli effetti un relitto archeologico marginale, trascurato da giornalisti e accademici - ha imposto ai suoi pensieri.

Anche *Fantasmia a Borgoforte* riprende all'inizio un topos tipico dei racconti dell'orrore, l'autostoppista fantasma⁷⁰, le premesse per un racconto dell'orrore, che presentano persino un tocco cinematografico (l'iniziale apparizione, le ricerche sull'identità del bambino fantasma, il sogno e il collasso della donna più giovane) sono però disattese dalla completa mancanza di tensione; il libraio di Mantova, che potrebbe rappresentare una figura tipica del genere⁷¹, è soltanto... un libraio di Mantova, la cui comparsa nella storia è un avvenimento casuale e fornisce solo una soluzione parziale al «caso»: la possibile spiegazione dell'apparizione diventa il mezzo con cui è proposta al lettore una particolare condizione di esistenza, quella di un «tramite» attraverso cui il passato, nella forma dei ricordi, può riemergere come allucinazione; diventare un tramite di questo genere, afferma il libraio, è forse possibile solo negando l'importanza della propria esistenza, ritirandosi dal

⁶⁹ Difficile non scorgere i richiami al racconto lovecraftiano *Il colore venuto dallo spazio*: la caduta del meteorite, i sintomi che la pietra causa a persone e animali, la sua successiva «evaporazione»... Cfr. H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti. 1927-1930*, Milano, Mondadori 1991

⁷⁰ Leggenda metropolitana diffusa in varie forme in Italia. Cfr. C. Bermani, *Il bambino è servito. Leggende metropolitane in Italia*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991, p. 87

⁷¹ L'«esperto dell'occulto» che interviene a fornire la chiave per la comprensione dell'evento.

racconto per lasciare che gli impulsi dell'esterno – nello specifico i sogni e le esperienze del quotidiano – fluiscano attraverso di noi.

A quest'ultima considerazione si può aggiungere quanto affermato da Celati nel corso di un dialogo tenuto all'Università di Trento con Massimo Rizzante.

Qui l'autore accosta la facoltà di recepire gli impulsi esterni alla produzione immaginativa di ogni uomo, citando il *De Anima* di Aristotele: il filosofo definisce *phantasma* l'immagine mentale e *phantasia* la capacità che qualcosa ha di apparire nella mente, come richiamo a qualcosa che si è già percepito. Fantasia e memoria, afferma poi, non sono separabili: si può fantasticare e creare racconti solo a partire da ciò che si è già sperimentato.

Ciò che si sperimenta, come si è visto, non può mai avere un valore di verità assoluta. Il passato è la base attraverso cui chiunque crea la storia della propria vita, e se non si vuole cadere nel vizio di distorcere le esperienze quotidiane nel tentativo di renderle più «letterarie», ma le si lascia fluire liberamente senza attribuire loro per forza un significato, allora i *phantasmi* che essi creano in chi ascolta quella storia saranno imprevedibili, e susciteranno la creazione di altre storie: l'effetto comico non è più necessario allo «smembramento del sapere e dell'unità di visione del mondo»⁷², basta che il quotidiano e il marginale facciano sentire la loro presenza nel racconto.

Ciò porta con sé inevitabilmente una buona dose di antipsicologismo, che non va però confuso con una scarsa attenzione al mondo interiore dei personaggi, i cui pensieri sono quasi sempre il nucleo della storia: quello che manca è semmai il tentativo di dare a quei pensieri una spiegazione, preferendo concentrarsi sul loro accumulo costante. In questo è possibile scorgere un riflesso dell'«archeologismo letterario» celatiano; il pensiero non viene sfruttato per costruire arbitrari rapporti di causa-effetto ma raccolto, ed esposto, come un oggetto di poco conto, che però ha una capacità intrinseca di suggestionare chi lo vede: l'immaginazione, se non viene stimolata da un intreccio abilmente confezionato per fargli provare qualcosa, fa tutto il resto del lavoro.

Non è un caso che Celati rivolga ai suoi lettori un invito preciso, alla fine di *Lunario del Paradiso*:

Quasi quasi vado a dirgliene quattro: è ora di piantarla con questi pensatori che non ti lasciano mai farti una storia senza rompere le balle. [...] Caro pensatore, dacci un taglio di fare il

⁷² Tratto da G. Celati, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, citato in A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Padova, Archetipolibri, 2011, p. 43

cretino, prova anche tu a farti delle storie e vedrai che questa è la sputtanata verità.⁷³

Problematiche dell'ascolto

Resta da definire l'esito di questo cambiamento di rotta: il fatto che Celati prenda le mosse dall'analisi conversazionale, dai racconti ascoltati nei bar e dalle leggende metropolitane mina alla base il concetto di letteratura come prodotto di un singolo autore, sostituendolo con quello di una realtà in continuo divenire, frutto di molti cantastorie improvvisati.⁷⁴

La scelta di questo nuovo modo di scrivere ha conseguenze importanti sui libri successivi: Celati non scriverà mai più un vero e proprio romanzo, preferendo d'ora in avanti le forme del libro-documentario e del racconto breve, più funzionali a imbrigliare storie che non hanno il tempo fisico di diventare lunghe.

Certo anche *Comiche* e *Parlamenti buffi* presentavano intrecci spontanei, ricordi e fissazioni che balenavano alla mente dei personaggi. In quei libri però il narratore era pur sempre una personificazione di Celati stesso, e l'effetto che se ne otteneva era quello di una serie di film, diversi per trama ed epilogo, ma tutti incentrati su un personaggio, come potevano esserlo quelli di Charlie Chaplin e Buster Keaton: l'unità della storia era assicurata.

In *Narratori delle Pianure* invece Celati riporta storie che ha "origliato", prestando orecchio allo scorrere dell'esistenza attorno a lui: queste conversazioni sono brevi, frutto del caso e del bisogno di dialogare delle persone qualunque, che ricavano nel racconto pochi attimi di riposo dalla fatica dell'esistenza. Le storie nascono da questo materiale non possono che essere brevi.

Diverso è il caso del libro-documentario, o del diario di viaggio, quale appunto *Verso la Foce* o le prove successive *Avventure in Africa*⁷⁵ e *Fata Morgana*⁷⁶: in essi ritorna l'impressione filmica che si era avuta con *Parlamenti Buffi*, solo ora condotta con piglio descrittivo, soffermandosi su un'umanità più vasta di quella osservata attraverso gli occhi dei protagonisti dei primi libri: non ci sono più «avventure» e «sospiri» che concentrano

⁷³ Da *Lunario del paradiso*, cit. p.185

⁷⁴ Cfr. G. Celati, M. Rizzante, *Dialogo sulla fantasia*, consultabile a <http://www.griseldaonline.it/temi/arovescio/celati-dialogo-sulla-fantasia-con-massimo-rizzante.html>

⁷⁵ G. Celati, *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli 1998

⁷⁶ G. Celati, *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli, 2005

l'attenzione sul vissuto interno del protagonista, ma rimane solo l'inquadratura di una telecamera – «visione» della quotidianità complementare all'«ascolto» delle storie che emergono da questa continuità – che si rivolge sempre a relitti e popolazioni dimenticate; il periodo trascorso a contatto con il lavoro di Ghirri fa sentire ancora la sua profonda influenza.

Considerare Celati un «ascoltatore» consente anche di spiegare meglio la funzione che deve avere il libro, e con essa la posizione del narratore. Non si tratta infatti di un'operazione che svisceri il fatto letterario e relega lo scrittore al ruolo di semplice collezionista di storie, anzi; tuttavia ne fa il punto di partenza di un evento sul quale non può più pretendere di avere un completo controllo, e le sue parole si sfumano, ora più adatte ad evocare immagini che ad esprimere concetti.

Condivisione libera, eliminazione della distanza tra narratore e lettore, piacere dell'ascolto: queste sono le ritrovate caratteristiche del libro, e non può sorprendere che lo stile mantenga una salda continuità con quello proprio delle narrazioni orali.

Si tratta di un legame più difficile da individuare perché non più mediato dallo sproloquio e dalla verbigerazione, espedienti nei quali l'oralità è intrinseca; ma naturalmente, né i folli, né i bambini, né gli adulti sani e coscienti delle classi sociali più basse sono i soli depositari di una sapienza tramandata per via orale, né i soli che sperimentano il sollievo del rapportarsi con altri esseri umani nell'arte del raccontare.

Il fascino che Celati prova per la spontaneità delle narrazioni orali rimane il centro della sua attività di scrittore, ma risente del mutato clima culturale italiano: non più un tentativo di imitare il parlato attraverso le scelte lessicali, semmai una scrittura che resti specifica a sé stessa, ma partecipi di quella libertà e spontaneità che caratterizza il parlato e sappia offrire al lettore la stessa contentezza che prova nel raccontare la sua propria vita agli altri. Le strategie che Celati utilizza per raggiungere questo risultato, come vedremo, sono di natura molto varia: ritmica, sintattica, tematica, sempre attente a coniugare la parola scritta al suo contenuto, così che la leggerezza della trama trovi riscontro nella struttura della frase, limpida ed evocativa.

Sulla scorta dei molti indizi che ha disseminato lungo il suo percorso di scrittore, nei prossimi capitoli mi propongo di esaminare nel dettaglio i libri del Celati maturo, per evidenziare da un lato in che modo questi ricorra all'oralità per veicolare una ben precisa esperienza di lettura, dall'altro come questa strategia abbia subito una continua evoluzione,

riflettendo i nuovi interessi di Celati fino alle ultimissime prove.

La «trilogia padana»: da *Narratori delle pianure* alla seconda edizione di *Verso la foce*

Novelle per ristrutturare il tempo

Come abbiamo accennato nel capitolo precedente, Celati dedica molto spazio nei suoi interventi alle riflessioni sul genere novellistico⁷⁷: ciò fornisce preziose indicazioni per inquadrare la produzione successiva a *Lunario del paradiso*, caratterizzata dal ricorso alla forma breve e altrimenti difficile da catalogare sotto un genere preciso.

Un aspetto tipico della novella che l'autore mette in evidenza è come il lettore venga inserito nel flusso degli eventi attraverso un'introduzione che ha le caratteristiche di un cerimoniale.⁷⁸

Si prenda ad esempio l'incipit del primo racconto del *Novellino*:

Presto Giovanni, nobilissimo signore indiano, mandoe ricca e nobile ambasceria al nobile e potente imperadore Federigo, a colui che veramente fu specchio del mondo in parlare ed in costumi, ed amò molto dilicato parlare, ed istudiò in dare savi risposi. La forma e la intenzione di quella ambasceria fu solo in due cose: per volere, al postutto, provare se lo 'mperadore fosse savio in parlare ed in opere. Mandolli, per li detti ambasciatori, tre pietre nobilissime, e disse loro: donatele allo 'mperadore e diteli, dalla parte mia, che vi dica quale è la migliore cosa del mondo. E le sue parole e risposte serberete, e avviserete la corte sua e costumi di quella: e quello che inverrete raccontarete a me, senza niuna mancanza.⁷⁹

Immediatamente sono introdotti tutti i personaggi (il principe indiano, l'imperatore Federico, gli ambasciatori) e l'oggetto centrale della narrazione (le tre pietre): il lettore ha sin dall'inizio tutti gli elementi necessari al godimento della storia. Ciò è in contrasto con la tendenza del romanzo moderno a proiettarlo direttamente nel bel mezzo dell'azione, stratagemma che Celati definisce «metodo standard di cattura del lettore».⁸⁰ È una definizione che appare singolare, dal momento che l'aggettivo «standard» potrebbe ben caratterizzare anche il «rituale» della novella; ma l'attenzione qui andrebbe fissata sull'effetto interiore che questo diverso attacco produce nel lettore. Questi si ritrova sì

⁷⁷ Si ricorda almeno *Elogio della novella* a cura di S. T. Goldmann, originariamente comparsa in «Leggiadre donne... novella e racconto breve in Italia» a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio 2000, pp. 318-349; in seguito inclusa in G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet Compagnia Extra, 2011, p. 35-43

⁷⁸ Ibidem, p. 323. Cfr. anche *Lo spirito della novella*, II su www.griseldaonline.it

⁷⁹ G. Manganelli (a cura di), *Il novellino (Le ciento novelle antike)*, cit. p. 13

⁸⁰ Cfr. *Elogio della Novella*, in G. Celati (a cura di *Conversazioni del vento volatore*, cit. p. 38

catturato da un'azione già in corso, ma deve pagare un prezzo per questo piacere: il non sapere dove il racconto andrà a parare crea suspense e aspettative, ma lo imprigiona anche in un percorso di svelamento della trama programmato in anticipo. È l'autore, per mezzo del libro, a guidarlo alla scoperta di un significato predeterminato, attraverso degli stratagemmi decisi in anticipo *da lui solo*: si rinsalda così la posizione di subordinazione in cui si trova il lettore.

Una novella si serve di trovate altrettanto stabili, che cambiano solo molto lentamente valore e forma attraverso i secoli: la morale, il motto di spirito, il ribaltamento della situazione sono costanti talmente diffuse che è praticamente impossibile trovare una novella che non le contenga, eppure esse hanno un effetto completamente diverso sul lettore perché non impediscono, anzi favoriscono la partecipazione al racconto: sono parte di un rituale, antico come il racconto stesso, che ha lo scopo di inserirlo in un universo ben conosciuto; al posto della suspense del romanzo, si ha l'ingresso in un'esperienza familiare, consolatoria, simile a quella di un bambino che riascolta più volte la stessa fiaba e ritrova ogni volta tutto l'insieme dei suoi affetti.⁸¹

La novella è anche un genere che si presta molto più a essere raccontato, piuttosto che imprigionato sulla pagina scritta: non è un caso che essa presenti un inizio lento e vago che non colloca gli avvenimenti in un tempo ed uno spazio precisi, poiché la sua diffusione è avvenuta in larga parte per trasmissione familiare o grazie all'attività dei cantastorie, in condizioni in cui un'introduzione troppo particolareggiata corre il rischio di annoiare l'uditorio.⁸²

Narratori delle pianure è salutato anche dalla critica come un omaggio al *Novellino*⁸³: le trenta storie che lo compongono hanno infatti caratteristiche inequivocabilmente proprie del racconto orale, come svelano molti incipit:

Ho sentito raccontare la storia d'un radioamatore di Gallarate, provincia di Varese, il quale s'era messo in contatto con qualcuno che abitava su un'isola in mezzo all'Atlantico [...]

Salivano in treno a Codogno tutti i venerdì, e il bambino andava a Milano perché i suoi genitori erano separati; dovevano passare cinque giorni col padre a Codogno e il fine settimana a

⁸¹ Il tema della riscoperta delle voci dell'infanzia è strettamente legato a quello della novella in Celati: cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa* in «Riga» n. 28, p.27 e S. T. Goldmann, *Elogio della novella*, in «Leggiadre donne...» cit. p. 323 (vedi nota 77)

⁸² Cfr. in proposito Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 203-204

⁸³ Cfr. L'articolo di Alfredo Giuliani *Il trentanovelle*, apparso su «Repubblica» il 13 agosto 1985.

Milano con la madre. La bambina andava a Milano perché era in cura da uno psicanalista, per un suggerimento di qualche dottore, che suo padre aveva trovato giustissimo. [...]

Questa è la storia di tre fratelli che si sono rivelati bravissimi giocatori di calcio in un torneo di squadre per ragazzi. Di loro si parlava in tutta la periferia dove abitavano, e anche i fans di altre squadre li andavano a veder giocare alla domenica mattina in piccoli campi nei dintorni di Milano. Uno aveva 17 anni, gli altri due erano gemelli di 15 e tutti tre giocavano all'attacco...⁸⁴

Si notano fin da subito i punti in comune: l'inizio lento che fa largo uso dell'imperfetto, tempo che, concordemente a quanto affermato ne *Lo spirito della novella*, è funzionale a rallentare il flusso della narrazione mentre chiarisce gli antefatti; la totale mancanza di azione e di suspense; l'immediata collocazione nello spazio dei fatti, collocazione che però resta vaga e di cui non è mai specificato l'asse temporale.

Proseguendo nella lettura ci si rende conto che le novelle restano sospese per tutta la loro durata in una dimensione in cui lo scorrere del tempo è incerto; ciò non avviene in conseguenza dell'uso di analepsi o di un altro artificio, ma in parte perché i punti di riferimento sono rarissimi, in parte proprio a causa del largo uso di questo «imperfetto narrativo»: laddove infatti i racconti del *Novellino* ad un certo punto entrano nel vivo della narrazione introducendo il passato remoto⁸⁵, quelli di Celati in genere mantengono l'imperfetto quasi fino alla fine, frustrando le aspettative del lettore, che si aspetterebbe uno svolgimento «regolare» della narrazione.

In ciò risiede, come abbiamo accennato nel capitolo precedente, una delle qualità più insolite dei racconti celatiani: di fronte a quest'aspettativa tradita, egli è condotto con naturalezza a lasciar vagare la fantasia, non più costretto a focalizzare tutta la sua attenzione sull'azione in corso; questo effetto, ricercato ed ottenuto attraverso l'attento uso del linguaggio, è molto più marcato rispetto alle novelle tradizionali.

In esse infatti l'introduzione dei tempi puntuali sopraggiunge relativamente presto, a sancire il momento in cui l'introduzione lascia il posto all'azione e allo scioglimento dell'intreccio. La focalizzazione si sposta allora bruscamente sull'azione in corso: la novella ha dopotutto un obiettivo, e lo realizza di solito per mezzo di un capovolgimento della prospettiva, ottenuto con una battuta di spirito o un riconoscimento improvviso. Tale obiettivo è la meraviglia, che Celati afferma essere un momento in cui avviene

⁸⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit. pp. 11, 21 e 26

⁸⁵ Cfr. S. T. Goldmann (a cura di), *Elogio della novella*, in «Leggiadre donne...» cit. p.328: «La novella si avvia sempre con questi piani panoramici, che ci avvicinano lentamente ai tempi puntuali del racconto [...] Il racconto moderno tende ad usare estesamente i piani scenici, basati su tempi puntuali, come il passato remoto, e spesso si avvia già con un piano scenico»

un traboccamento rispetto alle possibilità previste [...] come una metamorfosi che avviene sotto i tuoi occhi, senza spiegazioni o giustificazioni razionali, per cui a poco a poco ti trovi nell'impensato, o impensabile.⁸⁶

La meraviglia consiste insomma nel vedere stravolti i fatti che la cornice delinea; anche se attesa e familiare, essa ha comunque una funzione di scarico di tensione: è il culmine del piacere del racconto, espresso con il passato remoto.

Narratori delle pianure si serve dell'imperfetto allo stesso modo, ma ricorre al passato prossimo anziché a quello remoto; la scelta si giustifica in parte per l'ambientazione contemporanea delle novelle, ma è in parte dovuta alla particolare sfumatura psicologica del passato prossimo, che serve a stemperare l'oggettività del passato remoto, legando l'azione al presente e quindi alla percezione soggettiva, incerta. Esso conferisce una certa oggettività ai fatti solo finché essi sono vicini al presente, cioè nel ricordo: come esso sbiadisce, egli sembra voler dire, essi non conservano alcuna sostanza, e d'altro canto essi si sottraggono ad ogni valutazione razionale, poiché essa può essere fatta solo a freddo, proprio quando entrerebbe in gioco il passato remoto.

Il passato prossimo – almeno per quanto riguarda l'italiano standard e i dialetti del Nord – è anche il tempo del discorso verbale, quello che più viene usato nel dialogo quotidiano per esprimere ciò che è già avvenuto, ma ha ancora importanza nel presente; esso non è adatto quindi a ricreare l'effetto del meraviglioso lungamente atteso, ma a parlare dei piccoli avvenimenti, pettegolezzi, cose di poco conto su cui Celati ha deciso di concentrare la sua attenzione. E' inoltre un tempo che sottrae l'azione espressa dal verbo alla dicotomia vero/falso: l'importanza del fatto nel presente è connessa all'opinione del parlante, è cioè strettamente soggettiva.

Il passaggio dall'imperfetto al passato prossimo è graduale e non definitivo, inframmezzato da continue riprese del primo tempo; ogni svolta nella vicenda interrompe solo momentaneamente lo scorrere di quel «passato indefinito» che fa da cornice agli avvenimenti, come se Celati volesse prolungare quella sensazione di vaghezza nella descrizione del paesaggio e dei pensieri dei personaggi; ma vi è anche un altro motivo.

Se il passato prossimo è il tempo del quotidiano, l'imperfetto è quello che meglio si adatta al discorso riportato, secondo le regole della concordanza dei tempi: esso infatti rimpiazza il presente nel passaggio dal discorso diretto a quello indiretto, ed è perciò funzionale a

⁸⁶ Ivi, p. 325

presentare il contenuto di *Narratori delle Pianure* come una storia appena uscita dalla bocca del suo narratore, quasi dettata di fretta a Celati stesso, parte di un flusso di parole che non si è mai arrestato.

Vale la pena aggiungere quanto affermato da H. Weinrich in *Tempus*⁸⁷: secondo lo studioso, i tempi verbali di ogni lingua possono essere suddivisi in *narrativi* e *commentativi*: i primi, che comprendono trapassato prossimo, condizionale, imperfetto e passato remoto, causano nel lettore una forma di distacco psicologico, predisponendolo all'ascolto passivo; i secondi, che sono presente, passato prossimo e i due futuri, ne favoriscono invece il coinvolgimento e lo mantengono in uno stato di tensione, stimolando la sua attenzione.

Alla luce di queste riflessioni, appare evidente come Celati ricerchi un'alternativa alla struttura del romanzo psicologico e realista sul piano della deissi: alla complementarità tra passato remoto (per la narrazione) e presente (per il discorso diretto) si sostituisce quella tra imperfetto (per il piano «panoramico» della narrazione, in cui il tempo scorre lentamente in un flusso ininterrotto) e passato prossimo (per quei momenti in cui l'attenzione si sposta bruscamente su un'azione del personaggio, o su una svolta narrativa importante). L'opposizione si sposta dunque dal piano delle regole grammaticali, a quello ritmico-temporale: molto più dei concetti espressi o dei fatti della trama contano le sensazioni che il lettore prova di fronte ad un racconto che muta velocità solo lentamente, sprovvisto com'è tanto di una costruzione artificiale della tensione quanto di un climax.

