



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Laurea Magistrale in Filologia, Linguistica e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

«Un lungo respiro».

Commento integrale alla 'trilogia padana' di Gianni Celati.

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Prof. Mimmo Cangiano

Prof.ssa Emmanuela Carbè

Laureando

Nicolò Marangoni

Matricola n. 1000581

Anno Accademico

2024/2025

Procede nel suo viaggio, e nel suo volto, nel suo passo
nell'andatura c'è una sola espressione: ciascun membro,
il suo sguardo e la figura curva rivelano
un uomo che non si muove dolorosamente, ma si muove
pensoso...

William Wordsworth, *Old man travelling*

INDICE

Introduzione.....1

INQUADRAMENTO TEORICO ALLE 'TERRE DISAMBIENTATE'

1. Una lenta regressione: il 'laboratorio Celati' verso gli anni Ottanta.....	7
1.1 Tra modernismo e neoavanguardia: l'apprendistato intellettuale.....	7
1.2 <i>Finzioni Occidentali</i>	18
1.2.1 L'evoluzione dell'eredità romanzesca: dalla fabula alla fabulazione.....	18
1.2.2 Appunti di viaggio nel mondo irlandese: divagazioni su Beckett, Swift, Joyce.....	25
1.3 Italo Calvino e il paradigma archeologico.....	41
1.4 L'«impegno della forma» e il ruolo sociale della narrazione.....	52
1.5 Oltre la letteratura: Celati e Wittgenstein a confronto sui confini dell'etica.....	62
1.6 La svolta fenomenologica e la «geografia immaginale»: preliminare ricognizione geocritica sulla visualità celatiana e i luoghi 'disambientati' della modernità.....	74

LA TRILOGIA PADANA

2. <i>Narratori delle pianure</i> : storie che si ascoltano.....	89
2.1 Tornare alla novella: narrazioni del «sentito dire»	89
2.2 La via Emilia e il <i>topos</i> della Pianura Padana: la mappa, gli itinerari.....	96
2.3 Il <i>Trentanovelle</i> : una analisi organica dei racconti.....	102
3. <i>Quattro novelle sulle apparenze</i> : ipotesi di risveglio.....	176
3.1 La realtà umbratile.....	176
3.2 <i>Baratto</i> : effetti di silenzio.....	180
3.3 <i>Condizioni di luce sulla via Emilia</i> : pensare l'immobilità.....	188
3.4 <i>I lettori di libri sono sempre più falsi</i> : l'«insostanziale» grado della scrittura.....	199
3.5 <i>Scomparsa di un uomo lodevole</i> : la «lieta attesa» di essere trovati.....	209
4. <i>Verso la foce</i> : una questione d'orizzonte.....	215
4.1 L'antropocentrismo e lo spaesamento dell'etica: genesi di un diario di viaggio.....	215
4.2 <i>Un paesaggio con centrale nucleare</i> : i relitti della modernità.....	226

4.3 <i>Esplorazione sugli argini: l'incontro nella «lontananza»</i>	234
4.4 <i>Tre giorni nelle zone della grande bonifica: spazio rizomatico, tempo biologico e desiderio risonante</i>	243
4.5 <i>Verso la foce: Il Po, l'enigma della morte e delle narrazioni</i>	250
Bibliografia.....	256
B.1 Opere di Gianni Celati.....	256
B.2 Critica su Gianni Celati.....	258
B.3 Opere di altri autori.....	262
B.4 Altra bibliografia.....	263
Appendice fotografica.....	270

NOTA

– In appendice alla tesi sono state apposte alcune fotografie originali realizzate in pellicola analogica (FujiFilm 1, 200, 135/36), raccolte personalmente in alcuni sopralluoghi fatti nella Pianura Padana a fine estate 2025, sui luoghi narrati da Gianni Celati.