Ma le considerazioni sui tempi verbali celatiani non si possono limitare all'utilizzo di passato prossimo e imperfetto, né è sufficiente giustificare l'assenza del passato remoto a partire dalla sua predominanza nel romanzo tradizionale. Anche le occorrenze degli altri tempi finiti sono sporadiche; sono quasi completamente assenti il futuro ed i congiuntivi composti, mentre il trapassato prossimo è usato esclusivamente per riportare i pensieri dei personaggi:

Diceva che, da quando l'avevano operato al naso per togliergli un polipo, aveva perso l'olfatto ed era diventato più razionale; negli ultimi anni era diventato anche un po' sordo e anche questo aveva contribuito a renderlo più razionale.⁸⁸

Un discorso a parte meritano il congiuntivo e il condizionale, limitati ad una manciata di occorrenze in tutto il libro. Il loro uso è legato a una tipologia particolare di racconto, quel

⁸⁷ Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino 2004, p. 31

⁸⁸ G. Celati, *Narratori delle Pianure*, cit. p. 68

filone a cui appartengono la prima e la seconda novella del libro: *L'isola in mezzo all'atlantico* e *Ragazza Giapponese*. Queste novelle sono caratterizzate da uno svolgimento poverissimo d'azione ma ricco delle riflessioni dei personaggi su temi particolari: il tempo, la percezione delle cose, la società, l'illusione.

Era come se la vedesse là fuori, che si stendeva concava sotto la casa di Archie, posta in un punto sopraelevato [...] Guardando a sinistra, verso il mare, nei giorni sereni sembrava si potesse scorgere la curvatura della terra, arrivando con l'occhio alla forma indistinta di un faro che, secondo Archie, era il punto più lontano ad ovest del continente, in mezzo all'Atlantico.

Consultava ogni settimana per telefono il suo consigliere zodiacale di New York, il quale un giorno le ha detto che per lei sarebbe stato più confacente vivere in una zona collinare.⁸⁹

Congiuntivo e condizionale sono i tempi che si oppongono alla certezza dell'indicativo; il primo atto ad esprimere il dubbio, il secondo che trova impiego non in funzione dell'azione condizionata, ma di un avvenimento futuro la cui probabilità non riveste alcuna importanza per chi parla: è il condizionale «mite» del *Bartleby* di Melville⁹⁰, scrivano che rifiuta il rifiuto stesso, restio a caricare di un significato la sua «preferenza» di sottrarsi agli obblighi dell'esistenza. Come *Bartleby*, anche la protagonista de *La ragazza giapponese* reagisce alle avances del suo spasimante «come se non si fosse mai accorta della sua esistenza», di modo che questo approccio amoroso non viene accettato né rifiutato, ma si disperde nella trama senza assumere alcuna rilevanza: all'innamorato «sarebbe piaciuto sposarla» ma «la predestinazione non permetteva».⁹¹

Non è dunque un caso che i racconti in cui compaiono questi tempi esprimano incertezza e smarrimento anche a livello contenutistico: personaggi che si muovono in uno stato di animazione sospesa, la cui vita sembra scorrere allo stesso modo del testo, lentamente e ininterrottamente, permeata di indifferenza verso la realtà e il prossimo. Si va dalla ragazza giapponese del racconto omonimo, letteralmente incapace di registrare l'esistenza del suo spasimante tanto da investirlo con la macchina, al radioamatore di *L'isola in mezzo all'Atlantico*, la cui fantasia è accesa da una voce senza corpo né volto udita alla radio, all'agitatore di *Un celebre occupatore di città*, i cui progetti di rivoluzione si rivelano inconsistenti, poco più di un sogno ad occhi aperti.

⁸⁹ Ivi, p. 12 e p. 17

⁹⁰ H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli 1991

⁹¹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit. p. 20

Queste tematiche trovano ampia eco nel successivo *Quattro novelle sulle apparenze* e segnano il superamento della forma del reportage memorialistico, ricordo del periodo vissuto a contatto con Ghirri; tra le pagine di *Narratori delle pianure* l'attenzione allo «scarto» archeologico rivela ancora le sue radici documentaristiche attraverso racconti come *Il ritorno del viaggiatore* e *Traversata delle pianure*⁹², ma dopo *Verso la foce* il «ritorno alla letteratura» è definitivo: la descrizione del quotidiano e del marginale sono sempre meno fine e sempre più mezzo per esprimere una poetica che ormai ha una sua forma ben definita. Dal momento che la percezione delle cose si rivela priva ormai di ogni sicurezza, mentre uno dei punti saldi della visione celatiana resta la convinzione che il significato delle cose non possa essere posseduto completamente, Celati fa sì che i suoi personaggi ricorrano talvolta ai tempi del dubbio e dell'ipotesi: non certo per dotarli degli strumenti della speculazione intellettuale – sempre ridicolizzata: si pensi al «conferenziere» di *Come fa il mondo ad andare avanti*⁹³ o ai professori de *I lettori di libri sono sempre più falsi*⁹⁴ - ma per far sì che essi possano esprimere tutta l'incertezza con cui si trovano a guardare il mondo.

E' dunque evidente come l'utilizzo di certe forme verbali piuttosto che di altre rivesta per Celati un'importanza fondamentale, che si allarga dal livello morfologico a quello contenutistico, come puntualizza Anna Langhorn:

Come i fenomenologi Celati si interessa dell'*esperienza* del tempo. Abbandona la nozione di un tempo infinito ed omogeneo sempre presupposto dalla scienza e si rivolge verso il tempo dell'individuo, vale a dire verso un tempo concreto, vissuto. Il tempo cronologico e lineare del pensiero scientifico è secondo Celati un'astrazione che non c'entra nulla con l'esperienza dell'individuo situato nel tempo [...] Tutto l'universo di Celati è influenzato da questa condizione di sospensione. Il paesaggio nella trilogia si dilata sempre uguale fino all'orizzonte, nell'alveo dove il fiume incontra il mare i limiti tra terra e acqua non si definiscono bene e la nebbia offusca le distanze tra le cose. Manca un centro, un punto sopraelevato per guardarsi intorno [...] I suoi personaggi si muovono senza avere nessuna meta, sbagliando comunque strada e il soggetto è caratterizzato da debolezza visto che è sradicato, senza volontà, e privato di opinioni o intenzioni. In altri termini anche il soggetto si trova in uno stato di "sospensione."⁹⁵

Le riflessioni sui rapporti che intercorrono tra i verbi va dunque oltre la ricerca della normale concordanza dei tempi, ma serve a mettere in luce la percezione della temporalità

⁹² Notevole in questo senso è l'affinità tra le premesse di quest'ultimo e quelle del documentario *Strada provinciale delle anime*, anch'esso resoconto di un pellegrinaggio familiare per le valli del Po.

⁹³ Cfr. G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit. p. 53

⁹⁴ Cfr. G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 64-66

⁹⁵ A. Langhorn, *Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati*, pubblicato in «XVI Congresso dei Romanisti Scandinavi» Roskilde, Department of Language and Culture, Roskilde University, 2006, p. 2

che hanno i personaggi stessi: una temporalità «fenomenologica» che si oppone a quella «cronologica», ancora una volta espressione della Storia.

Il trascorrere del tempo è fonte di inquietudine per i protagonisti di *Dagli aeroporti e Tempo che passa*, come qualcosa di cui si vorrebbe avere il controllo e che tuttavia si mantiene incomprensibile; la scelta di imperfetto e passato prossimo mette in luce il bisogno di prolungare l'esistenza di un passato che possa dare un significato al presente, in un vano tentativo di dilatarlo; d'altra parte, questo presente è abitato anche da potenti inquietudini che riguardano il futuro, e che, pur non escludendo un esito tragico della vicenda – come accade in *Una sera prima della fine del mondo* - nella loro vaghezza si stemperano e diventano inconsistenti come leggende metropolitane, rinsaldando il legame con le origini orali del racconto:

Poi l'insegnante è rimasta sconvolta dalla notizia d'una catastrofe imminente, avendo letto qualcosa sull'accumulo nell'atmosfera di anidride carbonica proveniente dalle esalazioni urbane di tutto il mondo. Ha spiegato all'amica che un forte accumulo di anidride carbonica nell'atmosfera, come quello che sta avvenendo, potrà produrre un insopportabile aumento della temperatura sul pianeta, con scioglimento dei ghiacci polari e sommersione di parte dei continenti.⁹⁶

Sebbene molto rare siano le occorrenze di futuro semplice e anteriore, il tempo di Celati oscilla dunque occasionalmente anche in avanti, ma sempre per riflettere le perplessità dei personaggi di fronte allo scorrere del tempo; la «fine del mondo» che diventa l'ossessione della donna del racconto non arriverà mai, né i preoccupati piacentini incontrati dall'autore nel racconto che apre *Verso la Foce* vedranno le proprie vite cambiate in maniera sostanziale dal disastro di Chernobyl:

Credo che tra pochissimo quasi tutti avremo dimenticato le notizie che solo qualche giorno fa sembravano così impressionanti; saranno roba sfiorita e un po' arcana, con l'effetto che mi facevano le persiane polverose d'una villa abbandonata di Orbetello. Deperibilità svelta del cosiddetto «mondo reale», non si distingue bene da un miraggio. Per forza l'intelligenza arriva sempre in ritardo: non lo capisce proprio tutto questo passare e perdersi nell'incerto, la dimenticanza che dovunque ci avvolge e ci porta.⁹⁷

Questo disorientamento dei personaggi ha una radice ben precisa, secondo Celati: l'*intelligenza* che arriva sempre in ritardo non è un deficit proprio dell'essere umano, ma solo la pretesa propria della cultura occidentale di attribuire forzatamente al proprio tempo un significato.

⁹⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit. p. 126-127.

⁹⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit. p. 49

Viene così definita l'impossibilità dell'uomo moderno di visualizzare l'opportunità insita in questo disorientamento, opportunità che condurrebbe ad un riscatto delle possibilità della sua percezione; a patto di cessare di considerare il tempo intero come qualcosa di catalogabile – pretesa che diventa fonte di frustrazione rinnovata continuamente – gli sarebbe possibile vedere il singolo attimo, ponte tra passato e futuro, con occhi diversi, cogliendone l'intrinseca potenzialità: quella di produrre un'epifania che può ristrutturare tutta la sua struttura mentale. In ciò si rende evidente come l'esperienza dei viaggi con Ghirri sia stata fondamentale nel provocare il riavvicinamento di Celati al racconto: come riporta Marco Sironi

Ghirri sottolineava che la fotografia può registrare soltanto frammenti del visibile, e noi possiamo vedere solo una cosa alla volta, perché l'inquadratura che rende qualcosa osservabile cancella tutto il resto dello spazio esterno. Ma diceva anche: «è grazie a questa cancellazione che l'immagine assume senso, diventando misurabile». L'occhio percorre passo a passo qualcosa che ci sta davanti come un libro, e che seguiamo vedendone soltanto qualche riga alla volta, attraverso un ordine di scansioni. (...) Nell'inquadratura, diceva Ghirri, appaiono elementi frammentari, che non si possono confondere con l'idea totalizzante della "realtà". Anzi è proprio perché l'inquadratura sospende un frammento del visibile entro contorni limitati, lasciandolo nella sua indeterminatezza, che l'inquadratura mi permette di osservare qualcosa. Così fin dall'inizio nelle foto di Ghirri c'è il riconoscimento di qualcosa, che è sorprendente non per via dell'oggetto fotografato, ma perché rimane sospeso nella cancellazione dello spazio attorno.⁹⁸

Ma l'immagine fotografica e l'istante sono assimilabili nella percezione umana: le dimensioni dell'inquadratura di un'istantanea sono le stesse del nostro sguardo in un dato attimo. L'istante ha dunque le stesse possibilità di un'immagine di produrre un'esperienza emotiva: occorre però prima modificare la percezione che l'uomo occidentale ha del mondo esterno, nel suo essere stordito dal flusso mediatico e dal continuo attendere un segnale che gli spieghi la realtà.

La poetica celatiana si rivela in tutta la sua intensità di critica sociale non solo quando denuncia la diseducazione al senso dei limiti umani, ma anche mentre mostra le alternative che possono condurre alla rieducazione:

Partendo da alcune foto di Ghirri che rappresentano interni di abitazioni, è come se tu volessi mostrarci che le cose ritenute banali, perché normali e quotidiane, possono essere viste in una luce molto diversa. Diciamo: un modo di vedere i luoghi abitati sullo sfondo della loro ovvietà, ma che trasforma la nostra idea dell'ovvietà quotidiana – di solito un'idea peggiorativa.⁹⁹

⁹⁸ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit. p. 206

⁹⁹ Ivi, p.224

Vi sono almeno due personaggi che si fanno portavoce di questo nuovo modo di percepire la temporalità: il protagonista di *Dagli aeroporti*, e la donna di *Meteorite dal cosmo*. Il primo, tecnico o forse scienziato, smaschera dentro di sé l'insieme nomi dati alle cose, arrivando a percepirne l'artificiosità, ma ritrova la spontaneità dell'ascolto nelle conversazioni altrui, finalmente «contento d'essere con altri ad aspettare che passi il tempo»; la seconda, dopo essere arrivata alla conclusione che la chiave per apparire disinvolti e attraenti è dire «solo le cose sentite dire dagli altri», «come se le avesse pensate lei» vede realizzarsi un miglioramento nella sua esistenza «attraverso gli anni, semplicemente col passare dei giorni e delle stagioni e dei pensieri».

Concluse le considerazioni sui tempi finiti, è utile aggiungere qualche considerazione su quelli indefiniti. Le loro occorrenze diminuiscono sensibilmente in *Narratori delle pianure*, nonostante il loro utilizzo si possa dire funzionale alla poetica del «tempo sospeso» fin da *Comiche*: lì la verbigerazione dei personaggi passa per frequenti accumulazioni di gerundi e participi ed occupa pagine intere, inframmezzando la narrazione con i pensieri del protagonista: il folle è già libero dalle pastoie sociali che imprigionano l'uomo civile, evive ogni attimo con noncuranza.

Nel secondo tempo celatiano quel flusso ininterrotto di percezioni, idee strampalate ed allucinazioni – la cui durata è naturalmente extratemporale, potenzialmente racchiusa in un singolo istante – cessa di essere l'alternativa presentata da Celati alla Storia: è certo possibile che l'uscire da sé possa condurre a un migliore rapporto con lo scorrere del tempo, ma la pazzia, l'unico mezzo a disposizione dell'uomo occidentale per ottenere questo risultato¹⁰⁰, è incompatibile con un'autentica presa di coscienza; inoltre, come si è discusso nel capitolo precedente, è intenzione di Celati elaborare delle strategie attraverso cui anche l'uomo medio possa giungere ad una ristrutturazione della sua percezione.

L'abbandono del soggetto

Resta da mettere in luce come questo influenzi una tendenza celatiana che è rimasta costante in tutta la sua produzione, affrontata esaustivamente in un breve saggio di Pia Schwarz Lausten¹⁰¹: la depsicologizzazione del soggetto.

¹⁰⁰ Cfr. «Riga» n. 28, cit. p. 38: altre culture, che non hanno conosciuto o assimilato completamente la logica occidentale, dispongono di altri modi: la trance, il canto rituale...

¹⁰¹ Cfr. P. S. Lausten, *L'abbandono del soggetto: un'analisi del soggetto narrante e soggetto narrato*

Fino a *La banda dei sospiri* i frequenti usi di participio e gerundio sottolineano uno stile fortemente nominale, dove l'accumulo di azioni rocambolesche in un singolo istante non solo rende indefinibile la cronologia degli avvenimenti, ma fa percepire il soggetto come un corpo prigioniero degli stimoli esterni, ai quali non può sottrarsi e che fatica a categorizzare. Nel suo sproloquio il personaggio celatiano manifesta la sua affinità con gli attori del cinema muto, che producono un effetto comico mimando l'alienazione del corpo nello spazio:

L'impossibilità di situarsi nel virtuale è l'impossibilità di rendere astratto il movimento, con la seguente necessità di intraprendere una faticosa decifrazione degli oggetti da mostrare e dei movimenti per farlo: può essere il corrispettivo dell'afasia a livello d'uso del corpo nello spazio. [...] Harpo come corpo proprio non è diverso dalle cose che raccoglie [...] Ma è facendo cadere questa distinzione tra sé e gli oggetti che porta nelle tasche, che Harpo non consente una considerazione metaforica degli oggetti, né una umanizzazione degli spazi in cui si muove.¹⁰²

I meccanismi psicologici sono intuiti attraverso le azioni più che mostrati, quali automatismi che escludono uno sviluppo intellettuale del personaggio e una distinzione chiara tra soggetto e corpo fisico; l'intensità delle sensazioni riduce all'inconsistenza la questione dell'identità.¹⁰³

Questa strategia è stata abbandonata nei libri del secondo tempo celatiano: sciolti i tempi indefiniti e rimosse gran parte delle subordinate implicite, già in *Lunario del paradiso* il periodo risulta semplificato - anche se quest'ultimo si dimostra ancora una volta un libro di transizione in questo senso, in cui il protagonista manifesta ancora occasionalmente la tendenza a perdere il controllo di sé.

Dalla prima pubblicazione di *Verso la foce* in poi, la struttura frasale è ridotta a livello elementare: il rifiuto della pretesa romanzesca di spiegare la realtà passa anche per una ristrutturazione della lingua, attraverso la quale Celati è impegnato a trovare un modo per recuperare il ruolo del soggetto, restituendolo alla sua integrità mentale, ma dotandolo degli strumenti con cui egli possa liberarsi degli eccessi razionalistici.

Lo scioglimento dello stile nominale è dunque seguito da un'ulteriore riflessione sul ruolo dell'io; preso atto che l'adesione polemica agli stilemi della follia presenta sempre dei rischi e si rivela in ultima analisi un vicolo cieco, Celati conserva il punto di vista «marginale»

nell'opera di Gianni Celati, Copenhagen, John Benjamin Publishing Company, 2002

¹⁰² G. Celati, *Il corpo comico nello spazio*, in «Riga» n. 28, cit. p.107

¹⁰³ Cfr. G. Celati (a cura di), *Alice disambientata*, Firenze, Le Lettere 2007, cit. pp.74-75: «Scioglimento del dramma: l'identità è solo una forma linguistica [...] E' la sospensione della compattezza difensiva chiamata identità che lascia lo spazio necessario a rilanciare l'avvenimento.»

che caratterizzava *Comiche e Parlamenti Buffi*, ma lo affianca a due tendenze antitetice che caratterizzano tutti i protagonisti dei racconti successivi: il genuino, quasi ingenuo desiderio ad integrarsi nella società da una parte, ed una sete di autenticità di cui non riescono a liberarsi dall'altra.

Il messaggio di Celati è leggibile nello scontro tra questi impulsi contrapposti: un io che cerca disperatamente una direzione da seguire, e la percezione istintiva che l'unica direzione che l'esterno gli offre è una falsa pista.

Ne consegue un completo capovolgimento del personaggio-tipo, che fornisce la risposta alla questione appena posta: laddove l'abbandono del soggetto «forte», padrone di sé e delle sue facoltà, era sancito in *Parlamenti Buffi* attraverso una descrizione dei pensieri dei personaggi che, seppure travolgente e disordinata, era comunque dettagliatissima, nei libri del secondo periodo Celati ottiene un risultato analogo riducendo al minimo lo spazio dedicato a quei pensieri: l'abbandono della presenza invasiva di partecipi e gerundi sottolinea il rallentamento dell'attività intellettuale dei protagonisti.

Questa concezione mostra subito il suo riflesso sull'andamento della narrazione: i racconti di *Narratori delle pianure* si snodano come catene di avvenimenti semplicemente subiti dai personaggi. Essi non hanno alcun controllo su quello che accade e, se subiscono in molti casi un'evoluzione psicologica, si tratta di un'evoluzione puramente raccontata, che immerge il lettore in un'atmosfera favolistica: un «catalogo di destini di uomini e di donne», per adoperare il termine usato da Calvino nell'introduzione alle sue *Fiabe Italiane*¹⁰⁴, che non prevede l'interiorizzazione del cambiamento avvenuto; il caso più evidente è ancora quello di *Un meteorite dal cosmo*, dove la protagonista proietta fuori di sé la sua trasformazione, come osservandosi attraverso i propri occhi:

Infatti era successo che indossando i nuovi vestiti lei era diventata improvvisamente bella, e dunque non era più lei, ma un'altra donna (...) Nei posti dove andava, lei guardava l'altra donna da fuori, osservandola parlare, salutare, entrare nei negozi, rispondere alle domande come si deve, e fare tutte le smorfie giuste molto disinvolta.¹⁰⁵

Altri esempi di rimandi alla tradizione favolistica italiana si riscontrano praticamente in ogni racconto: dal figlio dell'agricoltore di *La vita naturale, cosa sarebbe*, vittima di continui ribaltamenti di fortuna, al gruppo di ragazzi della novella che chiude la raccolta, *Giovani umani in fuga*, che intraprendono una sorta di viaggio magico attraverso la valle

¹⁰⁴ Cfr. I. Calvino, *Fiabe italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino*, Milano, Mondadori 1993, p. XV

¹⁰⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit. p. 74-75

del Po, inseguiti da nemici senza volto ed aiutati dalla presenza misteriosa di un vecchio, che indica loro un luogo incantato dove potranno trovare riparo.

Come nelle fiabe, questa decisione da parte di Celati di omettere nei suoi personaggi l'introduzione degli stimoli esterni riduce sensibilmente la carica drammatica degli avvenimenti, secondo un calcolo attentamente studiato: come annota altrove¹⁰⁶, Celati annovera il dramma tra i mezzi con cui la cultura occidentale cerca di dominare le passioni spontanee, depurandole attraverso la catarsi che prelude al loro riassorbimento, annullandone la potenzialità disgregativa. Egli spera, in comunanza d'intenti con molti altri artisti novecenteschi¹⁰⁷, di sovvertire questo meccanismo che seda l'immaginazione del lettore appagando artificialmente i suoi bisogni emotivi: tale sovversione è ottenuta mediante la negazione della catarsi, e la conseguente soppressione di ogni forma di climax. Finali come quello di *Giovani umani in fuga*, pur essendo inequivocabilmente tragici, sono quindi ricondotti a una minore intensità emotiva, che nega al pianto il rilievo che il romanzo tradizionale gli attribuirebbe.

Adoperiamo a titolo di confronto un passo tratto dal *Signore degli anelli*:

Un filo di fumo nero si sprigionava dalle ombre. Non vi era altro da vedere: tutt'intorno la valle era vuota. *Dum*. Fu allora che sopraffatti dal dolore piansero a lungo: gli uni in piedi e silenziosi, gli altri prostrati. *Dum dum*. Il rullo dei tamburi svani.¹⁰⁸

La sequenza, collocata alla fine di un capitolo denso di azione e colpi di scena, induce nello spettatore un ultimo scarico di tensione, scandito addirittura dal ritmo dei tamburi; è evidente la differenza con la reazione dei ragazzi del racconto che, dopo aver pianto per un giorno e una notte la morte dell'amico, semplicemente «si accorgono» di avere smesso di piangere.

Quest'abbassamento di tono localizzato proprio nei punti dove il lettore si aspetterebbe l'enfasi maggiore fa sì che le novelle di *Narratori delle pianure* si possono a buon diritto definire narrazioni a bassa intensità; la cadenza sincopata lascia il posto ad un andamento ricchissimo di ripetizioni e scandito da pause regolari e monotone. Si consideri ad esempio il seguente passo del racconto *Dagli aeroporti*:

Da quando era un po' sordo il sistema dei nomi dati alle cose gli appariva una grande

¹⁰⁶ Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit. pp. 81 e 86

¹⁰⁷ Emblematico è il caso del «teatro dell'assurdo» brechtiano.

¹⁰⁸ J.R.R. Tolkien, *Il signore degli anelli*, Milano, Bompiani, 2001, p. 413

farneticazione astratta, come i principi della sua scienza, come l'astrazione del Dio unico planetario, come l'astrazione del denaro, come molte altre astrazioni.¹⁰⁹

L'utilizzo ripetuto della parola «come» incatena la narrazione in una serie di coordinate per asindeto, serie rafforzata poco dopo dalla reiterazione di «astrazione».

In *Vivenza di un barbiere dopo la morte* è invece il sintagma «negargli l'esistenza» a essere ripetuto per ben quattro volte, fissando nel lettore le occorrenze di quel suffisso -enza di derivazione provenzale, la cui sonorità, affine a quella del gerundio, rafforza l'idea della sospensione in atto nella vita del barbiere, ridotto a cercare le prove del proprio esistere in fondo al Trebbia. La scelta stessa del titolo «vivenza» sembra espandere il concetto di vita ad un processo in atto, che sfuma nella morte senza uno stacco netto: un esistere che non è pieno e consapevole, ma privo di sostanza come il fantasma che, sostiene la moglie, torna a visitarla esattamente come faceva da vivo. Ne risulta un testo che ha la musicalità di una nenia infantile, ma senza le irregolarità sincopate che caratterizzavano ancora *Lunario del paradiso*: l'andamento è paratattico, ma non diventa mai spezzato e rifiuta ogni tipo di enfasi artificiosa.

Altrove il ritmo è dettato dall'occorrenza di moduli mnemonici, che divengono in molti casi veri epiteti formulari: simili occorrenze erano comuni anche nei libri del primo periodo, ma in quei testi esse erano preposte a periodi ricchi di azione e colpi di scena, proponendosi come formule che parodiano l'intensità e l'enfasi dello stile epico (in *La banda dei sospiri*, lo «zio magro» e lo «zio orsonero», il padre «Barbarossa», il fratello «Michele Strogoff, corriere dello zar», la «lavorante bionda»); nei libri della trilogia padana esso deve essere inteso piuttosto come un omaggio a certe caratteristiche specifiche della poesia orale, che ricorre per necessità a simili formule, accostando un soggetto ad una qualità in un modo spesso inscindibile che ne favorisca l'apprendimento a livello mnemonico.

Ne deriva anche in questo caso un soggetto cui viene negata la sua specificità, nominato solo in conseguenza della sua necessità alla prosecuzione dell'azione: il «nonno dispotico» di *Mio zio scopre l'esistenza delle lingue straniere* è definito per gran parte della storia unicamente da quest'aspetto del suo carattere, che diviene motore dell'intreccio, spingendo il figlio ad andarsene di casa.

Anche in *Verso la foce* si registrano frequenti espressioni formulari, ma solo raramente

¹⁰⁹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit. p. 69

compaiono epiteti¹¹⁰, poiché il narratore qui è Celati stesso, e i personaggi cui si accompagna nei suoi vagabondaggi lungo il Po sono reali: le formule consistono piuttosto in ripetizioni controllate, limitate a un solo paragrafo; in qualche caso consistono nella semplice ripetizione di nome e cognome, che stabilizza gli accenti e riduce a formula perfino il più basilare degli elementi identificativi – il nome proprio:

Ore 11, a Ostellato, Reinhard Dellit ancora non si vede (...) Arrivato sulla piazza con due ore di ritardo perché s'era perso in giro a guardare, Reinhard Dellit con la grossa macchina tedesca (...) Molto sorpreso anche di questo, Reinhard Dellit.¹¹¹

E' evidente come la loro occorrenza abbia soprattutto una valenza ritmica, e quindi formale: un testo scritto non ha bisogno di particolari stratagemmi per fissare i concetti, dato che essi permangono potenzialmente in eterno e sono facilmente accessibili. L'utilizzo di simili ripetizioni è tuttavia molto efficace per suscitare nel lettore quell'impressione emotiva tutta basata sul suono e sulla concatenazione melodica degli accenti propria delle narrazioni orali, che moltissimi hanno sperimentato almeno qualche volta nel corso della vita, attraverso le filastrocche e l'ascolto delle fiabe nell'infanzia: si ricrea così quel tipo di piacere legato al riascolto delle formule, evidente soprattutto nel comportamento dei bambini, che sta alla base di molte formule e frasi fatte che compaiono nella poesia orale.¹¹²

Vi è un'altra considerazione che merita attenzione: nel richiamare ogni volta il personaggio con la stessa espressione, vengono ridotti i deittici e, più in generale, le considerazioni personali del narratore, evidenziando la limitatezza del suo controllo sul fatto narrato; il «vecchio col motorino» è descritto in base ad uno stimolo visivo generico ed identico per tutti, proprio come i personaggi dell'epica cavalleresca sono definiti principalmente per le loro qualità, il che consente ad ogni lettore di sovrapporre a queste caratteristiche salienti la propria produzione immaginativa.

In assenza delle oscillazioni emotive che accompagnano comicità e drammaticità, il flusso del testo è riempito da queste concise descrizioni di cose e persone: dato che la narrazione

¹¹⁰ Si registra comunque qualche caso di epiteti veri e propri, limitati per l'appunto a certi personaggi cui è riservata una comparsata improvvisa, spesso dotati di un'apparenza «magica» come ad es. in *Verso la foce*, cit. p. 92-93: «Un vecchio in motorino si è avvicinato per dirmi (...) quando ha finito la storia, se n'è andato senza salutarmi. Ritrovato il vecchio in motorino davanti a un bar (...) Uscendo dal bar sono stato accostato dal vecchio in motorino, che mi indicava un tale seduto in disparte, e mi ha sussurrato: "E' un egiziano. Ne sono già arrivati altri tre", mostrandomi il numero tre con le dita. Poi è andato via senza salutarmi.»

¹¹¹ G. Celati, *Verso la foce*, cit. p. 110-111

¹¹² Cfr. Walter J. Ong, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, cit. p.100

non focalizza l'attenzione su particolari punti del testo, tutti i singoli elementi del paesaggio e tutte le azioni in corso diventano egualmente importanti, affiancati gli uni alle altre con criterio apparentemente casuale. Si realizzano finalmente le condizioni per stimolare la fantasia del lettore, non più costretta a seguire il percorso preordinato dall'autore: il mondo visibile è messo in primo piano, svuotato del peso delle considerazioni astratte che rimandano sempre a ciò che sta *oltre*.

Quattro novelle sulle apparenze è un libro basato proprio su questa premessa, fin dal titolo: escludendo fin dall'inizio derivazioni pirandelliane, appare chiaro al lettore che quelle apparenze non sono una sorta di velo di Maya che nasconde il vero significato delle cose, ma tutto ciò di cui l'essere umano dispone; ogni tentativo di dare del mondo una rappresentazione che astragga dal visibile è destinato a perdersi nel nulla.

Così il giocatore di rugby Baratto, che dà il nome alla prima novella, rimane senza pensieri prima ancora che senza parole, e da lì, afferma il narratore, «è cominciata la sua guarigione».¹¹³ Da cosa egli debba guarire non è in realtà specificato, ma è evidente che il suo mutismo improvviso non coincide con la catatonìa; il seguito della narrazione mostra chiaramente come Baratto sia sordo solo a stimoli ambientali ben determinati – gli ordini dei poliziotti, il tentativo di proselitismo religioso del vecchio compagno di scuola, il regolamento scolastico e il licenziamento – mentre mostri verso altri un'attenzione addirittura aumentata: «la gente, le case, gli spigoli, le grondaie»¹¹⁴, o i movimenti di un gruppo di turisti giapponesi: moti dell'animo spontanei, causati dal flusso del quotidiano davanti agli occhi. I discorsi altrui sono completamente ignorati, eccetto quello – che Baratto non può comprendere - con la vedova giapponese, accettato perché ridotto a musicalità pura, liberata dal suo carico semantico.

Il pittore Menini di *Condizioni di luce sulla via Emilia* per contro è ossessionato da una particolare qualità dell'aria, un «tremore» che ha cause vaghe ed effetti ancora più vaghi ed improbabili: stimolo visivo, quindi, che può generare ogni sorta di pensieri. Numerosissime in questa novella sono le ripetizioni di aggettivi e nomi legati alla sfera della vista: la parola «fluttuazione» ricorre per cinque volte in due pagine consecutive¹¹⁵, e numerose sono le occorrenze di *luminoso*, *brillare*, *limpido* e *immobile*; l'aria, intesa come lo sfondo in cui sono immerse tutte le cose, è protagonista assoluta e cornice della

¹¹³ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit. p.12

¹¹⁴ Ivi, p.19

¹¹⁵ Ivi, pp. 41 - 42

narrazione.

La terza novella, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, muove un attacco più deciso al sapere astratto: il protagonista rimane paralizzato di fronte all'impossibilità di rispondere alla domanda su «cosa vogliono dire i libri», presenze inquietanti e dotate di un oscuro potenziale. Una volta che i personaggi si accostano alla parola stampata e al testo scritto nei libri, la loro esistenza cambia in modo imprevedibile, ma ciò è dovuto al libro solo nella misura in cui la disposizione delle parole nel testo provoca determinati moti dell'animo, vaghi e imprecisi come quelli causati dall'aria nella novella precedente:

Durante quei mesi aveva comprato molti libri, per riuscire a trovarne uno in cui le parole la impressionassero meno, permettendole di procedere nella lettura. Ma ciò non sembrava possibile: o metteva gli occhi su libri che le davano subito noia perché non provava alcuna trepidazione, oppure provava subito quella trepidazione che l'avvinceva ad ogni parola o frase e non le permetteva di andare avanti.¹¹⁶

La «trepidazione» nominata nel passo non è causata dal contenuto del libro, poiché può bastare una semplice parola slegata dal contesto a causarla; conta piuttosto la disposizione di quella parola sul foglio, l'intreccio di un sintagma con il successivo, e tutti quegli elementi che ancorano l'esperienza della lettura al mondo fisico, direttamente sperimentabile: la soluzione del problema offerta dal protagonista - che non a caso non presenta nulla di definitivo, ma si qualifica solamente come accettabile *per lui* - si risolve in un metodo per fare quattrini, ovvero per appagare un bisogno contingente: fingere di aver capito cosa vogliono dire i libri non risolve un problema che non ha bisogno di soluzione, ma può dare una direzione - provvisoria - all'esistenza.

La quarta novella, infine, riprende l'uso della prima persona, ma non lo stile nominale dei libri del primo periodo. Il distacco emotivo dalla cosa narrata è giustificato all'inizio del racconto - si tratta di un memoriale steso per motivi che vengono, anch'essi, lasciati nel vago, ma che si trasforma ben presto un diario in cui annotare le mille incertezze dell'esistenza - ed il protagonista va considerato un caso unico all'interno della produzione celatiana: a metà tra il narratore trasparente di *Narratori delle pianure* ed il soggetto privo di autocontrollo di *Guizzarda* e *La banda dei sospiri*, non può essere accostato al Giovanni di *Narratori delle pianure* senza qualche cautela. Perduto lo sguardo trasognato e la passione giovanile che animava l'alter ego di Celati, ci troviamo di fronte ad un personaggio disincantato e metodico, che trascrive all'infinito il suo sentirsi sperduto di

¹¹⁶ Ivi, p.81

fronte ad un mondo che non offre un senso a cui aggrapparsi. Quest'ultima novella inoltre presenta una forte affinità, nel suo svolgimento, con la prima: il personaggio subisce un'evoluzione che può essere assimilata alla guarigione di Baratto, trasformandosi in «un'altra persona» pronta a ricominciare una vita completamente differente; la trasformazione è anche qui vissuta attraverso gli occhi di un io che osserva le spoglie della vecchia vita e l'inizio della nuova con distacco indolente. Ma il termine della storia non chiude un circolo ideale: se Baratto alla fine della sua parabola ritrova se stesso, il narratore di *Scomparsa di un uomo lodevole* si smarrisce definitivamente proprio perché io narrante. Al personaggio di un racconto si può attribuire un finale, perché il suo percorso è un racconto, frutto del sentito dire: l'io narrante celatiano, spogliato del solido psicologismo del romanzo tradizionale, «scompare» invece nel flusso del tempo.

Lo stile incolore e «minimalista» di Celati offre qui la sua indicazione più chiara di quale sia la posizione assunta dal soggetto - quello del racconto, e quello dell'enunciazione - in *Quattro novelle sulle apparenze*: da pagine che procedono su una sola nota, dolente e malinconica, e dal lessico piano emerge la figura di un narratore debole, che raramente commenta i pensieri dei personaggi e quando parla in prima persona condivide la loro condizione di smarrimento, quasi a schivare la responsabilità di ciò che viene narrato.

Rebecca West ha dedicato a questo concetto il secondo capitolo del suo saggio su Celati, intitolato *The Permeable Gaze*, «lo sguardo permeabile»: dopo aver tracciato un collegamento con l'arte fotografica ed aver ricordato come anche l'inquadratura di una fotografia può essere resa tale da non riflettere più il punto di vista dell'artista, favorendo un'esperienza collettiva dell'immagine - come i lavori di Ghirri ben dimostrano¹¹⁷ - l'autrice prosegue:

Celati's stories and diaries all reflect this poetic of the contingent. There is an open-endedness to these writings in distinct opposition to closural narratives, created by means of an emphasis on constant movement through space, shifting perspectives, multiple points of view, and a highlighting of written language's limitations in capturing experience. (...) The storyteller does not nominate the stories he recounts; rather, he transmits them in an unadorned a manner as he can, mindful always that he himself is as much a part of the disorienting spaces as is that which he recounts. His task is to organize and thereby “dare sollievo“ (give relief) , in Celati's words, not by constructing deluding myths of comprehensibility, closure, or absolute existential security, but by showing in his tales that the world is always narratable, even if not ultimately knowable. Narration thus reassumes its ancient role of consolation, by showing us that our contingency is our humanity, that a story (even our own) is only one in an infinite number of possible stories, past, present and future, and that – to put it in an unfortunately clichéd (unfortunately considered so, since it is an importantly true) phrase – we are all in it together,

¹¹⁷ Cfr. R. J. West, *Gianni Celati: the craft of everyday storytelling*, cit. p.115

and are all destined for the same end.¹¹⁸

La sospensione del tempo in un istante indefinito si accompagna dunque ad una frammentazione della prospettiva: un «breaking of the frame»¹¹⁹ che si realizza attraverso il vagare nomadico dei personaggi in uno spazio reso inaccessibile alla comprensione intellettuale, sotto lo sguardo incerto di un soggetto che narra le loro peripezie senza fare commenti.

In questo soggetto debole risiede un elemento importante del legame che la produzione di Celati ha con le narrazioni orali. Come un narratore di strada od uno dei *griot* africani la cui figura tanto lo affascina, Celati sembra voler condividere quella responsabilità con il lettore, invitandolo a non soffermarsi troppo sulla verosimiglianza delle cose che racconta: tanto le novelle di *Narratori delle pianure* quanto i racconti più lunghi di *Quattro novelle sulle apparenze* sono frutto di racconti origliati nei bar e lungo le sponde del Po, e se vengono riproposti è solo per il piacere di raccontare.

Solo dieci anni dopo, la prospettiva è rimasta identica, così come il fascino di Celati per un narratore permeabile e trasparente alle storie che racconta; nell'introduzione ai *Viaggi di Gulliver* di Swift, Celati annota:

Gulliver sembra uno che si proponga di descrivere la pura oggettività delle cose, ma senza sapere se sta sognando o se è sveglio. E già il suo nome richiama alla mente il *gullible*, il credulone abbagliato dalle parole che gli altri smerciano e lui prende per dati di fatto[...] e le sue meticolose misurazioni e comparazioni sono parodie d'un raziocinio "scientifico" che pretende di ridurre a dati di fatto anche la pura irrealtà. Come un personaggio teatrale che dice per sbaglio quello che non dovrebbe, così Gulliver dice la verità dell'incoscienza, che è l'unica verità possibile.¹²⁰

L'analisi della prospettiva frammentata nelle narrazioni celatiane degli anni '80 si

¹¹⁸ «Le storie e i diari di Celati riflettono tutta questa poetica del contingente. C'è una tendenza al finale aperto in questi scritti in netta opposizione alle narrazioni chiuse, ottenuta ponendo l'enfasi sul movimento costante attraverso lo spazio, sulle prospettive mutevoli e sui molteplici punti di vista, e sottolineando i limiti che ha il linguaggio scritto nel catturare l'esperienza [...] Il narratore non domina le storie che racconta; piuttosto, le trasmette nella maniera più disadorna che può, sempre cosciente di essere lui stesso parte di uno spazio disorientante tanto quanto le cose che racconta. Il suo compito è di organizzarle e «dare sollievo», per usare le parole di Celati, non attraverso la costruzione di illusori miti di comprensibilità, finitezza o assolute sicurezze esistenziali, ma mostrando nelle sue storie che il mondo è sempre raccontabile, anche se non completamente comprensibile. La narrazione assume quindi nuovamente il suo antico ruolo consolatorio, mostrandoci che la nostro essere effimeri coincide con la nostra umanità, che una storia (persino la nostra) è soltanto una in mezzo ad un infinito numero di storie possibili, passate, presenti e future, e che – per dirla con un cliché (sfortunatamente considerato tale, poiché è un'importante verità) – siamo tutti assieme dentro di essa, e tutti destinati allo stesso finale.» Ivi, p. 127. Traduzione mia.

¹¹⁹ Ivi, p.123

¹²⁰ J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Feltrinelli 1997, cit. p. VIII

accompagna allo studio dell'interconnessione tra le potenzialità dell'arte filmica e quelle della scrittura, ma la possibilità di mettere l'una al servizio dell'altra è un'altra delle soluzioni espressive che Celati prende in considerazione, e costituisce il punto di partenza della produzione degli anni '90.

La scrittura che evoca l'immagine: componenti visuali del parlato

Il parlato come spettacolo

Dopo la pubblicazione della versione definitiva di *Verso la foce* occorre aspettare più di dieci anni per assistere a un ritorno di Celati alla forma breve: tra il 1988 ed il 2001 prendono vita diversi altri progetti, tra cui *Avventure in Africa*, lungo diario di viaggio che di *Verso la foce* riprende la struttura di base ma non la scansione in brevi capitoli, e la *Recita dell'attore Attilio Vecchiatto al teatro di Rio Saliceto*, che nella sua veste di copione teatrale è testimone di un'indagine su forme espressive sempre più varie; sono inoltre gli anni in cui esce la fortunata versione dell'*Orlando Innamorato raccontato in prosa*, la cui introduzione traccia un riassunto degli studi sulla narrativa orale compiuti in quel periodo:

Un tempo i poemi cavallereschi si recitavano ad alta voce in vari posti, ed erano raccontati in vari modi. Si recitavano ad alta voce nei Maggi dell'Appennino, ma anche come intrattenimento serale o nelle pause del lavoro, perché c'erano appassionati lettori popolari che riunivano intorno a sé i compagni di lavoro o i vicini di casa. E poi si recitavano più o meno adattati nel teatro dei pupi siciliano e napoletano, ed erano raccontati oralmente, ad esempio nei cortili siciliani, e raccontati in prosa nei libri popolari che esponevano le antiche storie dei paladini.¹²¹

Celati continua dunque ad occuparsi delle sue traduzioni non solo scegliendole in base ai suoi interessi «storici», ma traendo anche spunto dal confronto con altri autori per arricchire la sua produzione, dimostrando un inesausto interesse per il tema dell'oralità.

Nel trasporre in prosa l'*Orlando Innamorato*, alcune considerazioni di vecchia data s'intrecciano con altre nuove: la lettura delle imprese dei paladini di Carlo Magno produce ancora sollievo grazie a

quel senso della lingua nativa che avevamo da bambini, quando non c'era per noi differenza tra italiano e dialetto, e tutte le parole aderivano all'occasione con un suono più usuale o più strambo, più triviale o più raffinato, ma sempre secondo il nostro orecchio e non per regola scolastica.¹²²

ma vi sono nel testo anche accenni alle modalità di trasmissione dell'epica cavalleresca,

¹²¹ G. Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi 1994, cit. p. VII

¹²² Ivi, p. IX

che sfuggono ad ogni catalogazione: racconto orale in primis, ma anche attraverso scarabocchi e dipinti, spettacoli di burattini in Sicilia, e poi ancora in prosa nei libri popolari, o recitata in spettacoli teatrali dalle compagnie di paese.

Non sfugge a Celati come la natura del racconto non debba essere per forza limitata al fatto linguistico-letterario, sia che questo assuma forma scritta od orale: la lingua non è l'unico tramite attraverso cui si possono veicolare le informazioni.

Se infatti perfino la pagina di un libro consente di sperimentare sui processi cognitivi, utilizzando ad esempio le parole per comporre disegni o scarabocchi, affidando quindi la trasmissione del senso ad un mezzo diverso dalla semplice successione dei significanti¹²³, nel racconto orale ogni tipo di discorso è accompagnato da gesti e intonazioni che, per quanto impossibili da separare dalla performance vocali, nondimeno sono intraducibili e non trascrivibili, né possono essere «raccontati»: è possibile tuttavia imitarli dopo averli osservati o ascoltati, ed in ciò consiste la potenzialità mimetica del parlato: essa è necessariamente legata all'elemento spettacolare della rappresentazione.

Questa potenzialità mimetica può allora venire in soccorso dello scrittore che voglia proporre un superamento del vicolo cieco in cui si muove la letteratura occidentale. La condizione isolata in cui si viene a trovare il lettore di fronte alla pagina scritta implica la lettura silenziosa, un atto inevitabilmente solitario che lo sottrae al mondo esterno per proiettarlo nella sua interiorità. Essa dà vita a un dialogo nel quale non c'è spazio che per la voce che proviene dal libro.

L'esperienza di chi ascolta la lettura di un libro ad alta voce non è poi molto diversa: anche in mezzo ad una folla di persone, tutta l'attenzione viene proiettata sul lettore, e la lettura avviene in genere in silenzio; se così non è, ciò viene considerato generalmente un fallimento dell'atto comunicativo.

L'atto di leggere ad alta voce per un pubblico è in realtà un tramite attraverso cui trasmettere un testo scritto a quel pubblico - tanto che in molti casi al pubblico è fornito lo stesso testo di cui dispone l'oratore: si pensi ad esempio alla lettura di un testo scolastico in una classe -, un procedimento controllato che reprime quelle potenzialità mimetiche di cui si è detto, e fortemente orientato alla fruizione del contenuto del libro; un modo insomma di servirsi del parlato avvicinandolo il più possibile alla forma scritta, l'esatto contrario dell'operazione che sta a cuore a Celati, quella di permeare la narrazione di elementi propri dell'oralità; non a caso, le sue scelte in merito agli autori da tradurre privilegiano quegli

¹²³ Cfr. G. Celati, *Il racconto di superficie*, in «Il Verri», Serie V, 1, 1973

stili che con l'oralità sono maggiormente compromessi.