Introduzione

La voce di Gianni Celati (1937-2022) si configura come una delle più enigmatiche e intellettualmente fertili di tutta la letteratura italiana contemporanea. Il solco tracciato dallo scrittore emiliano ha infatti profondamente segnato il secondo Novecento – e oltre, fino alle soglie del terzo millennio – influenzando un insieme variegato di autori, dai sodali Cavazzoni, Benati fino a Belpoliti, Jean Talon (la cosiddetta «linea padana della prosa»), ma ancora di più si possono trovare proseliti della ‘scuola’ celatiana in intere generazioni di giovani scrittori diffusi in tutta la penisola italiana.

Il fascino di Celati deriva anzitutto dalla sua postura atipica nel panorama delle lettere italiane, dall’intimo intreccio tra pratica narrativa e riflessione saggistica: basti pensare, accanto alla vasta produzione di racconti, cronache e romanzi, ai numerosi saggi, articoli, interventi pubblici, recensioni, prefazioni licenziate nel corso degli anni. In parallelo si aggiunge poi la pratica traduttiva, un esercizio mai meramente tecnico per Celati, ma un autentico ‘laboratorio’ estetico di mediazione culturale, uno scambio tra diverse letterature e un atto di vera ricreazione linguistica. Il *corpus* dello scrittore emiliano risulta dunque difficilmente interpretabile entro categorie convenzionali, e così lo studioso che si propone di approfondirne rigorosamente i tratti e i temi è chiamato a adottare una metodologia trasversale, che possa essere capace di tenere insieme le diverse sfere della sua attività intellettuale, dove ogni forma di scrittura alimenta e illumina le altre. Solo avendo presente questa dimensione rizomatica e osmotica del lavoro celatiano si potranno comprendere i temi etici dell’autore, la sua sensibilità antropologica, la curiosità verso questioni dell’ermeneutica filosofica e, non da ultimo, l’attenzione per la dimensione visuale (basti pensare ai progetti avviati con Luigi Ghirri o con Carlo Gajani) e, come si dirà più avanti, «immaginale».

In una analisi sistematica dell’intera produzione narrativa di Celati, estesa cronologicamente dal 1971 al 2019, gli scritti padani degli anni Ottanta – la cosiddetta ‘trilogia padana’ (*Narratori delle Pianure*, *Quattro novelle sulle apparenze*, *Verso la foce*) – costituiscono il fulcro principale del suo *ethos* narrativo, fungendo da transizione cruciale, come avremo modo di sostenere, tra le sperimentazioni ‘comiche’ degli anni Settanta e le prove mature degli anni Novanta e successivi.

La critica su Gianni Celati è solitamente propensa ad interpretare l’opera dell’autore come segnata da un ‘primo tempo’ (1971-1978), caratterizzato da uno stile ‘schizofrenico’, convoluto, parodico ed esuberante, nel solco neoavanguardista, e un ‘secondo tempo’ (dal 1985), che si ricentra invece intorno ad un asse poetico-descrittivo, con una parola che si fa ‘calma’, mostrando un’attenzione particolare alla fenomenologia del paesaggio, all’ascolto delle voci, ad una sobrietà essenziale, classicheggiante persino talvolta per lirismo e limpidezza formale. A partire da questo paradigma

dominante della critica, che propone una interpretazione bifasica della poetica celatiana, e constatata l'assenza di un'analisi narratologica organica e completa dei racconti degli anni Ottanta, comincia il lavoro di questa tesi. Con il proposito, pertanto, di una prima parziale sistemazione integrale della Trilogia Padana nel quadro complessivo della produzione narrativa dell'autore, questa tesi evidenzia – a partire dagli studi esistenti compiuti da Marco Sironi, Giulio Iacoli, Marina Spunta, Pia Schwarz Lausten, Anna Maria Chierici, Marco Belpoliti, Nunzia Palmieri e altri giovani ricercatori – come la scrittura degli anni Ottanta riveli una profonda continuità tra le diverse fasi del pensiero e della pratica narrativa di Celati.

Il primo capitolo si propone dunque l'obiettivo di delineare il percorso dello scrittore che lo porterà alla maturità espressiva degli anni Ottanta, verso dunque un cambio di passo da intendersi heideggerianamente più come una 'svolta', o semmai una rimodulazione, piuttosto che come una cesura netta. Negli anni che intercorrono da *Comiche* (1971) ai *Narratori delle Pianure* (1985) emerge così un 'laboratorio' in piena attività, caratterizzato da studi, traduzioni, confronti, di cui si è cercato per tappe significative di ordinare un cammino, proponendo l'abbandono di sterili categorie binomiali (tradizione vs avanguardia, ordine vs caoticità, romanzo vs racconto, modernismo vs postmodernismo) per abbracciare invece l'intera complessità dell'universo celatiano nella prospettiva di una *continuità*. Ecco, dunque, il «lungo respiro», titolo di questa tesi, mutuato da una lettera dello scrittore a Daniele Benati con cui parlando della nuova letteratura da farsi sottolineava la necessità di 'riambientare' un antico *epos* del narrare; un fiato che, si aggiunge qui, rispecchia perfettamente anche l'idea di un allineamento espressivo tra un *pre-* e un *post-* 1980.

La «bussola che a ogni passaggio orienta il percorso di Celati»¹ nella sua evoluzione intellettuale, e che ha fornito una prima orientazione critica anche al lavoro di questa tesi, è la raccolta di saggi *Finzioni Occidentali*, pubblicata per la prima volta nel 1975; in particolar modo si è guardato ai contributi intorno alla tradizione romanzesca: dalla narrativa settecentesca inglese (Defoe, Fielding, Swift) agli scrittori del Novecento come James Joyce e Samuel Beckett. In questi saggi Celati elabora un vero e proprio quadro teorico del suo pensiero, intrecciando riflessioni sul comico, l'oralità, il rapporto tra finzione e realtà e tra le forme narrative cosiddette 'alte' e quelle popolari, in un approccio orgogliosamente schierato contro gli schemi del romanzo borghese ottocentesco. La genealogia analizzata da Celati configura infatti una sorta di 'canone' alternativo a quello del romanzo realista dominante, una controtendenza che prelude alla genesi dei futuri personaggi celatiani: gli *outcasts*, figure eccentriche e marginali rispetto alle convenzioni sociali, portatori di valori alternativi rispetto alla morale borghese e al *continuum* spezzato contemporaneo.

¹ A. Cortellessa, *Libri segreti. Autori critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 392.

L'analisi prosegue ricordando la determinante amicizia con Italo Calvino, maestro e primo confidente e lettore al quale il giovane Celati consegna il proprio lavoro. Si ricorderà pertanto il fertile scambio intellettuale tra i due autori, in particolar modo intorno al «paradigma archeologico» e alla riflessione ermeneutica che intercorre tra Michel Foucault, Enzo Melandri e Walter Benjamin. In questa scia si è delineato il quadro teorico su cui si trovano a riflettere e poi progressivamente a divergere Calvino e Celati. L'analisi ha così proceduto dal concetto di 'regressione' (connessione tra ermeneutica e fenomenologia), a quello di 'frammentazione', fino alla dialettica binomiale 'documento-memoria' e alle rotture epistemiche introdotte dalla modernità. Pur condividendo iniziali presupposti, come il rifiuto di una narrazione unitaria e uno sguardo fenomenologico, si vedrà come Calvino e Celati prenderanno strade differenti: il primo assumerà un approccio realista (si ricordi l'esempio di Palomar e i suoi tentativi di interpretazione) mentre il secondo si distinguerà per un approccio 'anti-sistemico', rinunciando a ogni forma di interpretazione (e quindi di dominio) rispetto alle cose del mondo. Lo sguardo archeologico celatiano è pertanto fondamentale per le future implicazioni che avrà nell'elaborazione dello stile narrativo e, più in generale, dell'approccio fenomenologico sotteso alla struttura stessa dei racconti degli anni Ottanta, dove il soggetto sarà il *flâneur* errante tra i frammenti di un mondo moderno da ricostruire in un presente stratificato e dove sarà proprio lo sguardo aperto dello scrittore-osservatore-camminatore la chiave di decodifica delle apparenze, per una restituzione limpida, secondariamente, nell'ordine asincrono della diegesi narrativa. Questa a-sistematicità di fondo del pensiero teorico di Celati porterà lo scrittore ad essere considerato per lungo tempo negli ambienti accademici e editoriali, come scrisse Belpoliti, un «nomade della letteratura»: uno scrittore in continua metamorfosi, difficilmente etichettabile, la cui stessa letteratura si caratterizza per essere soggetta ad una continua rimodulazione di forme e accenti.