Si pensi ad esempio a Céline, autore di cui Celati si è occupato con entusiasmo lungo il corso di tutta la sua carriera: le traduzioni di *Colloqui con il professor Y*¹²⁴ e di *Guignol's band* sono entrambe accompagnate da saggi e note critiche che contengono importanti riflessioni sulla potenzialità «spettacolare» del parlato; in particolare, nell'articolo *Parlato come spettacolo*¹²⁵ l'autore afferma che è possibile tentare di esprimere attraverso la lingua scritta i segni del discorso orale: Céline adopera la punteggiatura come un repertorio inesauribile di quei segni, servendosi di punti esclamativi e puntini di sospensione con grande libertà per costruire i picchi d'intonazione e le pause che causano l'andamento sincopato della narrazione. Ancora in *La scrittura come maschera* viene detto:

Scrivere per Céline significa ritrovare le movenze, i toni, l'aggressività corporea della maschera, significa coinvolgersi totalmente in una dimensione spettacolare senza lasciar nulla allo spettatore distaccato, al sensibile voyeur, al critico impartecipativo.¹²⁶

I libri di Céline costituiscono quindi per Celati delle prove attoriali e delle recite, trasposte su carta e pronunciate davanti ad un unico spettatore, che bene si prestano ad esemplificare il rito quotidiano della comunicazione, accompagnato da gesti ed intercalari.

Celati realizza in *Comiche e Parlamenti buffi* un impianto narrativo analogo: dal protagonista di *Comiche* a Giovanni di *Lunario del paradiso*, tutti i personaggi celatiani danno l'impressione di recitare un monologo dall'alto di un palcoscenico. La prosa celatiana ha tuttavia una diversa impostazione rispetto a quella cèliniana; la sintassi più convenzionale, un uso della punteggiatura - in particolare della virgola, che, assente in *Comiche* e *Guizzardi*, ricompare a partire da *La banda dei sospiri* - più vicino allo standard ed il mancato ricorso all'esclamazione rivelano una struttura narrativa ragionata ed un desiderio di sperimentare sulla forma prosastica che doveva essere sconosciuto a Céline, come Celati stesso mette in evidenza nella sua prefazione a *Guignol's band*:

Si direbbe che il prezzo pagato da Céline per distanziarsi dalla mentalità prosastica sia quello di non riuscire più a raggiungere la cosiddetta «opera compiuta». Questo è comprensibile, perché la lingua lirica conosce solo slanci secondo il particolare impulso del momento; non possiede l'arte argomentativa della prosa per portare tutto a una logica conclusione; dunque la scrittura tende a debordare continuamente verso nuovi trasporti immaginativi.¹²⁷

¹²⁴ L. F. Céline, *Colloqui con il professor Y*, traduzione a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi 1971

¹²⁵ G. Celati, *Parlato come spettacolo*, in R. Barilli, A. Guglielmi, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976

¹²⁶ L. F. Céline, *Colloqui con il professor Y*, cit. pp. 109-110

¹²⁷ L. F. Céline, *Guignol's band preceduto da Casse-pipe*, cit. p. XIII

L'obiettivo che l'autore si pone è frutto di un lucido calcolo e della volontà di sperimentare sulle possibilità espressive della lingua; gli elementi spettacolari del parlato sono alcuni tra i mezzi con cui il narratore orale conserva l'attenzione dell'ascoltatore, e replicarne gli effetti sulla pagina scritta dovrebbe consentire di ricreare un legame affettivo con il lettore:

Parola parlata come elemento spettacolare, perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali, proprie del personaggio che la pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica. [...] Ecco perché il parlato diventa lo strumento ideale e privilegiato della sua operazione, perché, come si è detto, il suo apprendimento è principalmente partecipativo e le sue caratteristiche sono quelle stesse dello spettacolo.¹²⁸

Sulle modalità con cui questi elementi vengono recuperati nei libri del primo periodo molto si è scritto. L'influenza del genere *slapstick comedy* su *Comiche* è immediatamente percepibile, ma l'intera produzione celatiana fino a *Lunario del paradiso* è segnata dalla comicità di stampo cinematografico: una comicità che non ha nulla di ironico, incontrollata come le gag dei personaggi del cinema muto, che stimola irresistibilmente la partecipazione dello spettatore.

I libri degli anni '70 nascono precisamente con questo intento: fornire un'esperienza di lettura ad alta voce¹²⁹ che si riallacci all'arte mimica, ovvero che riesca, attraverso la particolare cadenza di ritmo e linguaggio, a riprodurre quella componente rituale che istituisce e rafforza i legami tra le persone, secondo quanto affermato da Paul Zumthor nel suo *La presenza della voce*.¹³⁰

Sotto questo punto di vista, l'esperimento di Celati è dunque pienamente riuscito: recitare *La banda dei sospiri* in pubblico produrrebbe probabilmente lo stesso effetto di un cortometraggio di Harry Langdon, suscitando una risata collettiva in grado di abbattere la barriera che separa l'ascoltatore dai suoi simili e dal narratore.

¹²⁸ G. Celati, *Il parlato come spettacolo*, cit. p.82

¹²⁹ Cfr. *Intervista per la pubblicazione basca di «Parlamenti buffi»* in «Riga» n. 28, cit. p. 52

¹³⁰ Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit. p. 103

Dal pagliaccio al monologhista

Abbiamo tuttavia visto come negli anni '80 si verifici un abbandono della vena polemica e finalizzata allo scuotimento del lettore che era propria degli anni '70; nella trilogia padana non può trovare spazio un simile tipo di comicità incontrollata. Lo smarrimento individuale, la depsicologizzazione del soggetto e il taglio panoramico della nuova visione celatiana mal si conciliano con l'azione intensa e «fisica», basata su una gestualità rapida e su effetti improvvisi: è il ritmo stesso della narrazione ad escludere ormai quella strategia per trasporre l'oralità in forma scritta.

A quest'epoca l'autore appare addirittura tentato di abbandonare la letteratura per dedicarsi esclusivamente agli studi sull'analisi conversazionale¹³¹, tanto che inizialmente, reduce dall'esperienza di *Viaggio in Italia con venti fotografi*, ammette di non considerare nemmeno come «letteratura» la prima stesura di *Verso la foce*, datata 1981; eppure, quattro anni dopo, viene dato alle stampe *Narratori delle Pianure*, seguito da *Quattro novelle sulle apparenze* e dalla ristampa definitiva di *Verso la foce*, che raccoglie al suo interno altri tre diari di viaggio: libri che hanno avuto una gestazione slegata da ogni tipo di considerazione editoriale¹³², ma che a un certo punto Celati ha ritenuto di dover riordinare e a cui ha dato una forma compiuta; l'intervallo di tempo che separa la loro pubblicazione è brevissimo e mostra come questo periodo sia stato di attività febbrile, in cui centinaia di brevi racconti sono stati scritti, riscritti e forse più volte cestinati.¹³³

L'elemento spettacolare è sensibilmente ridotto, quando non completamente assente in questa seconda trilogia, né questo fatto si può attribuire interamente all'abbandono della prima persona; anche in quei casi in cui il narratore e il protagonista coincidono il fulcro della narrazione è ormai concentrato sulla descrizione dei pensieri dei personaggi, piuttosto che sulle azioni: il personaggio-tipo della trilogia padana subisce il mondo esterno anziché cercare di manipolarlo.

Questo maggiore spazio dedicato al *pensato* rispetto all'*agito* corrisponde ad un'accresciuta rilevanza, all'interno del testo, di quella che è stata definita la «vocazione moralistica»¹³⁴ di Celati: se è infatti vero che egli tende a non commentare direttamente i fatti narrati, i suoi

¹³¹ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa* in «Riga» n. 28, cit. pp. 32-33

¹³² Gli interventi di Celati confermano questa posizione: cfr. S. T. Goldmann, *Elogio della novella* in M. Bruni (a cura di) «Leggiadre donne... novella e racconto breve in Italia», cit. p. 341

¹³³ Cfr. ancora *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, cit. p. 33: «Scrivevo senza voler sapere come sarebbe andata a finire, e se in mezz'ora non veniva bene la buttavo via»

¹³⁴ Cfr. M. Belpoliti, *Sagome sfuocate e anni Settanta*, in «Riga» n.28, cit. p.223

personaggi si interrogano costantemente sul mondo esterno e sul senso delle cose, e le loro conclusioni riecheggiano inevitabilmente le sue proprie; quando invece, come nel caso di *Verso la foce*, è proprio la voce dell'autore a esprimersi, appare con più evidenza quel «concentrato di saggezza», come lo ha definito Marco Belpoliti¹³⁵, che insiste sulla vanità di ogni pretesa di controllo sul tempo, sul mondo, sull'opinione che gli altri hanno su di noi; essa è spesso raccolta in poche parole alla fine di un racconto, come il motto che chiude una novella.

Lo stile piano e la struttura frasale limpida assecondano questa vocazione, modificando profondamente anche le modalità con cui il testo andrebbe trattato in una lettura ad alta voce: esso non punta più all'effetto comico, considerato ora uno stratagemma superato; l'esperienza ghirriana ha creato in Celati la consapevolezza che l'essere umano è naturalmente attratto da ciò che gli è esterno, ed è solo per via della sua immaginazione soffocata da troppi stimoli artificiali che egli ha perduto il gusto dello scambio di racconti con i suoi simili.

L'espedito della comicità con la sua carica spettacolare deve essergli sembrata a questo punto assimilabile alle risate registrate delle *sit-com*: un metodo infallibile per sciogliere i blocchi emotivi tra gli spettatori, ma pur sempre invasivo e imposto dall'esterno, laddove è invece possibile fare leva su di un patrimonio di emozioni presente in ogni essere umano per riattivare il legame tra narratore ed ascoltatore in maniera perfettamente naturale. I libri degli anni '80 si pongono come obiettivo quello di far riconoscere allo spettatore di aver perso la capacità di percepire le sottigliezze del linguaggio: per questo la lingua usata sottolinea anche le più piccole variazioni di tono e ritmo, e sempre per questo motivo non si può più parlare di un elemento «spettacolare» del racconto; l'istrione che invade il palcoscenico di *Parlamenti Buffi* diventa un attore che recita un monologo con grande attenzione, adoperando una lingua vicina al parlato quotidiano.

Il sintomo più significativo di questo cambiamento va rintracciato nell'uso del discorso diretto, come nota Rebecca West a proposito della traduzione dell'*Orlando innamorato* – ma il concetto può essere esteso anche alla trilogia padana:

Celati makes some use of direct speech, but never interrupts the narrative flow of the story for long, with the result that we hear the characters' voices yet we are never drawn away from the all-encompassing dynamism of their non-stop adventures, which are told panoramically from a panoptical point of view.¹³⁶

¹³⁵ Ivi, pp. 222-223

¹³⁶ «Celati fa talvolta uso del discorso diretto, ma non interrompe mai a lungo il flusso narrativo della storia,

Il concetto di «avventura» non può essere inteso nell'accezione comune del termine, a proposito dei libri degli anni '80; eppure, i vagabondaggi di Celati per la valle del Po in *Verso la foce* sono costellati di imprevisti ed incontri fiabeschi che, se non mettono a rischio l'incolumità dell'autore, di certo costituiscono avvenimenti inusuali degni di essere raccontati, come le imprese dei paladini:

Qualsiasi cosa facciamo comincia prima di noi, noi continuiamo uno svolgimento. In certi momenti c'è qualcosa nell'aria, che arriva come un suono, nel sentito dire in cui viviamo immersi: e questi sono incontri avventurosi, o piccole forme di risveglio, o l'annuncio della nostra sorte.¹³⁷

L'avventura può dunque celarsi dietro qualunque avvenimento, anche il più banale: l'autore recupera l'antica derivazione latina del termine, *adventuram*, «ciò che accadrà», e afferma che un «maestro narratore» è in grado di far apparire leggendario – e quindi degno di essere raccontato - qualunque tipo di esperienza.¹³⁸

La vecchiaia sul palcoscenico

Con l'uscita di *Verso la foce* (1988) la «trilogia padana» raggiunge la sua ideale conclusione. È Celati stesso a definire *Verso la foce* «il terminale di tutti i miei lavori»¹³⁹: una stagione si è indubbiamente conclusa, anche se dare una descrizione dei suoi caratteri fondamentali che sia onnicomprensiva è arduo. Di certo si può ipotizzare che alla base di questo secondo silenzio ci sia la progressiva scomparsa di molti degli amici più affezionati: poco dopo Calvino scompaiono Giorgio Manganelli (1990) e un altro collaboratore della rivista «Alì Babà», Enzo Melandri (1993), mentre Luigi Ghirri, il cui lavoro ha avuto, come evidenziato, una parte notevole nell'elaborazione della poetica degli anni '80, muore nel 1992. La cronologia delle opere dell'autore conferma come da quel punto in poi si apra un periodo di sostanziale silenzio; una cesura nella produzione celatiana perfino più ampia di quella che separa *Lunario del paradiso* da *Narratori delle pianure*, e meno evidente solo

con il risultato che ascoltiamo le voci dei personaggi ma non siamo mai distratti dall'onnicomprendente dinamismo delle loro avventure senza fine, narrate panoramicamente, da un punto di vista generale.» Da Rebecca J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit. p. 202. Traduzione mia.

¹³⁷ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit. p. VIII. È significativo il fatto che l'introduzione al saggio, da cui è tratto il passo citato, sia stata inserita a partire da questa seconda edizione, uscita l'anno successivo a *Narratori delle pianure*.

¹³⁸ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, cit. p. 35

¹³⁹ Ivi, p. 36

perché non accompagnata da radicali cambiamenti nel linguaggio e nello stile: nonostante vedano la luce la raccolta di *Parlamenti buffi* - che, ricordiamo, riunisce *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri* e la versione riveduta e corretta di *Lunario del paradiso* - e la traduzione dell'*Orlando innamorato*, occorre attendere il 1996 perché l'autore pubblichi del materiale inedito. Un testo completamente diverso da tutti quelli che l'hanno preceduto, che segna l'ultima tappa di quel processo di «rarefazione» della pagina scritta che era cominciato con *Narratori delle pianure*: se infatti i libri degli anni '80 avevano visto il passaggio dal romanzo alla novella, la *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*¹⁴⁰ è un testo nuovo rispetto ai precedenti. Si presenta infatti in forma di copione teatrale, in parte come raccolta di sonetti, quest'ultima successivamente ripubblicata, ampliata e corredata dalla biografia – fittizia - di Vecchiatto, con il titolo *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*.¹⁴¹

Occorre soffermarsi su questo testo: per la sua posizione nella cronologia delle opere dell'autore, esso fornisce preziosi indizi per comprendere le riflessioni degli anni precedenti e quelle che seguiranno fino a tempi recentissimi. I *Sonetti del Badalucco* sono infatti del 2010; a livello formale e contenutistico, inoltre, costituiscono un *unicum* poco esplorato dalla critica. Ne parla Rebecca West, affermando che la scelta di creare questo particolare personaggio – un vecchio attore che, sebbene famoso e rispettato all'estero, in Italia è ridotto a recitare in un oscuro teatro di provincia¹⁴² nell'indifferenza totale della critica – è da collocare nell'ottica di un'opposizione alla situazione letteraria che si configurava in Italia nell'ultimo decennio del secolo, ed in particolare a quell'orientamento culturale nascente che prende il nome da una fortunata raccolta a cura di Daniele Brolli, *Gioventù Cannibale*¹⁴³: autori giovani o giovanissimi, definiti «cannibali» certamente per la loro associazione con tematiche splatter e violente, ma soprattutto per quella tendenza, destinata a segnare la narrativa del nuovo millennio, a «divorare» e consumare un'ampia varietà di influenze inglobandole in testi ad alta intensità, volutamente superficiali e fortemente citazionistici.

Se da un lato questi giovani scrittori si trovano, per certi versi, in accordo con le posizioni celatiane (che avevano visto, dopo la morte di Calvino, un rafforzarsi dell'antipatia per la

¹⁴⁰ G. Celati, *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, Milano, Feltrinelli 1996

¹⁴¹ G. Celati, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, Milano, Feltrinelli 2010

¹⁴² Che in realtà tanto oscuro non è, se ha ospitato tra gli altri Dario Fo, Franca Rame e Mario Scaccia, quest'ultimo proprio nel ruolo di Vecchiatto nel 1999.

¹⁴³ D. Brolli, *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi 1996

letteratura istituzionalizzata e «professionistica»), per altri il rispettivo lavoro si colloca agli antipodi: lo stile celatiano a bassa intensità, così attento a tutte le sfumature del linguaggio, e l'attenzione al tema quotidiano sono l'esatto contrario della costante ricerca dell'emozione forte propria del fantasy o dell'horror contemporaneo.

Si fa più evidente il fallimento sostanziale di quelli che erano stati gli intenti della neoavanguardia: il nuovo millennio si apre all'insegna del disimpegno - politico, culturale, artistico - per quanto riguarda il fatto letterario; Celati, che come si è visto si era dissociato dagli intenti pedagogici di molti suoi colleghi, di fronte a questi scrittori di nuova generazione che sembrano abbracciare il modello editoriale consumistico e diventare essi stessi dei tramite attraverso cui perpetuare quel modello¹⁴⁴, trova il modo di aggiungere una nuova tonalità al vasto campionario di voci di cui si è servito nel corso degli anni: quella, lamentosa e rancorosa, di un anziano attore cinico e disilluso.

He dons a verbal "mask" from behind which he can play with tonalities that are not necessarily his, but that transmit "genuine" expressions of dismay regarding a variety of topics, from the marginalization of the old to the commodification of experience in the mass media.¹⁴⁵

Uno stratagemma, quindi, per non venire meno alla dichiarazione poetica che l'ha accompagnato per più di vent'anni: quella di raccogliere semplicemente le voci altrui, senza assumere per sé il ruolo di autore in prima persona.

E tuttavia si tratta di ben altro che di un semplice portavoce. Celati costruisce attorno a Vecchiato una biografia complessa, dotandolo di una moglie, Carlotta, e facendo intervenire nella sua storia un gran numero di artisti realmente vissuti, da Peter Brook a Jean Moreau a Dario Fo - quest'ultimo nei panni di un improbabile persecutore reminiscente del miglior Guizzardi:

«Scappate subito. Dario Fo sta arrivando dalle vostre parti, in vestaglia e ciabatte, imbestialito

¹⁴⁴ «Ma forse, soprattutto per Scarpa e Nove, c'è anche un problema editoriale, o se preferite professionale (nella mia rozzezza sarei tentato di definirlo un problema economico): è difficile campare facendo gli scrittori, e lo scrittore che è diventato "una firma" fa tutto il possibile perché il proprio nome e la propria immagine pubblica vivano, si diffondano e rendano. Così, anche lo scrittore cannibale è obbligato a fare il più possibile lo scrittore: e possibilmente molto meno il cannibale. Anche qui niente di male, per carità: tutti dobbiamo campare, e farlo scrivendo letteratura è certo un buonissimo modo.» Da G. Turchetta, *I cannibali non mordono più*, in «Tirature 2005» Milano, Il Saggiatore (Fondazione Mondadori) 2005, p. 17

¹⁴⁵ «Egli crea una "maschera" verbale dietro alla quale può giocare con tonalità che non sono necessariamente le sue, ma che trasmettono "genuine" espressioni di disprezzo su una varietà di argomenti, dalla marginalizzazione di ciò che è vecchio alla mercificazione dell'esperienza nei mass media.» Da R. J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit. p. 213. Traduzione mia.

dalle vostre menzogne. Non riesce più a dormire, e sta battendo la via Pellegrino Rossi in mutande e ciabatte, con una squadra di falsi cileni per catturarvi.»¹⁴⁶

Elementi caratteristici del primo e del secondo periodo si fondono per dar vita ad una *summa* del percorso celatiano: il linguaggio tratto dal quotidiano, di registro medio-basso, che si innalza però nei sonetti; il regolare scivolare di Vecchiatto in una forma di paranoia rancorosa che tuttavia nulla ha di patetico, anzi dà piuttosto vita ad episodi tragicomici come quello con Dario Fo o quello dell'arresto a Roma, che vede coinvolti poliziotti e secondini e che immancabilmente degenera in rissa e conseguente fuga; il tema stesso della fuga e del nomadismo, che vede i due coniugi attraversare mezzo mondo, dall'Europa all'America latina, evitando ora degli squadroni fascisti ora le autorità; soprattutto, trova nuovo impulso la riflessione sul tema dell'oralità, che ritrova la sua componente spettacolare nel tema scelto: la recita.

Proprio per il suo ruolo di «maschera», il Vecchiatto che si muove sul palcoscenico di Rio Saliceto è molto diverso da quello del Celati «monologhista»; polemizza, si lamenta, interagisce vivacemente con la moglie e con gli spettatori secondo un copione volutamente presentato come improvvisato:

ATTILIO: Ascoltate giovanotti la lezione di tenebre dell'attore Vecchiatto!... Viene il momento che il giovane maschio scopre la morte, scopre ciò che la sua coscienza non potrà mai comprendere, una nebbia lo avvolge: cos'è la morte? Che momento quello! Come Amleto innanzi al fantasma del padre...

CARLOTTA: Sì Attilio...

ATTILIO: Il padre è sempre un fantasma che torna nei nostri sogni, e la morte del padre è il crinale della nostra coscienza...

CARLOTTA: Questo è autobiografico, sa signora? Dopo la morte del padre lui ha abbandonato il teatro, è andato a vivere nella pampa argentina, tra i gauchos nella fattoria dei signori Pischirelli, oriundi italiani, vero Attilio?

ATTILIO: Posso continuare?

CARLOTTA: Racconta di tuo padre, Attilio, l'autobiografia interessa sempre al pubblico.

¹⁴⁶ G. Celati, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, cit. p.41

ATTILIO: Come è morto il padre di Vecchiatto? Tumore a un polmone, fumava troppo... Cosa è rimasto in eredità a Vecchiatto? [...] ¹⁴⁷

I continui interventi della moglie distruggono Vecchiatto, costringendolo ad improvvisare: la narrazione devia continuamente, proprio come accade nel parlato quotidiano, e finisce per coinvolgere il pubblico fittizio in sala.

I possibili livelli di lettura dell'opera si sovrappongono e sfumano l'uno nell'altro: il copione che Vecchiatto vorrebbe recitare, cioè l'opera conclusa e portatrice del supposto messaggio dell'attore, fissato sulla carta, viene abbandonato a metà, ma il lettore non ne vede neppure l'inizio, perché il testo che ha a disposizione comincia appunto quando Vecchiatto si interrompe e comincia a lamentarsi di come nessuno lo ascolti; il libro - testo scritto, e quindi pianificato attentamente - riporta lo sproloquio disordinato di una coppia di anziani, e paradossalmente contiene ciò che non dovrebbe contenere, l'improvvisazione che interviene quando si lasciano fluire le parole secondo l'impulso del momento.

Nella *Nota* ¹⁴⁸ che segue la recita Celati prende la parola per chiarire in parte le condizioni in cui sarebbe avvenuta la trascrizione della recita: viene precisato come il testo non sia basato su una registrazione, ma su una ricostruzione fatta sulla base dei ricordi di un terzo personaggio; ogni pretesa di autenticità e precisione infranta, la *Recita dell'attore Vecchiatto* si presenta come un racconto di terza mano, il culmine delle aspirazioni celatiane ad una letteratura libera da ogni costrizione artificiale:

Ascolta, se tu prendi una narrazione come un oggetto ben determinato, chiuso nei limiti della pagina scritta, sarai sempre ossessionato dall'incombenza del profitto, delle vendite, del pubblico. Se invece tu prendi una narrazione non come un oggetto determinato, ma come un evento – qualcosa che accade come una ventosità che passa da una testa all'altra [...] In questo la riscrittura è un modo di prolungare lo stato di non-fissazione che c'è nei flussi immaginativi. ¹⁴⁹

Lo spettacolo teatrale può essere dunque considerato come la rappresentazione dell'obiettivo celatiano: il processo di coinvolgimento del pubblico attraverso la voce e la gestualità, teorizzato fin dai tempi della traduzione di Céline, è qui descritto come un evento in corso, per metà dichiarazione di intenti, per metà denuncia e lamentazione, poiché alla fine si conclude con un fallimento: alla fine dello spettacolo le luci si sono

¹⁴⁷ G. Celati, *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, cit. pp. 53-54

¹⁴⁸ Ivi, p. 79

¹⁴⁹ Cit. da *Riscrivere, riraccontare, tradurre*, in «Riga» n. 28, cit. p. 47

spente, e non è rimasto nessuno ad ascoltare Vecchiatto.

Nel terzo capitolo del suo saggio dedicato a Celati e Milan Kundera, Walter Nardon offre altri spunti di riflessione a questo indirizzo: tanto le continue interruzioni dello spettacolo quanto la sua fine impietosa potrebbero essere un riflesso della preoccupazione di Celati di fronte ad una parola che nella società contemporanea

«è venuta a perdere progressivamente spessore, mistero, per ridursi al formulario sterile di alcune rubriche dei periodici»¹⁵⁰

È una tesi che trova supporto in molte delle battute di Vecchiatto:

Ah parlare parlare, parliamo sempre, parlano tutti, se si potesse smettere un po'... Non c'è modo di andare avanti, tutti parlano troppo...

Ah parlare parlare parlare! Sento il peso dei frasari nauseabondi che mi schiacciano sempre più...¹⁵¹

Dove la parola che opprime l'attore è quella svuotata del calore e del ritmo del contatto tra esseri umani: i «frasari nauseabondi» sono quelli che producono i romanzi industriali tutti uguali, «come le patatine chimiche»¹⁵², e se «tutti parlano troppo» è un sintomo del fatto che nessuno si ferma più ad ascoltare; in queste condizioni l'atto del parlare, con il carico di gestualità che lo accompagna, viene svuotato di quello che dovrebbe essere il suo significato fondamentale: mettere in comunicazione il parlante e l'ascoltatore.

La scelta del personaggio non è, infine, casuale. La figura di un vecchio attore è nella posizione perfetta per restare ferito in maniera duplice dall'impoverimento della parola, sul piano professionale e su quello affettivo: il pubblico disabituato al potenziale emotivo del gesto e dell'espressione è lo stesso che lo sbeffeggia prima di lasciare il teatro, e che non prova più alcun interesse per la saggezza pratica accumulata da un vecchio.

L'urgenza della preoccupazione di Celati è testimoniata dall'intensità con cui Vecchiatto si lancia contro i mali della società contemporanea: in nessun'altra opera la sua «vocazione moralistica» fa sentire la sua presenza come tra le pagine della *Recita*.

A più di un decennio di distanza i *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* cristallizzano, quasi a esorcizzarli, quei mali nella figura del Badalucco, personificazione delle qualità negative dell'italiano medio; è l'unico momento in cui al lettore è concesso di udire la vera

¹⁵⁰ W. Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, cit. p.145

¹⁵¹ G. Celati, *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, cit. pp. 15 e 45

¹⁵² In *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» n. 28, cit. p. 34

voce dell'attore. Dotati di impianto metrico shakespeariano (tre quartine più un distico), essi accompagnano l'autobiografia dell'attore, descrivendo i suoi viaggi e i suoi pensieri; in realtà sono il luogo dove la voce di Vecchiatto è presentata come espressione diretta, in brevi composizioni sentenziose che rimandano alla poesia gnomica, ma hanno anche un precedente molto più recente nelle *Poesie della fine del mondo* di Delfini.

Viene qui affrontato con grande partecipazione emotiva anche il tema della vecchiaia, a cui Celati ha dedicato numerose riflessioni: non è forse un caso che la pubblicazione della *Recita* sia avvenuta esattamente un anno prima del sessantesimo compleanno dell'autore.

Nonostante sia caratterizzata da nostalgia e rimpianto per il passato, poiché il futuro è pieno d'incertezza, la vecchiaia viene dipinta come una condizione positiva, anch'essa avventura da affrontare con calma e serenità, che favorisce i flussi immaginativi, liberata da quel senso d'urgenza e dalle «smanie» della giovinezza:

Vecchiaia è come un viaggio in terre avare,
poco ti resta, deserta è la tua via.
Sei presso un fiume, vedi barche passare,
hai voglia sia il tuo turno d'andar via.

L'uom del traghetto fa segno d'aspettare,
tu sai d'esser vivo per magia;
sai che in un soffio tutto può cessare:
momento buono per la fantasia.

Guardi le nuvole, pensi al sognare
come una bolla d'aria che t'invia
verso luoghi ignoti in cui vagare:
vita gratuita, piana, purchessia.

Or la vita com'è incerta e distante!
La tua grazia sarà amarla da incurante.¹⁵³

La fine che si avvicina non è vista con angoscia, ma quasi con attesa: attesa comunque dolce, perché la poca vita che è rimasta è finalmente libera da obblighi e false illusioni.

La vecchiaia viene presentata come il momento «giusto» per morire: dato che la fine è ormai messa in conto, tutto il tempo vissuto è ormai un inganno allo scorrere del tempo, dotato di una consistenza irrealistica che stimola la fantasia; come le narrazioni migliori, quelle spontanee che nascono dal contatto tra le persone, anche la vecchiaia che lascia l'uomo povero e solo di fronte al nulla produce sogni incontrollati che stimolano

¹⁵³ G. Celati, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, cit. p. 82

l'immaginazione.¹⁵⁴

Si può affermare che con la creazione di Vecchiatto si entra nel «terzo tempo» celatiano: per quanto infatti il personaggio del vecchio attore rancoroso non si configuri affatto come un «alter ego» dello scrittore – come dimostra il tenore degli interventi raccolti in «Riga», in gran parte risalenti a quel periodo – è indubbio che Celati stesso sta entrando in quella fase della vita in cui si tirano le somme di quanto si è svolto fino a quel momento; nella *Recita* egli prende atto del fallimento di quelli che erano stati gli ideali della generazione di scrittori cui era appartenuto, ma si riconferma in quello che era stato l'ideale – anzi, l'anti-ideale – suo proprio: così come si era tenuto in disparte dalle polemiche neoavanguardiste, così si manterrà ai margini del mercato editoriale in seguito, continuando a cercare quell'alternativa alla sterilizzazione di parola e voce che vede ormai imperante nelle forme dell'oralità.

La *Recita dell'attore Vecchiatto* è il libro più di ogni altro adatto ad aprire questa nuova stagione anche per un altro motivo: in esso trovano spazio tutti quegli aspetti, legati alle forme orali della narrazione, attorno a cui ruotano i libri successivi: la percezione dell'esistenza come un fenomeno impossibile da padroneggiare, che stava alla base di *Quattro Novelle sulle Apparenze*, viene ripresa in *Fata Morgana*; le riflessioni sulla vecchiaia e su come il suo significato vari in base ai modelli culturali in *Avventure in Africa*; infine, il rinnovato interesse per la componente visuale del parlato, confermato dagli interventi degli anni precedenti e successivi, tra cui spicca la prefazione a *Fantastica visione* di Giuliano Scabia – autore caratterizzato da un'intensa sperimentazione sull'arte teatrale e, si rammenta, grande amico di Celati – che troverà espressione nel successivo *Cinema naturale*.¹⁵⁵

Il «cinema naturale della mente»

L'influenza dell'arte cinematografica sugli scritti di Celati ha radici, come abbiamo visto, molto profonde: fin dalla scelta del titolo *Comiche* si può trovare traccia del suo debito con il cinema muto di Laurel e Hardy, Buster Keaton, Charlie Chaplin, che lo ha condotto alle

¹⁵⁴ Si confronti la «bolla d'aria» al verso 10 con la «ventosità» cui si fa riferimento in «Riga», cit. p. 47 (vedi nota 148), o con il «qualcosa nell'aria» in *Finzioni occidentali*, p. VIII (vedi nota 136): le fantasticazioni sono suscitate dall'aria stessa, materiale impalpabile attraverso cui si trasmettono le voci.

¹⁵⁵ G. Celati, *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli 2001

riflessioni sulle gag e sulla *slapstick comedy* contenute in *Finzioni Occidentali*.

Nel corso degli anni '70 e '80 tale influenza si rafforza e si intreccia a vari livelli con la produzione dell'autore, evolvendosi di pari passo con il suo stile narrativo: se infatti nel primo periodo è lecito parlare di una suggestione tematica, che vede l'elemento comico infiltrarsi tra le pagine di *Comiche e Parlamenti Buffi* in conseguenza del fascino che il meccanismo della gag esercita su Celati - e della sua passione di cinefilo - per quelli del secondo periodo l'attenzione va spostata piuttosto sull'elemento formale; l'esperienza con Luigi Ghirri conduce l'autore ad analizzare le potenzialità espressive delle immagini, ma fin dall'inizio questa ricerca manifesta il suo legame con l'arte cinematografica:

Ma prima della fine della guerra, c'è il caso di *Ossessione* di Visconti, dove si inaugura una visione che sarà quella del cinema neorealista. Quintavalle lo cita come la scoperta di un altro paesaggio, d'uno spazio inesplorato, d'una dimensione sconosciuta: un territorio in completa contraddizione con le versioni ufficiali dell'Italia promosse dalla retorica nazionale e fascista. Fin dalla prima scena di *Ossessione*, c'è qualcosa di simile alle esplorazioni dei nostri fotografi: è l'effetto del guardarsi intorno in posti che non sono quelli delle versioni ufficiali della vita, posti marginali in cui si capita quando si perde la strada o non si sa più dove andare [...] Il nuovo cinema italiano, diceva Bazin, apre lo sguardo sul puro accadere, sugli incontri casuali, deviazioni di percorso, percezioni non orientate verso un fine preciso. La ricerca di Ghirri e degli altri fotografi si ricollegava alla ricerca compiuta da questo cinema, innanzitutto perché aveva lo stesso bisogno di evadere da una realtà monumentale e scolastica, fatta solo di luoghi celebri e di vestigia storiche.¹⁵⁶

Ghirri era solito organizzare le sue fotografie secondo un'analogia tematica, quasi a formare un racconto; a Celati non sfugge la possibilità di evocare immagini attraverso la scrittura, possibilità che diventa uno dei punti focali della trilogia padana. Nel passo appena citato si può cogliere il riferimento a quello che abbiamo definito l'«archeologismo» celatiano, ma anche come l'osservazione del marginale sia saldamente intrecciata con la questione dello *sguardo*: perché ciò che ha il potenziale di produrre straniamento e riconfigurazione della percezione manifesti il suo effetto, occorre rivolgersi a esso da una prospettiva nuova, prospettiva che proprio l'arte fotografica ha il compito di offrire; il cinema, che consiste dopotutto nell'accostamento di migliaia di istantanee per produrre l'illusione dello scorrere del tempo, possiede un potenziale ancora più grande.

Nel suo articolo *Celati e il cinema*¹⁵⁷ Marco Belpoliti fa risalire l'inizio dell'impegno diretto di Celati dietro la cinepresa alla sua partenza per l'America negli anni '80, periodo di cui rimane traccia in *Narratori delle pianure*, nel racconto *Storia di un apprendistato*; è

¹⁵⁶ G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in «Riga» n. 28, cit. p. 130

¹⁵⁷ Consultabile a <http://doppiozero.com/materiali/speciali/celati-e-il-cinema>

tuttavia solo nel 1991 che prende il via il primo progetto di documentario, *Strada provinciale delle anime*. Si tratta di un'opera difficile da classificare, che per molti versi si potrebbe definire un'appendice a *Verso la foce*: una gita sul delta del Po in compagnia di una trentina tra familiari ed amici, fra cui Ghirri, organizzato come una lunga sequenza di immagini dove solo l'occasionale carrellata sui partecipanti o sui passanti rompe l'immobilità del paesaggio. Il film è diviso in capitoli, introdotti da titoli eloquenti (come *Paesaggio serale a Comacchio*) che accentuano i rimandi alla fotografia: più in generale tutto, nelle inquadrature e nei soggetti scelti, rimanda allo stile ghirriano, uno «sguardo impregiudicato su tutte le cose, su tutte le forme di vita» che cerca di fare emergere i lati nascosti degli oggetti più banali.

È proprio la presenza umana a rendere l'opera ben più di un semplice omaggio all'amico fotografo, come pure l'autore stesso ha dichiarato: le voci dei personaggi spezzano continuamente quel silenzio che domina, quasi palpabile, le foto di Ghirri con battute, discorsi occasionali e brevi monologhi. In ciò si può leggere la differenza sottile, ma fondamentale che separa il lavoro di Ghirri da quello di Celati: per quanto il primo non escluda certo la presenza umana dalle sue inquadrature, esse si limitano a restituirci un'immagine dell'umanità in generale, o della sua azione sulle cose: Celati invece mette in scena gli individui come presenze a sé stanti, ciascuno dotato della propria individualità e, ciò che più conta, libere di esprimerla con le parole; si può riprendere ora la questione della reciproca influenza che Ghirri e Celati hanno esercitato sul rispettivo lavoro ed affermare che il primo, nel tentativo di ripulire la visione per far emergere la meraviglia che è nascosta nell'oggetto più banale, lavora in un certo senso «per assenza», mentre Celati cerca di ottenere lo stesso effetto «in presenza», mostrando la vita dell'uomo qualunque, con le sue abitudini e i suoi discorsi che non sono altro che «fiato perso», eppure sono degni di essere filmati proprio per quel motivo: la meraviglia che riconfigura la nostra percezione può emergere non solo attraverso la vista, ma anche attraverso l'ascolto.

A più riprese la regia di Celati cede la parola a personaggi incontrati lungo il viaggio, in larga parte anziani che parlano dei luoghi, proponendo la propria esperienza di vita; i racconti orali, frutto delle circostanze e del piacere di parlare si propongono quindi naturalmente, non più oggetto di teoria e nemmeno tema alla base di una narrazione statica, ma posti davanti agli occhi e alle orecchie dello spettatore, evitando con cura, e non senza mostrare un certo taglio ironico, quelli che secondo Celati sono i difetti della tradizione

documentaristica italiana:

Fino a un certo punto da noi il documentario è stato visto solo come testimonianza su una realtà politica che non poneva nessun problema percettivo o narrativo. Sembrava che la realtà fosse una cosa ovvia e pronta da catturare, e l'unico problema fosse quello di metterci sopra un discorso ideologico. Il dibattito sul realismo nella letteratura e nel cinema negli anni 1945-55 verteva su questo – sul discorso da fare, sul «messaggio». Il che portava a una messa in posa dei personaggi, come statue, per rappresentare un discorso politico, e una messa in posa dell'idea stessa di realtà, data come puro meccanismo economico.¹⁵⁸

Lo stesso amore per il quotidiano anima *Il mondo di Luigi Ghirri*, del 1999, che ripercorre la carriera di Ghirri non solo per mezzo di interventi critici ma anche attraverso i racconti dei familiari e degli amici, che gettano luce sugli aspetti per l'appunto «marginali» della sua vita: le prime fotografie, l'amore per Bob Dylan, il tutto inframmezzato, come per *Strada provinciale delle anime*, da brevi inquadrature delle cittadine dell'Emilia e della gente qualunque che le abita.

Il terzo documentario celatiano, *Visioni di case che crollano*, mette invece in scena quel complesso di idee sullo scorrere del tempo che, come abbiamo visto, sono ricreate nei libri della trilogia padana attraverso l'attento utilizzo dei tempi verbali: le inquadrature dei casolari in rovina nel paesaggio padano vengono presentate non tanto come il resto archeologico di un passato sepolto – contrariamente ai veri «reperti archeologici», questi conservano ancora tutta intera la traccia del loro utilizzo precedente, che ci è ancora comprensibile – ma come il segno di un paesaggio moderno che rischia di cadere vittima della stessa cultura che sta privando voce e racconto di spontaneità e calore e non riesce più a produrre altro che letteratura di consumo: il «fanatismo consumista» che fa sì che per l'uomo moderno la vecchiaia e la malattia diventino «una specie di scandalo».¹⁵⁹ Non è forse casuale che l'intervento citato in nota si concluda con una citazione di John Berger: l'artista introduce infatti personalmente il documentario, aprendo la serie di «recite» che lo costellano; anche in questa terza prova, il silenzio quasi sacrale che accompagna le vedute dei casolari viene interrotto regolarmente dalla voce umana che narra esperienze di vita e

¹⁵⁸ Da *Documentari imprevedibili come i sogni*, in «Riga» n.28, cit. p. 61. E' certo significativo come Celati stesso si renda apparentemente «colpevole», a circa metà film, di imbastire una discussione con il sindaco di Comacchio sul valore culturale e turistico del Parco del Delta del Po, animandosi in una reazione polemica; ogni stralcio di quella conversazione viene impietosamente troncato dopo pochi secondi per mostrare scorci del fiume, o riprese di gabbiani in volo, o semplicemente le varie attività dei partecipanti, finché la voce narrante di uno di loro non riprende imperterrita: «Intanto che quello là (Celati) parlava col sindaco, noi siamo andati a fare un giro in barca per le valli, a vedere i casoni per la pesca delle anguille...»

¹⁵⁹ Ivi, p.61

fatti casuali che in nulla contribuiscono alla creazione di un senso, o significato, come sottolinea Rebecca West:

In fact, it is precisely to this aimlessness that Celati directs attention. As we gradually stop waiting for "something to happen", we too become caught up in a sense of aimless motion through space, which can be either pleasant or disturbing, depending on individual expectations.¹⁶⁰

Oltre a rappresentare di per sé una preziosa testimonianza sulla capacità di Celati di sviluppare la sua poetica attraverso forme espressive sempre nuove, questi documentari mostrano come fin da *Verso la foce* egli si interroghi sulle problematiche «visuali» della narrazione:

Però nei lavori descrittivi che facevo in *Verso la foce*, c'era un problema di fondo che riguarda la possibilità di descrivere quello che si vede. La cosa per me si poneva in un modo simile a quello suggerito da Ghirri: le parole non servono per rappresentare il mondo esterno con descrizioni più o meno convincenti (come se il mondo fosse un oggetto naturale inerte, sempre uguale a se stesso). Le parole ci servono per chiamare le cose, per immaginarle, per distinguere il loro uso, per figurarci la loro situazione e il loro tono affettivo negli insiemi particolari, attraverso rapporti immaginativi (di forma o d'uso) o proporzionali (il grande, il piccolo).¹⁶¹

Per comprendere come i concetti espressi in questo passo si allaccino alle caratteristiche delle narrazioni orali è utile fare un confronto con le affermazioni di Walter J. Ong a proposito della situazionalità del linguaggio orale: lo studioso afferma come le culture orali tendano ad adoperare idee e concetti cercando di mantenersi aderenti alla vita concreta e rifiutando le classificazioni astratte. È l'avvento della scrittura a modificare i processi cognitivi, introducendo il pensiero astratto:

Gli illetterati (orali) identificavano le figure geometriche dando loro nomi di oggetti e non di entità astratte come cerchi, quadrati, ecc. Un cerchio veniva chiamato piatto, setaccio, secchio, orologio, luna;

Nella ricerca condotta da Luria, anche le richieste di definire gli oggetti più concreti incontravano resistenza. «Spiegate cos'è un albero». «Perché dovrei, tutti sanno che cos'è un albero, non c'è bisogno che glielo dica io», rispose un contadino analfabeta di ventidue anni. Perché definire, quando una situazione reale è di gran lunga più soddisfacente di qualunque

¹⁶⁰ «In effetti, è precisamente su questa mancanza di scopo che Celati concentra l'attenzione. Man mano che smettiamo gradualmente di aspettare che "qualcosa accada", veniamo noi stessi coinvolti in una sensazione di movimento senza scopo attraverso lo spazio, che può essere piacevole o fonte di inquietudine in base alle aspettative individuali.» Da R. J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit. p.131. Traduzione mia.

¹⁶¹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit. p. 240. Si noti come i concetti qui espressi si ritrovano nel finale di *Verso la foce*.

definizione?¹⁶²

Il pensiero orale non può prescindere da una rappresentazione visuale degli oggetti, perché lo stesso termine «concetto» gli è estraneo: ogni parola richiama immediatamente un'immagine, secondo un rapporto naturale antico come il linguaggio stesso.

La scrittura che voglia recuperare la spontaneità del parlato deve dunque innanzitutto riuscire a ricreare un'immagine mentale nel lettore e trasmettere il «tono» emotivo insito in quella raffigurazione; ma una tale operazione, naturale per chi non abbia mai conosciuto la scrittura, si complica se applicata al rapporto che s'instaura tra un autore ed un lettore che hanno assimilato la cultura scritta.

Tra gli autori che gli sono più cari, è soprattutto in Delfini che Celati rintraccia una forte componente visiva della scrittura: osserva ad esempio come *Ritorno in città*, un libro formato da piccoli componimenti in prosa che per struttura e lunghezza sono accostabili a *Narratori delle pianure*, si snodi tra «passeggiate con visioni di vita qualsiasi, frasi molto dimesse, giocate su tonalità coloristiche ed umorali» «dove si cancella il profilo netto delle cose, e affiora la pulsione del dipingere attraverso il nudo colore». ¹⁶³ Delfini è anche un autore che molto ha riflettuto sull'efficacia e sui limiti dell'espressione, nonché sulla sfasatura che esiste tra significante e significato, superabile solo trasformando lo scrivere in «un'attività che procede per scarti e approssimazioni» attraverso una comprensione intuitiva e reciproca tra l'autore ed il lettore¹⁶⁴; si ripropone anche in Delfini la questione della fiducia quindi, ma l'accento viene posto sulle proiezioni immaginative che si producono nella mente del lettore non appena lo scrittore rinuncia a voler veicolare un significato preciso: è uno slanciarsi nelle parole, accettando il rischio di sembrare imprecisi e spontanei, che crea le figure mentali. Ciò è diretta conseguenza di quella meccanica dei processi cognitivi di cui parla Ong: il pensiero astratto, che necessita di un linguaggio controllato e formale, rappresenta uno strumento formidabile per ordinare i concetti, ma è il parlato quotidiano, legato alle necessità pratiche, a suscitare nella nostra psiche immagini concrete.