Originale è anche in questo senso il valore sociale ed etico che per Celati assume la scrittura; un impegno inteso come recupero di una osservazione-meditazione 'affettiva' tra l'uomo (il linguaggio) e il mondo, ricercato grazie alla pratica del camminare e nell'ascolto di tutti quegli eventi archetipicamente profondi che continuamente rivivono e hanno luogo nelle storie raccontate oralmente dalla gente comune.

Negli anni Ottanta Celati approfondisce poi l'interesse per Ludwig Wittgenstein, autore letto durante gli anni dell'università ai corsi di Luciano Anceschi ed Enzo Melandri, e poi ripreso e approfondito grazie all'incontro e alle suggestioni di Luigi Ghirri. Alle soglie dei *Narratori* Celati rilegge, infatti, con attenzione il *Tractatus* e in seguito le *Ricerche filosofiche*. Si è così istituito un virtuale confronto tra lo scrittore e il filosofo intorno ai limiti del linguaggio da cui dipende l'esperienza della realtà, circoscrivendo l'analisi ai concetti wittgensteiniani di 'alone', 'atmosfera' e 'senso comune', rielaborati da Celati nella Trilogia padana e felicemente convogliati nell'espressione di un saggio

inedito disponibile al Fondo Celati: *La media oscurità dell'esperienza*. Dalla pragmatica dei giochi linguistici si è giunti così a descrivere la particolare configurazione dell'etica celatiana, che vede interiorità ed esteriorità (così come cammino e scrittura) incarnate in un 'uso' condiviso.

In ultimo, a chiusura del primo capitolo, ci si è concentrati su una analisi strettamente geocritica delle 'terre disambientate', il territorio emiliano attraversato e raccontato da Celati nei vari racconti. Ricordando l'importanza della valla Padana in una certa resa stilistica dell'autore, ponendo anche l'accento sulla componente visuale evocata da questo particolare territorio: dalla vastità desertica delle campagne alla torbida sinuosità del fiume Po' e dei suoi argini, dalle case residenziali o fatiscanti dei paesi fino poi alle nebbie, all'annullamento dunque di ogni visione e orientazione possibile. Questa peculiare fisionomia del paesaggio emiliano non è soltanto un elemento naturalistico utilizzato come espediente narrativo, ma più profondamente riflette l'intero esercizio della scrittura celatiana: un'impresa volta a circumnavigare una nuova geografia (immaginale) attraverso una prosa che tende progressivamente al proprio annullamento, ad un *grado zero* in cui possa essere essa stessa esperibile come «fenomeno naturale».

Sulla scorta di questo inquadramento teorico segue lo studio critico monografico delle tre opere di Celati degli anni Ottanta: *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), *Verso la foce* (1989).²

Il secondo capitolo è dunque dedicato all'analisi narratologica dei trentatré racconti dei *Narratori*. Prima di cominciare però l'analisi capillare di forme, motivi, stili e temi (la narrazione del «sentito dire», il viaggio e la dimensione spaziale, lo sguardo e i filtri della percezione, la morte e la memoria, la ricerca di un'origine, il mito americano), ci si è soffermati brevemente su due aspetti centrali alla base dell'elaborazione narrativa: 1. il raccordo tra la forma breve adottata da Celati e la forma della novella antica, modello eletto per una narrazione prossima all'oralità, intesa come scambio 'a voce' di tradizioni e esperienze 2. sulla scorta dell'immagine paratestuale dell'edizione del 1985 (una cartina geografica della via Emilia e delle sue varie biforcazioni, disegnata dall'autore) si sono ricostruiti i percorsi celatiani nelle varie direzioni, delineando il *topos* padano sotteso all'immaginario dei racconti.

Nel terzo capitolo l'analisi si è rivolta alle *Quattro novelle* del 1987, racconti che si distinguono per una forte enigmaticità, una *obscuritas* kafkiana che allude a una profonda meditazione dello scrittore su questioni aperte dell'ermeneutica filosofica. Sulla scorta, infatti, di filosofi quali Nietzsche, Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty, fino a Jean-Luc Nancy e a Wittgenstein lo scrittore emiliano riflette sul mondo come apparenza, problematizzando la fenomenologia della percezione e il rapporto

² G. Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985; Id., *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987; Id., *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989.

identità-alterità. Istituyendo confronti intertestuali poi anche con altri autori propriamente letterari (Kafka, Melville, Perec e Walser), Celati compie un personale innesto di temi narrativi con temi percettivi (la luce, l'immobilità, l'assenza del visibile, il 'fuori luogo' delle cose), spaziali (la valle padana, la rete metropolitana delle periferie anonime delle città, la *flânerie*), esistenziali (presenza-spaesamento, connessione comunitaria-solitudine) e socio-culturali (dal weberiano «disincanto del mondo» alla «fine delle narrazioni» segnalata da Lyotard).

Il quarto capitolo, infine, è dedicato ai «racconti d'osservazione» di *Verso la foce*, in cui si compie la parabola narrativa cominciata coi *Narratori*. In quest'ultimo testo, scritto in forma di appunti di diario, Celati rivela una piena maturità espressiva, attraverso una scrittura cangiante: ora meditativa, ora saggistica, ora propriamente narrativa, altre volte invece lucidamente descrittiva. In questi diari l'autore riflette sul paesaggio post-industriale delle campagne emiliane, sulle trasformazioni comunitarie in atto, senza trascurare questioni legate ai temi dell'esistenza, alle sorti della narrazione e al ruolo che quest'ultima dovrà assumere di fronte alle continue trasformazioni ambientali. A partire dunque dallo spaesamento etico dovuto agli effetti disgreganti di uno sconsiderato antropocentrismo, la scrittura celatiana cerca di ricucire una separazione moderna tra l'uomo e le cose, riambientando una «ecocentrica del mondo», una ecologia dello sguardo «nell'indifferente deserto planetario», uno stupore per «ciò che comunque si chiama Natura».³ Alla deriva inscritta nel paesaggio, a cui talvolta lo scrittore, l'uomo sembra mostrare i segni di un cedimento, si contrappone sempre così in ultimo una resistenza: la scrittura che, rallentando progressivamente il ritmo nel lento avvicinamento alla foce del *grande fiume*, riscopre un «incanto sospeso», uno «stato di grazia». Il tempo della scrittura, perfettamente accordata con le cadenze del cammino a piedi, si riconduce allora dentro la circolarità di un tempo biologico e risonante.

In questa prospettiva Celati comprese come anche la «fine del mondo», la foce, l'ultima soglia (il «limite inespugnabile») possono continuamente redimersi nel 'gioco' della scrittura, nel suo «ricominciamento» sempre possibile, dove il dopo è anche il prima e viceversa. In questo pur sempre dunque ricominciare della letteratura (il «mondo immaginale») si coglie lo *sguardo ampio* e il *lungo respiro* di Gianni Celati, che riversa nell'epica del quotidiano l'antica corrispondenza con un perpetuo «stato di meraviglia», la *curiositas* che ha caratterizzato il suo lavoro e la sua vita: l'idea che il viaggio verso la foce sia ancora e sempre da cominciare.

³ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 15.