Celati conferma di avere fatto sua questa posizione nella prefazione a *Fantastica visione* di Giuliano Scabia:

¹⁶² Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit. p.81 e p. 84

¹⁶³ Cfr. A. Delfini, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, cit. p.VI

¹⁶⁴ Ivi, p. XXVIII

Ciò che è implicito mi sembra sia una nozione di vita come stato della mente, vita che dipende dalle immagini della mente, e che perciò può dar naturalmente luogo al teatro. Tutto questo però va contro alcuni saldi principi della modernità. L'uomo moderno di solito intende la comprensione del mondo solo come verifica di ciò che si è già realizzato, le cose concrete a cui qualche determinazione categorica fornisce una garanzia d'esistenza. Per questo l'uomo moderno ritiene di non aver bisogno di visioni, che sono sempre cose indeterminate.¹⁶⁵

Le visioni della mente vengono qui paragonate al teatro: è una considerazione estremamente significativa, perché attira l'attenzione sul fatto che esse non si limitano ad immagini statiche, ma spesso compongono micro-storie. Il punto di riferimento non è più dunque la fotografia, ma appunto il teatro o, per essere precisi e per rendere omaggio alle infinite possibilità dell'immaginazione, al cinema.

In ciò consiste la cifra costitutiva di gran parte delle opere di questo terzo momento celatiano: la lezione di Ghirri, pur restando fondamentale, complementa ora le ampie conoscenze in materia di cinema di cui Celati – prima cinefilo accanito, ora anche regista – dispone.

Cinema naturale, raccolta di racconti lunghi uscita nel 2001, prende le basi da queste premesse: nella nota introduttiva è chiaramente affermato come «scrivendo o leggendo dei racconti si vedono paesaggi, si vedono figure, si sentono voci: è un cinema naturale della mente, e dopo non c'è più bisogno di andare a vedere i film di Hollywood.»¹⁶⁶

Non più cinema nella letteratura, dunque, ma letteratura che produca il cinema per un effetto intrinseco alla narrazione stessa. Il modello da imitare non è quello del film spettacolare contemporaneo, erede di quello hollywoodiano e legato a doppio filo al mondo della letteratura di consumo, ma quello di Rossellini, Antonioni, Visconti, Wender, i molti registi che hanno ispirato Celati, producendo film dal ritmo lento, che rifiutano facili espedienti di coinvolgimento dello spettatore.

I nove racconti che compongono *Cinema naturale* sono mediamente più brevi delle *Quattro novelle sulle apparenze*, ma più lunghi di quelli di *Narratori delle pianure*: lo spazio concesso a ciascuno consente anche qui al narratore di smarrirsi momentaneamente, abbandonando i protagonisti per descrivere altre vicende comprimari interessanti; è il caso di *Storia di una modella*, in cui la storia a cui allude il titolo è in realtà solo una cornice in cui si muove il vero protagonista, il narratore; il racconto si snoda tra feste per gente altolocata contrappuntate da citazioni dantesche, sotto la guida di un personaggio bizzarro,

¹⁶⁵ G. Celati, *La nostra carne e il suo macellaio* (postfazione a G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli 1988, cit. p.151-152)

¹⁶⁶ G. Celati, *Cinema naturale*, cit. p. 5

l'assicuratore Baruch, sorta di impassibile Virgilio con il compito di emettere un giudizio sull'intera vicenda.

Quel giudizio sfuma prevedibilmente nell'inconsistenza; la crisi in cui è precipitata la modella potrebbe avere mille cause, ma queste possono al massimo soddisfare una compagnia assicurativa, non certo il narratore che così conclude

Succede così, in un giorno di sole uno si ritrova nell'oscura tela, con la colpa di essere nato.¹⁶⁷

mentre il racconto sfuma in un finale aperto e surreale, in cui l'io narrante si è evidentemente smarrito, ormai dimentico della storia che stava raccontando, per seguire la fantasticheria surreale che l'incontro con Baruch ha suscitato in lui:

Salire con lui fino alle bianche agenzie del successo, poi entrare tra gli ometti con la visiera, e vedere anche solo per un attimo l'inquisitore massimo nel suo ufficio. Io me lo figuravo come Cacciaguida, un'anima in uno sprazzo di luce [...] Sai, il problema del giudizio estremo, con le nostre anime là che aspettano molto stanche su una sedia, e i giudici schierati a decidere cosa abbiamo combinato alla fin fine, dopo aver sprecato tanto tempo a darci ragione.¹⁶⁸

Quest'immagine luminosa rimanda al *Prologo in cielo* che apre *Fantastica visione*: nell'istante in cui il narratore comincia a raccontare, corre il rischio di restare prigioniero delle sue visioni, che trovano da sé spazio all'interno della storia: ciò avviene perché, secondo Scabia, «la mente ha bisogno di immagini come il corpo del cibo».¹⁶⁹

E' una posizione molto vicina a quella di Celati, che esprime ulteriori considerazioni sul ruolo della visione e sul finale aperto nel suo articolo *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa*¹⁷⁰, in cui afferma che la veduta frontale, una delle prospettive più usate nei film di Antonioni e Wenders, corrisponde alla scelta di una narrazione a bassa intensità, che rappresenta le cose in maniera pacata e stabile: al contrario della veduta obliqua, che crea aspettativa e tensione, essa è adatta ai tempi morti, in cui non succede nulla ed il tempo sembra sospeso - i momenti, in altre parole, in cui il cinema è più vicino alla fotografia ed in cui nulla turba la quiete del paesaggio; la figura umana, se presente, è impegnata qui a riflettere o a camminare in silenzio. Nella prima parte de *L'avventura*, il film forse più famoso e celebrato dalla critica di Antonioni, in cui i personaggi bloccati

¹⁶⁷ Ivi, p.161

¹⁶⁸ Ivi, p. 162

¹⁶⁹ G. Scabia, *Fantastica visione*, cit. p. 12

¹⁷⁰ G. Celati, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa*, in M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit. pp. 210-212

nell'attesa girovagano a vuoto cercando Anna, è proprio quest'attesa a consentire la *mise-en-scène* delle microstorie che costituiscono il film. Allo stesso modo, nel racconto *Poema pastorale* è la permanenza in carcere – le cui motivazioni sono appena accennate - a sospendere lo scorrere del tempo per il detenuto Da Ponte, perché «anche in prigione uno continua sempre la sua solita corsa, e se non ha l'ansia di correre via anche quello è un posto dove ci si abitua.»¹⁷¹

Il flusso immaginativo che spinge il carcerato a narrare la sua infanzia prende la forma di un «calore alla testa» che si placa soltanto nell'atto della comunicazione: la scrittura non è per lui solo un mezzo attraverso cui svuotare la mente, ma anche un tramite attraverso cui proiettare le sue fantasticherie sugli altri detenuti, collegandoli al proprio flusso immaginativo:

Perché scriverlo senza poterlo leggere a nessuno gli dava fastidio, e dopo si scoraggiava di sera nella sua cella.¹⁷²

È la «ventosità» che costituisce le narrazioni orali di cui si parla in *Riscrivere, riraccontare, tradurre*, e che dopo un'iniziale indifferenza coinvolge i compagni Marmottini e Sgrò, suscitando in loro fantasie analoghe. A Marmottini, in particolare, sono affidate le considerazioni personali di Celati, a conferma dell'immenso - e incontrollabile - potere suggestivo del racconto:

E Marmottini: «Sì, ma vai poi a sapere cos'è successo». Più che altro era l'immaginazione che montava le cose, secondo lui, perché la gente parla e immagina, e deve sempre farsi idee campate in aria altrimenti non è contenta. Come quando lui lavorava in teatro: «Tante scene, con quella che piange e l'altro che grida, ma stringi stringi, è solo spettacolo e fumo negli occhi, poi dopo però il cervello ti fa vedere chissà cosa».¹⁷³

Non è venuta meno in questa raccolta la componente fondamentale del Celati del secondo periodo: come afferma Silvana Tamiozzo Goldmann accostando *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze* ai libri successivi a Vecchiatto, rimane inalterata l'attenzione al ritmo del racconto, scandito dalle ripetizioni calcolate di parole, sintagmi e degli epiteti che si accompagnano ai nomi dei personaggi.¹⁷⁴ In *Cinema naturale* si

¹⁷¹ G. Celati, *Cinema naturale*, cit. p. 60

¹⁷² Ivi, p. 64

¹⁷³ Ivi, p. 76

¹⁷⁴ Cfr. S. T. Goldmann, *Le parole che leggiamo: strategie di oralizzazione nell'opera di Gianni Celati*, in L. Rorato, M. Spunta (a cura di), *Letteratura come fantasmazione, In conversazione con Gianni Celati*, cit. pp. 272-274

riscontra tuttavia una fede rafforzata nei meccanismi immaginativi *naturali* – occorre ripeterlo – dell'essere umano: quella che almeno fino a *Verso la foce* era una ricerca sperimentale ha ora acquisito una sua consistenza, ed è facendo pieno affidamento sulle prove degli anni precedenti che Celati si muoverà d'ora in poi, selezionando le migliori «visioni» della sua fantasia per proporle al lettore.

Cinema naturale, il libro che inaugura la produzione celatiana del nuovo millennio, è dunque il diretto precursore di *Vite di pascolanti*, della serie *I costumi degli Italiani* e del recentissimo *Selve d'amore*. Storie brevi, accomunate dal rafforzamento del ruolo del narratore; esso non abbandona mai nel corso della narrazione lo «sguardo permeabile» alle suggestioni della narrazione di cui parla Rebecca West, ma spesso fa sentire appieno la sua presenza nell'introduzione di molte delle storie; in questo modo la voce narrante accompagna la prospettiva che si sposta lentamente dal paesaggio al personaggio, per poi tacere all'improvviso appena la storia prende il via, conferendo all'incipit un taglio cinematografico:

Un personaggio di nome Giovanni, che conosco benissimo, qui racconta come è sbarcato in America la prima volta, ai tempi della sua giovinezza

Aspetto che si calmino i suoni della notte per risentire i nastri registrati da un mio amico, un amico ora morto, mentre io sono rimasto ad ascoltare i suoi nastri

La storia è così, che c'era questa modella sbarcata su quella spiaggia del mondo come tanti altri...

Celati «picaro africano»: *Avventure in Africa e Fata Morgana*

Celati e l'oralità «mista»: *Avventure in Africa*

Nel suo *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Paul Zumthor non esita a definire l'Africa come la terra del «trionfo» dei valori poetici della voce¹⁷⁵; per quanto non certo un caso isolato tra i paesi in via di sviluppo, essa costituisce un territorio esteso che offre numerosi esempi degli effetti che accompagnano l'introduzione della scrittura presso una cultura orale primaria.

Lo studio delle popolazioni africane non può essere ignorato da chi si confronta con il tema dell'oralità, e Celati non fa eccezione. Lungo quello che abbiamo definito il «terzo tempo» celatiano vi sono due libri che sembrerebbero evidenziare un suo avvicinamento agli studi etnici, *Avventure in Africa e Fata Morgana*: il primo consiste in una serie di annotazioni sparse, poi organizzate in forma diaristica, su di un viaggio compiuto assieme all'amico Jean Talon nel Mali e in Senegal; il secondo è un libro dalla struttura peculiarissima, una sorta di resoconto - o documentario - su una popolazione fittizia, i Gamuna, che abiterebbe una non meglio precisata zona dell'Africa centrale. Analizzando gli interventi dell'autore che toccano questo tema, tuttavia, si può notare come essi non assumano mai forma sistematica: le figure chiave delle società orali africane, come i narratori griot o gli sciamani Cuna, sono citate a più riprese, ma solo a supporto di dichiarazioni di poetica più ampie¹⁷⁶, mentre saggi come *Finzioni occidentali* restano concentrati sulle problematiche della cultura occidentale.

Nel gennaio 1997 Celati visita effettivamente l'Africa, un viaggio compiuto assieme a Jean Talon partendo da Bamako, nel Mali: nonostante lo scopo iniziale ben determinato – studiare la possibilità di un documentario sui guaritori dogon – esso deraglia presto in un vagabondaggio che condurrà la coppia fino a Dakar in Senegal.

Gli appunti di questo viaggio sono raccolti in nove taccuini, pubblicati, per usare le parole di Celati, «come li ho scritti per strada»: un diario caratterizzato da un ritmo sostenuto

¹⁷⁵ Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit. p. 201

¹⁷⁶ Cfr. *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, in «Riga» pp. 34-35; *Memoria su certe letture*, in «Riga» n. 28, cit. pp. 38-39 e p. 41

dove i pensieri del narratore servono da commento ad una vicenda ricca di incontri ed avvenimenti, diversamente da quanto avviene in *Verso la foce*, dove è la contemplazione del paesaggio a stimolare le riflessioni.

È utile a questo punto guardare a uno degli interventi di Celati più significativi per quanto riguarda quest'argomento, ovvero la prefazione a *Letteratura esotismo colonialismo*¹⁷⁷, una raccolta di saggi di vari autori che discute il fenomeno del colonialismo, concentrando però l'attenzione sul punto di vista dell'uomo europeo sull'argomento, e sugli effetti inconsci che l'approccio con l'esotico ed il diverso produce in lui.

La data di pubblicazione del libro suggerisce come Celati abbia meditato a lungo queste riflessioni sull'«inevitabilità» delle condizioni del rapporto tra due culture molto diverse tra loro. Le conclusioni cui è arrivato sono rimaste sostanzialmente inalterate dopo vent'anni di viaggi, di esperienze e di contatto diretto con le realtà postcoloniali:

Il fatto è che Berque, con la sua onesta passione per il pluralismo e le differenze culturali da rispettare, continua ad evocare la figura dell'Altro – dell'altro bianco diverso dall'altro nero: due soggetti che a egual titolo subiscono un processo di deterritorializzazione e di colonizzazione. Col che si mette da parte i motivi di annientamento di quel pluralismo a cui si vorrebbe essere fedeli, e si continua una nenia moralistica sulle colpe dell'uomo bianco.¹⁷⁸

Dopo avere tracciato un breve quadro del concetto di esotismo applicato alla letteratura, egli afferma infatti che quell'«abbellimento culturale» della colonizzazione non può non produrre una forma di spaesamento: il racconto d'avventura sul modello di Emilio Salgari o Pierre Loti nasconde l'«annullamento d'una possibilità di dare senso alla varietà del mondo»¹⁷⁹: il colonizzatore, che pure spesso espropria del suo territorio l'indigeno, perde egli stesso il senso del territorio, e si ritrova esiliato in terra straniera, con l'unica protezione garantita dalla macchina amministrativa dello Stato che ha esportato.

È esattamente questa la condizione che Celati si trova a sperimentare a più riprese in *Avventure in Africa*. ogni contatto con la civiltà occidentale – come altri turisti, o la televisione che trasmette i notiziari – lo costringe a riconsiderare le condizioni della sua presenza nei luoghi attraversati e l'estraneità al flusso della vita circostante:

¹⁷⁷ Cfr. G. Celati, *Situazioni esotiche sul territorio*, in A. Licari, R. Maccagnani, L. Zecchi, *Letteratura esotismo colonialismo*, Bologna, Nuova Casa Editrice L. Cappelli 1978

¹⁷⁸ Ivi, p. 10

¹⁷⁹ Ivi, p. 15

Ma più di tutto ci prende alla sprovvista il fatto di essere bianchi. Perché siamo qui a rappresentare non quello che siamo o crediamo d'essere, ma quello che dovremmo essere in quanto bianchi (ricchi, potenti, moderni, compratori di tutto). E portiamo in giro questa rappresentazione come uno scafandro, ognuno nel suo scafandro che lo isola dal mondo esterno.

mentre la televisione trasmette notizie sui massacri in Ruanda, la mancata civilizzazione delle tenebre africane, lasciando anche intendere che in Europa si vive invece tranquilli e pacifici. Tutto il repertorio che ci vuole per sentirsi spettatori civilizzati al riparo dietro un vetro.¹⁸⁰

Per contrasto, la gente del luogo è osservata con sguardo meravigliato; tutte le informazioni etnografiche sul Mali e sul Senegal sono certo presenti, ma passano in secondo piano di fronte alla descrizione della vita di tutti i giorni, che sembra trascorrere per gli africani in una condizione costantemente sospesa ed incantata, in grado di assorbire nel flusso del quotidiano persino quelle che l'uomo occidentale considera le più gravi miserie del terzo mondo.¹⁸¹

Si nota come il tema qui toccato sia tra i più cari all'autore: il Celati «turista» desidererebbe potersi integrare alla società africana, poverissima ma spontanea, ma il riconoscere l'esistenza di una barriera culturale non è sufficiente. Se le foci del Po erano un paesaggio familiare, con il quale era possibile stabilire una connessione emotiva, in Africa egli rimane il «pingone bianco», il cui ruolo «istituzionale» è lo spendere soldi:

Per un attimo barbaglia un luore felice, esposto al benevolo sguardo d'un altro umano, così nascono fantasie e il viaggio diventa più vario. Poi naturalmente ti accorgi che tu sei nato da un'altra parte, la simpatia umana ha i suoi confini, e le parole sono panni al vento che perdono facilmente il loro colore.¹⁸²

Avventure in Africa non rappresenta in ogni caso la cronaca di un esperimento fallito: come delinea Rebecca West nel capitolo finale del suo saggio su Celati, *Moving Narratives*, vi sono diversi aspetti degni di nota che lo ricollegano alla produzione celatiana precedente: si tratta di un'opera dalla struttura analoga a *Verso la foce*, ovvero un tentativo di saldare l'esperienza del viaggio a quella della scrittura nella figura del narratore itinerante. A contatto con uno stile di vita impostato sui ritmi naturali, qual è quello africano, è possibile ritrovare quel gusto dell'avventura che deriva dall'incontro con l'inaspettato, e muoversi senza una meta aspettando che qualche «repertorio di meraviglia»¹⁸³ si manifesti. Celati si

¹⁸⁰ G. Celati, *Avventure in Africa*, cit. p. 11 e p. 15

¹⁸¹ Ivi, p. 30: l'AIDS è una piaga diffusa nel paese, ma gli abitanti affermano che «c'è sempre stata».

¹⁸² Ivi, p. 37

¹⁸³ M. Rizzante, *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire*, in «Riga» n. 28, cit. p. 308

riscopre dunque «picaro africano»; mettersi nei panni del cantastorie ramingo significa accettare di essere soggetto di un apprendistato che non ha mai fine, perché non viene dato un limite al numero di storie che entreranno a far parte del suo repertorio: ascoltare un racconto e poi ripeterlo non costituisce una professione, ma è parte della vita quotidiana. Questa figura, che nei paesi occidentali deve essere riscoperta, in Africa costituisce la norma:

In alcuni villaggi africani, tutte le donne compongono e cantano delle ninnenanne, degli inni nuziali, dei lamenti funebri; tutti gli uomini conoscono dei canti di lavoro e di iniziazione; i bambini, delle filastrocche; ma questa divisione del lavoro poetico non comporta nessuna vera e propria specializzazione. I somali, cultori appassionati del canto, ignorano ogni forma di specializzazione professionale, nonostante l'estrema complessità delle loro tecniche poetiche e il rigore con cui qualsiasi tipo di pubblico è in grado di giudicarle.¹⁸⁴

Nelle società tradizionali, l'indipendenza nei confronti delle istituzioni implica quasi necessariamente il nomadismo, a cui solo l'esercizio di una professione sedentaria e impegnativa mette un freno. Ma anche in questo caso, in occasione dell'esercizio poetico e all'interno di un'area limitata, rinasce un mini-nomadismo, inseparabile (sia pure quando si riduce a un simbolico giro della zona) dalla «libertà» di un'arte...¹⁸⁵

Esistono certo anche all'interno delle società orali dei narratori che si guadagnano da vivere con la propria arte: Zumthor menziona i griot, cantori di genealogie che in Africa esercitavano, ed in una certa misura esercitano tuttora, un'importante funzione politica, al punto da godere di immunità particolari. Celati stesso vi s'imbatte ad un certo punto del viaggio, ma l'incontro non suscita la sua simpatia: le «prediche vocianti» del vecchio sono lontane dall'evocare il piacere rilassato del racconto, e suonano come quelle di un «preside di scuola media»¹⁸⁶; gli autentici narratori sono piuttosto le varie guide che, più che venire cercate, si impongono ai due viaggiatori lungo il percorso: i bambini che raccontano del nonno in grado di cacciare con la magia, o Amadou che recita «storie da teatro africano, casi di adulterio e di vendetta magica, donne sedotte, cacciatori della savana, mariti vendicatori, questioni di parentele, omicidi terribili».¹⁸⁷

Compaiono nel libro diverse forme di impiego della voce, quindi, che non sono però tutte egualmente efficaci: la scelta di Celati – ma occorre notare che si tratta di una scelta dettata dal gusto personale, e forse dall'aver associato i rancorosi attacchi del griot alle condizioni

¹⁸⁴ P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit. p. 266. Si noti come nonostante nel passo citato si parli espressamente di «canto», Zumthor include nella categoria di opera vocale anche il poema epico, le favole etc.

¹⁸⁵ Ivi, p. 269

¹⁸⁶ G. Celati, *Avventure in Africa*, cit. pp. 60-61

¹⁸⁷ Ivi, p. 62

del dibattito accademico e politico nostrano – cade non sulla produzione dal tono agonistico, che pure è uno degli elementi caratterizzanti dell'oralità¹⁸⁸, ma su quella, totalmente spontanea, che nasce dall'essere umano quando si riunisce con i suoi simili; la personale *quête* dell'autore è più che mai incompatibile con il desiderio di dare importanza alle proprie parole, poiché a questo desiderio segue, inevitabilmente, la pretesa di esercitare un controllo sulla realtà:

Thus, travel and writing are intimately bound up one in the other, and it is the lost "grace" of a "natural" form of narration, not the mastery of a particular foreign space, that is sought and expressed in *Avventure in Africa*.¹⁸⁹

La «grazia» di cui parla Rebecca West ci sembra un termine particolarmente felice, coniugando gli aspetti dell'«incantamento» celatiano di fronte alle visioni quotidiane sperimentate nel corso del viaggio a quella che egli considera una missione «salvifica» della letteratura: la riattivazione di quei legami tra gli uomini che avvengono tramite l'immaginazione, e che possono salvarli dalla solitudine e dall'angoscia connaturate alla modernità.

***Fata Morgana*, documentario fittizio**

Nonostante *Fata Morgana* nella sua forma completa esca solamente nel 2005, la sua elaborazione è stata la più lunga tra tutti i libri celatiani: nella *Notizia* che fa da prefazione all'edizione Feltrinelli l'autore la fa risalire addirittura al 1986¹⁹⁰, mentre frazioni del testo sono date alle stampe nel 1996 e nel 1997, sulle riviste «Il Semplice» e «Altofragile: foglio di scrittura».¹⁹¹

Questa gestazione lunga e complessa si riflette sulla struttura del libro: ciò che è detto sul popolo dei Gamuna è articolato in sedici capitoli ordinati cronologicamente a coprire l'arco di poco più di un anno, suddivisi a loro volta in paragrafi numerati, la maggior parte dei

¹⁸⁸ Cfr. in proposito W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit. pp.73-75. Il ruolo dei griot è imperniato proprio sull'alternanza tra vituperio verbale e lode sperticata.

¹⁸⁹ «Quindi, viaggio e narrazione sono intimamente collegati l'uno all'altro, ed è la "grazia" perduta di una "naturale" forma di narrazione, non il controllo su di un particolare spazio straniero, ad essere inseguito ed espresso in *Avventure in Africa*» Da R. J. West, *Gianni Celati. The Craft of everyday storytelling*, cit. p. 259. Traduzione mia.

¹⁹⁰ Cfr. G. Celati, *Fata Morgana*, cit. p.7

¹⁹¹ Come riporta Rebecca West: cfr. *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit. p.292

quali è dedicata ad un singolo particolare aspetto dei costumi di questa popolazione immaginaria; molti di essi potrebbero esistere anche in forma slegata dal testo complessivo, come parti di un saggio di antropologia, se non fosse per l'inserimento di una trama a raccordare questi appunti sparsi. Essa è raccontata da un narratore che ammette di non avere mai avuto a che fare direttamente con i Gamuna: si limita a raccontare le vicende dell'amico Victor Astafali, viaggiatore che assieme al servitore Sempaté si è stabilito nel capoluogo della regione, Gamuna Valley.

Il libro si presenta quindi sin dall'inizio come un racconto di seconda mano, riaffermando la consistenza «permeabile» del narratore celatiano; come di consueto egli non commenta mai i fatti narrati, e la sua personalità è delineata con pochi tratti incerti:

Studiando le note di Astafali cerco di avere visioni di Gamuna Valley, ma le visioni sono poche, le parole scarse. Al pomeriggio esco a camminare per sentieri pieni di fango.¹⁹²

L'unione di visione e ascolto è nuovamente centrale in questo libro: Celati stesso lo ha definito una continuazione dell'esperimento sul vedere-immaginare che era cominciato con *Verso la foce*¹⁹³; vera protagonista del libro è l'incertezza, vissuta non come una sensazione di dubbio che richiede, per essere soddisfatta, una spiegazione razionale, ma piuttosto come una condizione che preclude ancora una volta la possibilità di spiegare, e quindi padroneggiare, il reale: attraverso gli occhi di Astafali e di altri personaggi dall'apparenza talmente improbabile da sfiorare il mitologico veniamo messi a parte di un mondo la cui verosimiglianza non è nemmeno presupposta.¹⁹⁴

I Gamuna rappresentano una sorta di esemplificazione vivente della poetica celatiana: indigeni flemmatici e stupefatti, essi trascorrono la vita in preda a puri automatismi, convinti che tutto quanto esista sia un'allucinazione. Tale concezione della realtà trova spazio nei loro miti, e controlla ogni aspetto della loro esistenza:

Resuscitato non più come zanzara ma come un giovanotto con la barba, Eber ha voluto banchettare con i suoi nemici morti, e li ha chiamati all'appello con la sua potente risata. Arrivando di corsa, i morti avrebbero detto: "Gamuna!" che significa "Siamo qui!". Quella sarebbe la prima parola pronunciata nel mondo, e di lì sarebbe nato il linguaggio degli uomini. Durante il banchetto, i nemici morti di Eber avrebbero poi cominciato a conversare, inventando

¹⁹² G. Celati, *Fata Morgana*, cit. p. 20

¹⁹³ Cfr. M. Denti, *Marco Denti intervista Gianni Celati*, 14 Maggio 2005, consultabile a <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>

¹⁹⁴ Citiamo almeno la suora vietnamita, sorella Tran, ed il colonnello e pilota d'aviazione Augustin Bonetti, «massimo esperto mondiale di cultura Gamuna». Cfr. G. Celati, *Fata Morgana*, cit. p. 28 e p. 38

parole per il cibo, parole per i ricordi, per la guerra, per l'amore, per i vestiti, per l'aspetto del cielo. Nell'allegria delle bevute, inventavano quelle parole che sorgevano spontaneamente nella loro gola [...] Ma non appena lui si è trasformato in polvere fine del deserto, è accaduto questo: che l'iridescenza della polvere e il calore dell'aria producevano nei nemici morti l'illusione di essere vivi, e di avere un mondo di visioni fantasmagoriche davanti agli occhi. [...] Quella è l'illusione da cui sarebbe nata la vita sulla terra, destinata a durare solo per quel brevissimo attimo in cui i raggi del sole fanno brillare qualche sparso granello di polvere desertica nell'aria.¹⁹⁵

Citiamo questo passo tra i tanti simili che si trovano nel libro perché qui si ricordano molti dei temi della produzione precedente: la Fata Morgana del titolo (che, come è noto, è quel tipo di miraggio che si forma nei luoghi deserti) riprende in parte l'espedito frequentissimo nei poemi epico-cavallereschi, in parte il fenomeno che ossessionava il pittore Menini di *Condizioni di luce sulla Via Emilia* e sviluppa ulteriormente il concetto, imprigionando i Gamuna in quella zona sospesa del tempo e dello spazio che costituisce l'essenza più vera della poetica celatiana: l'allucinazione prodotta da un fenomeno fisico – e quindi dal mondo – diventa essa stessa origine del mondo, e tutta l'esistenza umana si svolge nello spazio di un singolo «istante cosmico»: lo scorrere del tempo è solo un'illusione, il mondo esiste in uno stato di animazione sospesa.

È evidente la connessione tra questa cosmologia e la visione del mondo che Celati ha registrato nei paesi africani: nonostante mai nel libro venga dichiarata apertamente la posizione geografica di Gamuna Valley, i Gamuna sono inequivocabilmente africani nei modi, come anche i nomi propri sembrano suggerire; tra le pagine surreali di quest'opera è possibile intravedere la fascinazione dell'autore per una vita vissuta in funzione del quotidiano, senza l'assillante preoccupazione occidentale riguardo al futuro e a come influenzarlo.

La critica all'assurda pretesa di controllare la realtà si estende in seguito anche alla dimensione spaziale, quando gli indigeni manifestano tutta la loro perplessità riguardo al concetto di «mappa»:

I Gamuna sono rimasti allibiti all'idea che qualcuno volesse calcolare l'estensione del loro territorio assumendo uno sguardo dall'alto – cioè uno sguardo per poter guardare tutto dall'alto, anche da sopra della cupola del cielo. Infatti loro vedono così le nostre mappe, come sguardi dall'alto di qualcuno che non è nessuno, e che però vuole dominare i luoghi con linee fisse e punti fissi, fuori dall'incanto del *ta*, fuori dal "questo, qui, ora" (*ta, muna, ti*) dove ognuno si trova con i piedi sulla terra. "Assurdo! Assurdo!" dicono gli anziani, scuotendo la testa.¹⁹⁶

¹⁹⁵ G. Celati, *Fata Morgana*, cit. pp. 33-34

¹⁹⁶ Ivi, pp. 102-103

Ma i Gamuna rappresentano molto di più: essi non hanno fondato la città in cui vivono, ma la occupano soltanto dopo che la popolazione precedente la ha abbandonata; essa è descritta come una città moderna, dotata di banche, centri commerciali e tecnologia avanzata, lasciata in rovina dopo la misteriosa sparizione degli abitanti, che hanno lasciato di loro soltanto vestiti e dipinti ad olio che li raffigurano. Gamuna Valley è il trionfo dell'«archeologismo» celatiano: lungi dal cercare di attribuire un significato alle migliaia di oggetti rotti che li circondano, i Gamuna non toccano nulla che non serva alla loro stretta sopravvivenza; in vendita nei loro negozi sembrano esserci solamente vecchie canzoni, che si trasmettono l'un l'altro imparandole a memoria e che non rimangono mai le stesse nel passare di bocca in bocca, poiché presso di loro hanno molta più importanza i suoni rispetto al significato delle parole:

In mezzo ai calcinacci tra cui vivono, si trovano derrate alimentari spesso andate a male, vecchissimi scampoli di tessuti, inutili pezzi di ricambio per macchine di vario tipo, e cumuli di pile e batterie negli angoli oscuri. Qui si possono acquistare anche canzoni, che il negoziante canta e il cliente deve tenere a mente; ma di solito è facile tenerle a mente, trattandosi di canzoni vecchissime, divenute noiose a forza di cantarle[...] ma le canzoni sono alla portata di tutti, e dopo averne acquistata una di solito il giovane esce cantandola a voce spiegata. Il negoziante accorre sulla porta per correggere qualche stonatura; ma il giovane non lo ascolta e rifà la canzone a suo modo, mentre va in giro cantandola per la città.¹⁹⁷

Persino la voce è ridotta quindi ad articolo da bazar, dal valore pressoché nullo. È significativo che proprio questo valore nullo la renda oggetto di scambio frequente, mentre «generi di lusso» come batterie per auto e radio non vengono comprati, perché non servono a niente, e finiscono ammucchiate nei negozi, offrendosi a quello sguardo sul mondo attento agli oggetti marginali già teorizzato ne *Il bazar archeologico*; i Gamuna si fanno portavoce del concetto di storia alternativa elaborata da Celati e Calvino, che Pia Schwarz Lausten così riassume:

L'idea di un'alternativa alla storia per cui non c'è né totalità originale, né totalità di destinazione comporta uno straniamento, sostiene Celati, al posto dell'identificazione. Ed infatti l'archeologia valorizza il principio della *differenza* dell'altro rispetto all'io e dell'altrove rispetto a qui.¹⁹⁸

Essi sono *altro* rispetto ai loro predecessori, abitando nelle loro case senza nulla capire della loro cultura, in perpetuo straniamento a causa degli oggetti; sono anche *altro* rispetto

¹⁹⁷ Ivi, p. 17

¹⁹⁸ P. S. Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, in L. Rorato, M. Spunta, *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, cit. p.165

a se stessi, considerandosi nulla più di fantasmi senza memoria della vita precedente, evocati dalla magia di un eroe immaginario; persino all'interno delle stesse famiglie, gli uomini sono *altro* rispetto alle donne, e gli adulti rispetto ai bambini, e questi gruppi impermeabili tra loro non desiderano una comprensione reciproca, né possono aspirarvi¹⁹⁹; soprattutto, i Gamuna abitano le rovine della società occidentale, descritte a tratti come uno scenario post-apocalittico - e dunque postmoderno in senso letterale - a tratti come le periferie abbandonate già viste in *Verso la foce*, ed il loro altrove è decisamente *altro* rispetto al mondo a cui Celati muove la sua critica.

I turisti che arrivano là, stupiti di «non trovare delle capanne primitive», prima di ripartire per i rassicuranti «centri di vacanza» cadono regolarmente in crisi di depressione: la condizione dei Gamuna è contagiosa e insopportabile per chi non è «abituato alle malinconie»²⁰⁰. In questa descrizione si rinnova il tema fondamentale del rapporto con la tristezza e con la noia, divenute un nemico da combattere nelle culture assuefatte alla vita frenetica del consumismo, ma considerate da Celati una fonte d'ispirazione a disposizione di tutti, perché parte dei ritmi naturali dell'essere umano.²⁰¹

La società occidentale è attaccata da tutti i lati: oltre che con i turisti, i Gamuna si trovano ad avere a che fare con avventurieri, sfruttatori e scienziati, che si scontrano a più riprese con questa popolazione alienata, senza riuscire a scuotere di un millimetro la loro incrollabile flemma; essi si lasciano ridurre in schiavitù e persino uccidere senza battere ciglio, ma alla fine sono sempre i bianchi a fuggire o restare preda di una malinconia che li fa impazzire. Esempio è il caso dei due tedeschi, che arrivano sul posto per delle prospezioni minerarie e se ne vanno dopo pochi giorni, depressi ed inquieti perché «quelle illusioni ottiche che spuntano dalle dune sembravano una sfottitura della loro buona fede».²⁰²

Gli scienziati invece sono disorientati dai Gamuna perché essi resistono ai tentativi di collocarli nel tempo e nello spazio: perfino nel nome che danno al proprio popolo si nasconde il riflesso dell'indifferenza al mondo circostante, che Rebecca West ricollega al concetto postmoderno di non-luogo²⁰³: «Gamuna» non significa altro che «noi che siamo qui». Significativo è il confronto effettuato con i personaggi di *Narratori delle pianure*:

¹⁹⁹ Cfr. *Fata Morgana*, cit. pp. 44-46 e 122-132

²⁰⁰ Ivi, p. 16

²⁰¹ Cfr. in proposito *Riscrivere, riraccontare, tradurre*, in «Riga» n. 28, p. 48: la noia è una condizione che stimola l'attività della fantasia.

²⁰² G. Celati, *Fata Morgana*, p. 84

²⁰³ Cfr. R. J. West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit. p. 242

Celati's modest proposals for dealing with contemporary First World postmodern existence that is filled with, even dominated by, "nonspaces" such as cyberspace, are to be found in the stories of everyday life in the Po valley as well as in the Gamuna piece. These proposals are similar to his view of writing as a search for "fictions in which to believe." In *Narratori delle pianure*, as Kuon rightly notes, "only a few of Celati's characters become desperate or commit suicide. Most of them come to an arrangement with modernity, in a strange mixture of exact observation, odd philosophizing, and awkward storytelling". The Gamuna people's "medicinal chats" are moments of communality, and their stories about the researchers are ways for them to share some understanding of the incomprehensible.²⁰⁴

La studiosa prosegue poi affermando come parte integrante della filosofia Gamuna sia l'immergersi completamente nello scorrere della vita, accettando il fatto che il *ta*, il qui ed ora, sia tutto ciò che l'uomo potrà mai aspirare a possedere.

A differenza di quella dei personaggi tratteggiati nei libri precedenti, che restano comunque prigionieri della loro - e nostra - cultura d'appartenenza, la mente dei Gamuna è inaccessibile alla logica, com'è ripetuto più volte nel corso della vicenda:

Come pensano i Gamuna? Ci amano, ci odiano? Oppure ci invidiano soltanto? "L'invidia non è un buon sentimento," aveva detto il presidente Parson G. La Robbia. "C'è bisogno di studi scientifici? Ebbene, si facciano questi benedetti studi scientifici!" Sì, ma quello rimane il problema di fondo, rispondono i progressisti dell'ovest: perché quegli studi non ci sono, e le masse inerti non si sa come prenderle senza una chiara idea dei loro processi mentali. Ecco come stanno le cose, per effetto della complessità, dei grandi numeri, e delle scienze che ancora non ci hanno spiegato tutto quello che c'è da spiegare, dopo tanti anni che ce lo promettono!²⁰⁵

Nel passo citato è significativo il riferimento ai metodi di controllo delle masse: esso si inserisce nella serie di critiche che Celati compie ai processi di omologazione sociale in atto nella sfera letteraria, ma anche nella compagine sociale nel suo insieme: già in un intervento fra quelli raccolti in «Riga» egli commenta *La banalità del male* di Hannah Arendt, affermando come uno dei mezzi con cui i totalitarismi ottengono il potere sia la sclerotizzazione dell'immaginazione; lì viene ribadito anche come «la letteratura non sia fatta di oggetti pronti per essere consultati», e come fin da *La banda dei sospiri* egli abbia

²⁰⁴ «Le umili proposte di Celati per affrontare l'esistenza nel postmoderno, contemporaneo mondo sviluppato che è riempito, quando non dominato, da "nonspazi" come il cyberspazio, si trovano tanto nelle storie della vita di tutti i giorni sulla valle del Po quanto negli scritti sui Gamuna. Queste proposte sono simili alla sua prospettiva sullo scrivere come ricerca di "finzioni a cui credere." In *Narratori delle pianure*, come Kuon correttamente nota, "solo pochi dei personaggi di Celati diventano disperati o si suicidano. La maggior parte viene a patti con la modernità, con uno strano miscuglio di attenta osservazione, filosofia bizzarra e fabulazione impacciata. Le "chiacchiere medicinali" dei Gamuna sono momenti di aggregazione sociale, e i loro racconti sui ricercatori sono per loro mezzi con cui condividere una "comprensione dell'incomprensibile".» Ivi, p. 243. Traduzione mia.

²⁰⁵ G. Celati, *Fata Morgana*, cit. p. 95

cercato di mostrare nei suoi libri come società, famiglia e la vita in un paese straniero siano «non significati da spiegare» ma «sintomi che ci portiamo addosso.»²⁰⁶ I

I Gamuna sembrano trattare proprio come sintomi gli oggetti, i loro simili e i meccanismi sociali: i maschi non si innamorano mai, se non in giovanissima età, mentre le donne sono pervase periodicamente da una furia amorosa che sfogano indifferentemente con uomini e donne. L'amore in generale è descritto come un accadimento fisico temuto, poiché sconvolge la quotidianità dell'esistenza, mentre esistono dei luoghi preposti all'adulterio - e persino all'incesto! - dove lo «strappo» alla vita regolare viene riassorbito nella collettività senza produrre effetti sul tessuto sociale, attraverso l'uso dei miti collettivi:

Sono zone dove i Gamuna vanno malvolentieri, perché le leggende dicono che sono infestate da certi spiriti chiamati "capioni" (*kap-ion*), dalle donne-gatto o da altri esseri sovranaturali e poco gradevoli. E si crede che gli amanti illeciti siano accolti tra quegli esseri sovranaturali e diventino parte dello spirito selvatico della brughiera; ossia anche loro come esseri selvatici a metà strada tra i vivi e i morti, o come i cosiddetti capioni, fantasmi un po' stupidi [...] questi amori illeciti dipendono naturalmente da una particolare allucinazione desertica, molto temuta da tutti. Dicono trattarsi d'un improvviso miraggio che rimescola il cervello...²⁰⁷

Questa particolare concezione dell'innamoramento è uno degli elementi in cui il contrasto tra il romanzo tradizionale e la produzione di Celati si fa più marcato: dove il primo mette spesso al centro della trama l'amore romantico, Celati lo presenta come prodotto di un influsso esterno, un *phantasma* più intenso degli altri che viene vissuto essenzialmente in solitario, quando un cerimoniale appropriato – in genere la consumazione di un rapporto sessuale - non calma provvisoriamente la foga amorosa.²⁰⁸

In *Fata Morgana* questo aspetto viene teorizzato, ma non mancano gli esempi fin da *La banda dei sospiri*, mentre in *Lunario del paradiso* era mostrata un'altra faccia delle questioni sentimentali, quella scontata e legata alla vita vissuta dalla coppia giorno per giorno, relegata a sfondo nella maggior parte dei romanzi moderni e contemporanei:

Amore, parola gonfia. Era un amore il nostro? Questo me lo chiedevo di notte, e di giorno mi rispondevo che sì; ma di quelli che vanno e vengono, non si sa cosa può succedere, si aspettano i segni del cielo, intanto si sta bene assieme. Mica di quelli che si deve dire: ti amo, ti amo! e poi è una croce.²⁰⁹

²⁰⁶ Da *Intervista per la pubblicazione basca di Parlamenti Buffi*, in «Riga» n. 28, cit. pp. 51-52

²⁰⁷ G. Celati, *Fata Morgana*, cit. p. 128

²⁰⁸ Cfr. G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, p. 76: «Una notte è stato preso dalla smania di montare più volte la giovane donna. Quando finalmente si è sentito soddisfatto, dalla bocca gli sono uscite le seguenti frasi [...] Lui s'è offeso ed è tornato in camera sua sbattendo la porta. L'indomani ha ripreso a leggere libri apertamente.»

²⁰⁹ G. Celati, *Lunario del Paradiso*, cit. p. 101

Laddove ogni cosa percepita viene considerata sintomo o accadimento, e quindi prodotto di un destino che accomuna tutti gli uomini - di cui anche la mortalità fa parte - le pretese di comprendere e fissare la realtà appaiono ridicole e paradossali: spetta al mito e al racconto, tramandati come un'antica saggezza e soggetti a continui rimaneggiamenti, curare la solitudine e creare il luogo di appartenenza degli individui. Il «qui ed ora» dei Gamuna si riferisce alla comunità umana, dove i racconti nascono e muoiono passando di bocca in bocca e dove il senso di familiarità nasce dal comunicare con i propri simili e dal rinnovarsi del legame con gli antenati, mediato dal mito:

In occasione d'un funerale i Gamuna rivedono le genealogie dei loro antenati, introducendovi nomi mai sentiti, o inventandone di nuovi, ma spacciandoli per nomi di capostipiti dei clan d'origine. Se nella recita uno riesce a piazzare i suoi nomi in cima alla linea genealogica, che si tratti di nomi noti, mai sentiti o chiaramente inventati, entrano comunque a far parte del gruppo degli antenati fondatori.²¹⁰

I nomi degli antenati sono trattati con reverenza, eppure sono modificati continuamente per adattarsi alle esigenze del presente.²¹¹

Anche il linguaggio Gamuna si sottrae a ogni tentativo di studio: attraverso gli appunti di Astafali Celati inventa per i suoi indigeni una lingua basata sui toni, i cui vocaboli sono incomprensibili se separati dall'intonazione melodica con cui sono espressi. In maniera simile a quella di *Baratto*, che si chiude all'universo delle parole ma resta incantato dalla musicalità del monologo della vedova giapponese²¹², i Gamuna danno l'impressione di ascoltare solo l'effetto musicale delle frasi, senza cercare di capirne il significato; nelle pagine successive, la descrizione particolareggiata dei meccanismi che regolano il dialogo tra Gamuna nasconde in realtà una *summa* delle riflessioni celatiane sull'oralità.

Il dialetto Gamuna varia secondo le ore, mutando inflessione per accogliere l'umore del momento e le suggestioni che il clima o la luce provocano: è diversa negli uomini e nelle donne, ma ciascuno a turno adatta il suo modo di parlare a quello dell'altro, di modo che il rapporto tra i due sessi è un gioco di dispetti e cedimenti continui, simile ad un corteggiarsi senza fine; premette ad ogni sentenza il verbo *maen*, «dire», cosicché i Gamuna non

²¹⁰ G. Celati, *Fata Morgana*, cit. p. 24

²¹¹ Cfr. in proposito Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit. p. 78: «I Gonja erano ancora in contatto con il loro passato, e dimostravano tenacia nel conservare questo contatto nei loro miti, ma la parte del passato che aveva perso rilevanza immediata per il presente era semplicemente scomparsa. Il presente imponeva la propria economia sulle rimembranze del passato.»

²¹² Cfr. G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit. p. 28

parlano mai in prima persona, ma sono convinti di riportare quello che la loro divinità principale, l'«Essere del Largo Respiro» mette loro in bocca. La voce qui si riconferma una «ventosità»²¹³ che non ha un vero punto di partenza, ma continua a circolare tra le persone portando con sé il proprio carico di sollievo.

Certo vi sono casi, anche tra i Gamuna, di persone che prendono troppo sul serio le proprie parole; nel passo *Uno che non sopportava l'incanto greve* si narra di Pigo Monghi, ragazzo che si mette in testa di diventare un abile cantastorie, senza riuscirci:

Appena cominciava un racconto si metteva in posa, cercava un modo brillante di dire le frasi, per farsi prendere sul serio da chi lo ascoltava. Però non sapeva raggiungere quel giusto livello di vanteria dei raccontatori applauditi: e più si sforzava di diventare brillante, meno riusciva ad avere successo, perché ci teneva troppo.²¹⁴

Le disavventure di Pigo proseguono nelle pagine successive, frustrando ogni suo tentativo di avere successo: gli anziani del villaggio considerano l'ambizione al successo come una «malattia poco dignitosa» che colpisce gli anziani e i giovani troppo sicuri di loro, mentre i suoi tentativi di appropriarsi di quello che è il patrimonio collettivo dei racconti sono destinati a fallire miseramente, a causa di un narratore più abile di lui o della gelosia della moglie. Nella società Gamuna non vi è alcuno spazio per i valori occidentali: per tutta la durata del libro la loro capitale si mostra come irrimediabilmente *Altro*, un luogo isolato dal flusso del tempo, simile a una città reale ma introvabile sulle mappe dove la ricerca del senso si rivela essa stessa priva di senso, e dove gli avvenimenti non possono mai darsi come fatti oggettivi, ma solo come mitificazioni.

Tutti gli aspetti considerati finora concorrono a suggerire la continuità di *Fata Morgana* con il precedente *Avventure in Africa*: l'incapacità dell'uomo bianco di inserirsi in una vita basata su ritmi naturali e sullo spirito comunitario, sperimentata in prima persona nel corso del viaggio in Senegal, è fatta qui oggetto di una parodia spietata, creando un effetto surreale e straniante; la lettura dell'articolo *Pochi giorni a Nairobi*²¹⁵, scritto in contemporanea ad *Avventure in Africa* e pubblicato in «Riga», consente tuttavia qualche riflessione aggiuntiva, rivelando una visione della realtà africana molto diversa.

La contrapposizione tra il mondo «bianco» occidentale e quello «nero» africano si mostra

²¹³ Cfr. nota 149 nel capitolo 3.

²¹⁴ G. Celati, *Fata Morgana*, cit. p. 83

²¹⁵ Cfr. G. Celati, *Pochi giorni a Nairobi*, in «Riga» n. 28, cit. pp. 157-165

qui in tutta la sua drammaticità: la visita a un ambulatorio di strada e il girovagare per le strade di Nairobi – che viene sconsigliato all'autore per ragioni di sicurezza – rivela un mondo in cui la povertà è da tempo diventata miseria, in un processo che Celati definisce molto antico, paragonandolo alla Londra dell'epoca vittoriana. Al contrario che nei romanzi africani, qui il lettore viene messo di fronte all'alta percentuale di mortalità infantile, a realtà come la poliomielite, alla fatiscenza delle baracche di lamiera dove decine di persone vivono ammucchiate in un'unica stanza; soprattutto, c'è la dolente constatazione di come il centro metropolitano sembri una zona «occupata militarmente» dalle luci al neon delle grandi marche, che occultano lo squallore delle abitazioni, «chiudendo alla visione» la miseria in una terra dove fino a pochi anni prima non era necessario nascondere il fatto di non possedere nulla.

Per la prima volta, girovagare prendendo appunti è impossibile:

Le mie esplorazioni si riducono ad ascoltare chiacchiere. In realtà da queste parti non riesco a fare come ho fatto altrove, di andare in giro e prendere appunti su quello che vedo. Sto a scrivere qualche nota in camera mia alla sera, perché non so cosa fare.

In realtà qui non riesco a prendere appunti. Prendere appunti è un'attività pacifica, un'attività di concentrazione. Davanti a quelle baraccopoli non riesco a concentrarmi. Non so più cosa scrivere. Mi sento così spiazzato che mi passa anche la voglia di fare l'osservatore. Tutto quello che vedo è una soglia invisibile, dove non so cosa osservare, e se butto giù qualche parola mi sembra subito patetica.²¹⁶

Nell'articolo è leggibile un'ammissione di impotenza carica di una mestizia sconosciuta agli scritti precedenti, come suggerisce la frase di chiusura in cui l'autore ribadisce l'umiltà della sua poetica:

Io immagino e non posso far altro, poi non ho niente da dimostrare. Piuttosto mi accorgo che in questi giorni ho scritto un memoriale su qualcosa che preme del pensiero di molti, sul destino dei luoghi.²¹⁷

Il mondo occidentale con il suo carico di disvalori sembra progressivamente intaccare anche la terra dell'«oralità mista», dove per un certo periodo aveva convissuto fianco a fianco con le culture orali che tanto affascinano Celati: l'estendersi delle città e delle loro periferie sembra ricacciare lontano i villaggi della savana, dove, ci sembra, egli era stato felice di perdersi e di sentirsi estraneo.

²¹⁶ Ivi, pp. 158 e 160

²¹⁷ Ivi, p. 165

Eppure, in *Fata Morgana* è descritta una realtà africana che non può essere corrotta: l'utopia in cui vivono i Gamuna è, come si è visto, assolutamente inaccessibile agli occidentali, e possiede in sé una sorta di «anticorpi» in grado di combattere l'invasione della modernità e del capitalismo.

È semmai l'uomo occidentale a venire assimilato al torpore di Gamuna Valley, purché riesca ad abbandonare le pretese di dominio sulla realtà e l'illusione di poter controllare il tempo: allora, come sorella Tran o come Victor Astafali, imparerà la lingua Gamuna e ritroverà il contatto con la sua umanità, adottando un modo di parlare carico di vaneggiamenti e sproloqui, naturale e spontaneo.

Non ci sembra dunque sbagliato considerare *Fata Morgana*, oltre che un'efficacissima riflessione sul rapporto con l'Altro, una fantasticheria innocente che rinnova l'invito celatiano a «farsi delle storie» per trovare sollievo a una realtà che sta vedendo atrofizzarsi la sua capacità immaginativa.

Conclusioni

Esiste ben poca bibliografia critica sulla produzione di Celati successiva a *Fata Morgana*, che comprende *Vite di pascolanti* (2006)²¹⁸, l'interrotta trilogia di *Costumi degli Italiani* (2008)²¹⁹, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna* (2010) e il recentissimo *Selve d'amore* (2013)²²⁰.

Fatta eccezione per i *Sonetti* che, come accennato nel terzo capitolo, arricchiscono il vissuto dell'attore Vecchiatto di una biografia completa e di nuovi sonetti, questi libri consistono in raccolte di racconti accomunati dalla stessa ambientazione: l'Italia del dopoguerra, vista perlopiù attraverso gli occhi di ragazzini sul punto di diventare adolescenti.

Già ad una prima lettura appare evidente come l'atmosfera ed il ritmo della narrazione siano affini a *La banda dei sospiri*, sebbene altri elementi mettano in luce anche l'influenza di testi successivi, come *Narratori delle pianure* e *Verso la foce*: il giovane Pucci, protagonista di alcuni di questi racconti, tra cui l'omonimo *Vite di pascolanti*, presenta gli stessi tratti caratteriali di Garibaldi e vive lo stesso tipo di avventure, attraversando la vita «pascolando», indolente e desideroso di nuove scoperte allo stesso tempo; ha a che fare con le stesse minacce rumorose da parte del padre, rumorose ma innocue, porta gli stessi vestiti di seconda mano, fa i conti per la prima volta, goffamente, con la propria ed altrui sessualità; soprattutto, viene dotato degli stessi modi sfuggenti da «predone nomade» di Garibaldi. La sua storia non è però vissuta in prima persona ma vista attraverso gli occhi del narratore, qui nei panni di un compagno di scuola che ricorda, presumibilmente molti anni dopo, le vicende della sua infanzia.

Ancora in *La notte* è recuperato il tema della follia; Pucci si rivela, a diciannove anni, come un «idiota» che ha fatto l'esperienza del manicomio e ora deve tornarci, nell'incomprensione generale della famiglia che, con l'eccezione del nonno, è incapace di instaurare una feconda comunicazione con il diverso:

²¹⁸ G. Celati, *Vite di pascolanti*, Roma, Nottetempo 2006

²¹⁹ G. Celati, *Costumi degli italiani vol.1: Un eroe moderno e Costumi degli italiani vol.2: Il benessere arriva in casa Pucci*, Macerata, Quodlibet 2008

²²⁰ G. Celati, *Selve d'amore*, Macerata, Quodlibet 2013

Il nonno era l'unico della famiglia a definire sinceramente Pucci un idiota: «Aurelio, noi ci capiamo anche se sei un idiota, vero?» [...] Il padre di Pucci diceva spesso alla moglie che bisognava trovare una raccomandazione per sistemare il figlio in un convento, se non lo volevano più all'ospedale. L'idea di vederlo in libera circolazione lo impensieriva.²²¹

L'influenza della vicenda di *Marco Cavallo* emerge ancora più stretta, attraverso i molti riferimenti ai muri fisici e psicologici che separano il folle dai suoi simili, sufficienti a confinare i suoi movimenti e la sua libertà, ma non lo scorrere della vita quotidiana, che è uguale per tutti e collega tutti allo stesso modo:

Qui io invento tutto, si capisce ma so cosa succede in questi momenti. Tu sei come al solito nella tua prigione, guardi dalle inferriate e vedi una punta di luce che viene da oriente; allora vai col pensiero verso quella luce, che non è nessuna speranza, è solo un giorno uguale a tutti gli altri che sta per cominciare. Ma questo è il buono della faccenda: tu aspetti il giorno ancora una volta, senza aspettarti niente, soltanto perché ci sei, e sei lì da buon carcerato, come se fosse il mattino della tua liberazione.²²²

Un titolo come *Costumi degli italiani* non deve trarre in inganno: la vita degli italiani delle classi basse è filtrata attraverso le esperienze infantili di Celati, come dichiara lo stesso autore; Marco Belpoliti aggiunge inoltre che essi sono tratti da quaderni di appunti raccolti nel corso degli anni, un repertorio «pieno di sorprese, manoscritti iniziati, saggi mai pubblicati, bozzetti e libri pensati».²²³

Anche al di là della narrativa, molto viene riordinato e pubblicato: *Conversazioni del vento volatore* (2011) ripercorre parte della produzione critica dell'autore e sull'autore, mentre il cofanetto di *Cinema all'aperto*²²⁴ raccoglie per la prima volta i documentari dell'autore assieme al libretto inedito *Documentari imprevedibili come i sogni*.

Se non sorprende che un autore come Celati rimaneggi e dia alle stampe, com'è sua abitudine, lavori iniziati tempo addietro, è significativo che a partire da *Vite di pascolanti* questa operazione non si sia più interrotta: un lento lavoro di adattamento di testi precedenti agli stilemi del Celati maturo che ha un sapore nostalgico, e rivela anche come la sua poetica abbia raggiunto il punto di arrivo.

Vorremmo concludere la nostra tesi con una riflessione su questi testi non solo perché essi ci sono contemporanei, ma anche perché riteniamo che dietro l'apparente semplicità di

²²¹ Ivi, p. 95

²²² Ivi, p. 98

²²³ Cfr. M. Belpoliti, *Sagome sfuocate e anni settanta*, in «Riga» n. 28, cit. p.222

²²⁴ G. Celati, *Cinema all'aperto. Tre documentari e un libro*. Roma, Fandango Libri 2011

questa operazione di «svuotamento di cassetti» si nasconda un messaggio chiave che Celati vuole lasciare.

Dopo *Fata Morgana* la constatazione di un fallimento si estende a ogni scritto celatiano, ed è solo partendo da questa affermazione che è possibile inquadrare quest'ultimissima produzione. I *Sonetti del Badalucco* offrono l'esempio più evidente, dove l'autore riassume la voce sempre più carica di rancore di Vecchiatto per lamentare i mali della società italiana; ma questi mali, sembrano aggiungere gli altri romanzi, ci sono dopotutto sempre stati. L'emarginazione di Pucci, le differenze di classe, la galera, la corruzione dello Stato sono spettri che fin da *Comiche* la narrativa di Celati rende innocui, dapprima sbeffeggiandoli con la comicità, poi rivelando apertamente che essi sono cosa minuscola rispetto alla forza trascinante della vita quotidiana, che stempera ogni dramma:

Quello che urtava Pucci era che sua madre facesse sempre finta che lui non fosse mai stato al manicomio e che non dovesse tornarci [...] Però non ho più voglia di parlare dei loro litigi e sarà meglio che smetta. Tra un po' parlerò della notte, la bella notte, che è come un buco vuoto dove le cose aspettano che passi via il farnetico, e il buio e l'incerto vengano a dirci che i nostri timorosi desideri si sono tutti assopiti, e il cuore è finalmente sazio.²²⁵

L'umiltà dell'autore ha fatto sì che i suoi libri trasmettessero una lezione importante, tanto più efficace perché senza pretese, come un consiglio offerto liberamente: la lezione sulla possibilità di pensare delle storie che è insita in *ogni* uomo, come qualità naturale che è un potente strumento per affrontare le durezze della vita.

Fata Morgana è stato il termine degli esperimenti letterari di Celati: di fronte alla sconfitta di culture forse primitive, ma decisamente più umane nei ritmi e nell'approccio alla realtà, corrotte dall'avanzare del progresso, ha preso corpo non una fantasia di rivalsa, non una denuncia ma una fantasticheria per sopportare la realtà e per non cadere nella disperazione. La stessa via viene battuta anche da raccolte come *Costumi degli italiani*: l'arte del racconto orale non ha, dopotutto, trionfato sulle avversità, e la narrativa in questo secondo decennio del nuovo millennio sembra seguire la direzione dei Cannibali piuttosto che quella auspicata dall'autore.

I suoi libri sono sempre stati «fallimenti» in partenza, inadatti alla pubblicazione e a una carriera letteraria: scrivere gratuitamente e per il piacere di farlo ha connaturata in sé una forma di fallimento, poiché non ha la pretesa di immortalare le parole dello scrittore, o di migliorare alcun aspetto del mondo.

²²⁵ Ivi, p. 100

Ma il fallimento è connaturato anche alla vita stessa, malgrado la società occidentale tenti in tutti i modi di occultare questo aspetto scomodo della realtà: ed è dall'accettazione di questo fallimento che nascono le buone storie, perché il loro ruolo è proprio quello di rendere questo fallimento sopportabile.²²⁶

Dopo il 2005, gli interventi di Celati sono spesso dedicati a lanciare questo messaggio: egli parla di una «contentezza» nello scrivere che è un piacere sobrio e continuo, inscindibile dal contatto umano; non può perciò meravigliare che non vi sia nulla di nuovo da dire, nessun tema innovativo, o trovate come la lingua finta di Gamuna, con il suo pizzico di arguzia.

La parabola di Celati entra nella fase corrente recuperando felicemente le sue tematiche più care: se torna la voglia di andare con la mente al passato, di rivivere i ricordi giovanili sfogliando vecchi appunti come album di fotografie, non si può che indulgere a questo desiderio e offrire al mondo quelle storie, abbandonando la preoccupazione di ripetersi.

L'oralità e la sua funzione non si esauriscono mai davvero, ed i flussi immaginativi non si fermano mai finché dura la nostra vita in questo mondo; il parlato quotidiano non si interrompe che con la morte, e chi non si è mai preoccupato dell'importanza delle proprie parole non può far altro che continuare ciò che ha sempre fatto: mettere su carta le proprie fantasticazioni per offrirle alla collettività, nella speranza di suscitare altre e di allargare il circolo dei narratori, tramandando le potenzialità del racconto orale finché i limiti umani lo renderanno possibile.

Persino il fallimento ultimo e inevitabile dell'esistenza, allora, potrebbe cessare di spaventarci tanto, e lasciare la speranza di un congedo sereno, come ci mostra la dedica di *Selve d'amore*:

Addio storie, che vita!

²²⁶ «Andare incontro al proprio fallimento è il grande problema, ma anche la soluzione. Bisogna saper che si fallisce sempre, e che nessuno ti può salvare dal tuo fallimento. Solo nel fallimento e nell'errore nascono le fantasie buone, le migliori storie, le più disarmate, senza il meccanicismo del plot. La questione è dirsi: "Non ci si mette in salvo dalla vita".» Cit. da M. Denti, *Marco Denti intervista Gianni Celati*

Bibliografia dell'autore

Narrativa

GIANNI CELATI, *Comiche*, Torino, Einaudi 1971

ID, *Le avventure di Guizzardi*, Torino, Einaudi 1972

ID, *La banda dei sospiri*, Torino, Einaudi 1976

ID, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi 1978

ID, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli 1985

ID, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli 1987

ID, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli 1988

ID, *Parlamenti Buffi*, Milano, Feltrinelli 1989

ID, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994

ID, *Recita dell'attore Attilio Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, Milano, Feltrinelli 1996

ID, *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli 2008 (prima edizione ne «I Narratori» Feltrinelli, 1998)

ID, *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli 2001

ID, *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli 2005

ID, *Vite di pascolanti*, Roma, Nottetempo 2006

ID, *I costumi degli italiani vol. 1: Un eroe moderno*, Macerata, Quodlibet Compagnia Extra, 2008

ID, *I costumi degli italiani vol. 2: Il benessere arriva in casa Pucci*, Macerata, Quodlibet Compagnia Extra, 2008

ID, *Sonetti del Badalucco nell'Italia Odierna*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2010

ID, *Selve d'amore*, Macerata, Quodlibet 2013

Traduzioni

JONATHAN SWIFT, *La favola della botte*, traduzione a cura di Gianni Celati, Bologna, Sampietro Editore 1966

LOUIS FERDINAND CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, traduzione a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi 1971

MARK TWAIN, *Le avventure di Tom Sawyer*, Milano, traduzione a cura di Gianni Celati, Rizzoli 1979

LOUIS FERDINAND CÉLINE, *Il ponte di Londra*, traduzione a cura di Gianni Celati e Lino Gabellone, Einaudi 1971

ROLAND BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, traduzione a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi 1980

HERMAN MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, traduzione a cura di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli 1991

LOUIS FERDINAND CÉLINE, *Guignol's band I-II preceduti da Casse-pipe*, traduzione a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi-Gallimard 1996

JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, traduzione a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi 1997

ANTONIO DELFINI, *Autore ignoto presenta* a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi 2008

JAMES JOYCE, *Ulisse*, traduzione a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi 2013

Saggistica

GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi 1975 e 1986 (seconda edizione)

ID, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, in «Nuova Corrente» nr.304 del 26 Marzo 1954, Genova, Casa Editrice Tilgher

ID, *Vento Volatore*, in «Nuova Corrente» nr.304 del 26 Marzo 1954, Genova, Casa Editrice Tilgher

ID, *Alice disambientata*, Milano, L'erba voglio, 1978

ID, *Lo spirito della novella*. Griseldaonline VI, 2006/2007, consultabile a <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/lo-spirito-della-novella.html>

ID, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet Compagnia Extra, 2011

ID, *D'Arzo, lo stile di chi è straniero dovunque*, in *Finzione e documento nel romanzo* a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon e Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento 2008

Filmografia

GIANNI CELATI, *Strada provinciale delle anime*, con la partecipazione di Luigi Ghirri, Italia 1991

ID, *Il mondo di Luigi Ghirri*, Italia 1999

ID, *Visioni di case che crollano*, Italia 2002

Bibliografia della critica

GIORGIO MANGANELLI (a cura di), *Il Novellino (Le cento novelle antike)*, Milano, Fabbri Editori 1978

GIULIANO SCABIA, *Fantastica visione* (con un saggio di Gianni Celati), Milano, Feltrinelli 1988

GIULIANO SCABIA, *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi 1976

WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino 1986

PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino 1984

HARALD WEINRICH, *Tempus: le funzione dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino 2004

LAURA RORATO, MARINA SPUNTA (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, New York, The Edwin Mellen Press 2009

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, "Il passaggio di parole di bocca in bocca": oralità ed estro narrativo nell'opera di Gianni Celati, in «Annali di Ca' Foscari: Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia» n. 45-2, Padova, Editoriale Programma 2006 pp. 93-114

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Elogio della novella*, in «Leggiadre donne... novella e racconto breve in Italia» a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio 2000, pp. 318-349

GIULIO IACOLI, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet 2011

MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*. Diabasis, 2003

REBECCA J. WEST, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*. University of Toronto Press, Toronto 2000.

ANNA MARIA CHERICI, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*. Padova, Archetipolibri 2011

ID, *Spazio emozionale: Celati e Hillman*. In «Rivista di studi Italiani», 2006/2007 consultabile online a <http://www.rivistadistudiitaliani.it/home.php>

MARCO BELPOLITI, MARIO BARENGHI, *Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, Milano, Marcos y Marcos 1998

ARMANDO MAGGI, REBECCA J. WEST (a cura di), *Scrittori inconvenienti: Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*, Ravenna, Longo Editore Ravenna 2009

GIANNI CELATI, MASSIMO RIZZANTE, *Dialogo sulla fantasia*, consultabile online a <http://www.griseldaonline.it/temi/a-rovescio/celati-dialogo-sulla-fantasia-con-massimo-rizzante.html>

WALTER NARDON, *La parte e l'intero: l'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento 2007

PIA SCHWARZ LAUSTEN, *L'abbandono del soggetto. Un'analisi del soggetto narrato e di quello narrante nell'opera di Gianni Celati*, in «Revue Romane nr.37-1» Copenhagen, John Benjamin

Publishing Company 2002

ANNA LANGHORN, *Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati*, in «XVI Congresso dei Romanisti Scandinavi» Roskilde, Department of Language and Culture, Roskilde University, 2006

ITALO CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi 1980

NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Documentari imprevedibili come i sogni*, in GIANNI CELATI, *Cinema all'aperto*, Roma, Fandango Libri 2011

ALFREDO GIULIANI, *Il trentanovelle*, in «Repubblica», 13 Agosto 1985

ANTONIO TABUCCHI, *Voci sperdute fatte racconto*, in «Il manifesto», 22 giugno 1985

ANITA LICARI, ROBERTA MACCAGNANI, LINA ZECCHI, *Letteratura Esotismo Colonialismo* (con un saggio introduttivo di Gianni Celati), Bologna, Nuova Casa Editrice L. Cappelli 1978