INQUADRAMENTO TEORICO ALLE 'TERRE DISAMBIENTATE'

1. Una lenta regressione: il ‘laboratorio Celati’ verso gli anni Ottanta

1.1 Tra modernismo e neoavanguardia: l’apprendistato intellettuale

L’apprendistato di Gianni Celati come autore e studioso si configura fin dall’inizio come un percorso ‘erratico’, caratterizzato già in adolescenza e ancor più durante gli anni universitari da letture variegata e interessi molteplici. Una traccia del nomadismo letterario di Celati emerge nei numerosi saggi pubblicati sulle riviste dell’epoca, in cui affronta temi e autori diversi, da Barthes a Lévi-Strauss, passando per Northrop Frye, Swift, Céline, Joyce e altri ancora. Celati si confronta con le categorie critiche dell’antropologia, dell’etnologia⁴ oltre che con i principali nodi filosofico-estetici che animavano il vivace dibattito critico-letterario degli anni in cui era studente all’università di Bologna, per poi proseguire come ricercatore a Londra e professore negli Stati Uniti.

La formazione intellettuale dello scrittore emiliano comincia dunque a Bologna nei primi anni Sessanta, dove si laurea in letteratura inglese con Carlo Izzo, uno dei più eminenti anglisti dell’epoca. Di lui, Celati dirà poi: «Carlo Izzo mi ha molto influenzato, era una persona coraggiosa, onesta, che non si dava mai delle arie, con un accento da lord inglese: una meraviglia d’uomo, una persona deliziosa. La passione di tradurre la devo a lui. Gli ho voluto molto bene».⁵

Izzo è allora una figura importante, non solo perché è la prima guida del giovane Celati nel mondo della letteratura anglosassone, ma anche perché sarà uno dei primi traduttori italiani dell’*Ulisse* di James Joyce; autore su cui Celati stesso si laurea e che, come vedremo, rappresenterà uno dei principali riferimenti nel personale itinerario narrativo dello scrittore emiliano.

Al centro della complessità da cui prendono avvio le riflessioni di Celati, come critico e poi come autore, vi è la trasformazione culturale ed economica del mondo a partire dal secondo dopoguerra, i risvolti del boom economico, la controcultura d’importazione americana e il mutato rapporto tra realtà e scrittura. Celati in questi anni, come dimostrano i numerosi contributi saggistici, comincia a riflettere sullo stato attuale della letteratura e sulla ricerca di un superamento delle «categorie estetiche tradizionali», arrivando poi però solo negli anni Ottanta ad una matura consapevolezza etica e originale della narrazione e della funzione sociale delle storie. L’impegno di Celati nei confronti della letteratura sarà uno dei motivi che porterà molta critica italiana a considerarlo come un autore anomalo rispetto alla sua generazione e alle direzioni della «nuova narrativa degli anni Ottanta»⁶,

⁴ Traduce nel 1969 *Il linguaggio silenzioso* di Edward T. Hall.

⁵ G. Celati, in Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri (a cura di), *Romanzi, cronache e racconti*, «I Meridiani», Mondadori 2022, p. LXXXIII.

⁶ S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

tanto che anche Marco Belpoliti in apertura al «Meridiano» a lui dedicato (che rappresenta una tappa significativa di ‘canonizzazione’) sottolinea lo strano modo del suo «essere “scrittore”, da cui nascono forme di narrazione davvero uniche».⁷

Tra il 1965 e il 1967 l’attenzione di Celati si concentrava sulle «matrici letterarie» che accomunavano alcuni scrittori inglesi come Swift, Burton e Coleridge, e che erano condivise anche dallo scrittore italiano Giorgio Manganelli che nel 1964 aveva pubblicato *Hilarotragoedia*.⁸ Negli stessi anni Celati iniziava parallelamente a scrivere le prime bozze di *Comiche*, oggi conservate nell’archivio Einaudi, da cui già emergeva quello che sarà il problema centrale, o meglio il vero protagonista, dell’intera poetica celatiana degli anni a venire: il linguaggio e tutto «quello che c’è dietro, non detto, dimenticato o impronunciabile pubblicamente».⁹ Nel primo abbozzo, apparso nel 1966 sulla rinomata rivista napoletana «Uomini e Idee», Celati osservava in merito:

Diciamo subito che, nel caso del romanzo, tale funzione è la provocazione d’una abreazione, e la verginità del linguaggio romanzesco è sempre un salto all’indietro alla coscienza non colta, nel quale anche i linguaggi più speculativi e artificiali tendono a riscattarsi come parlati naturali. E anche qui ogni operazione di qualche peso è una specie di pellegrinaggio alle origini della forma romanzesca.¹⁰

La personale ricerca dello scrittore emiliano comincia da subito a delinearsi così come una prospettiva teorica tesa verso un rinnovamento dell’eredità del romanzo, riambientando una ‘visione’ più vasta e affettiva della realtà come «orizzonte di specie», una sorta di «emendazione» spinoziana che si traduce in un ribaltamento delle rigide convenzioni della narrazione mimetica nel tentativo di risvegliare quelle «cellule orfiche» (Gottfried Benn) depositate nel rimosso fondo dell’Occidente: «insomma, c’è da lavorare in questa direzione, che secondo me è la direzione epica - quella dello sguardo ampio e del lungo respiro, al di là delle psicologie del realismo. [...] una narrazione che ci dia a tutti un po’ di sollievo».¹¹

Il nucleo della riflessione è dunque concentrato sull’idea di una letteratura «cerimoniale» che Celati propose per la prima volta nel saggio *Sogno senza fondo* del 1968, dedicato a Northrop Frye.¹² Commentando *Anatomia della critica*, definì il testo come ‘alternativo’, uno studio fondamentale per

⁷ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull’abisso*, in Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri (a cura di), *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. XI.

⁸ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 122.

⁹ G. Celati, *Materiali di lettura da verificare*, in «Uomini e Idee», VIII, 2 marzo-aprile 1966, p. 40.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Id., *Lettera da Brighton del 22 aprile 1993*, in N. Palmieri. (a cura di), *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, in «Griseldaonline», 14 luglio 2017.

¹² Id., *Sogno senza fondo*, in «Quindici», aprile 1968.

superare alcune aporie dello strutturalismo, riferendosi in particolare alle posizioni di Jacques Derrida. Di tutt'altra opinione sarà nei riguardi di un altro filosofo francese, Gilles Deleuze, il cui pensiero si rivelerà invece determinante nell'indagine letteraria e filosofica di Celati. Nel 1969, infatti, lo scrittore segnala *Logica del senso* all'Einaudi come un libro imprescindibile, con cui «una volta o l'altra bisogna fare i conti»:

A legger bene, c'è dentro tutto un programma letterario basato sull'idea di recitazione e sull'effetto funambolico e godibile e sofferto che la letteratura moderna troppo astuta si nega (come fanno quelli che si sottraggono al coito per godersi questa privazione); c'è dentro poi un programma filosofico che ritira fuori i vessilli degli stoici con un coraggio abbastanza insolito per andare verso la filosofia agita, recitata, interpretata e satirica.¹³

In questo periodo, Celati inizia anche a viaggiare, mostrando una spiccata ricettività verso quanto avveniva nel panorama critico-letterario internazionale. Pur così scrivendo e formandosi nel clima della neoavanguardia italiana, che rielabora le avanguardie storiche, in particolare il surrealismo, lo scrittore si dimostra molto più aperto e curioso rispetto a quanto stava avvenendo in Inghilterra e in America, dove si intensificavano gli studi sulle teorie moderniste.

La propensione per un approccio anglosassone si tradusse infatti negli esiti narrativi e saggistici del 'primo' Celati; in un decennio in cui parallelamente in Italia si sviluppava una politica di svecchiamento della proposta letteraria,¹⁴ dietro cui si poteva facilmente riconoscere un progetto più ampio volto a una diffusione generalizzata della cultura.¹⁵ Una alfabetizzazione di massa che generò nei narratori anche uno *choc*, incrinando, secondo Celati, «una speciale sensibilità della lingua», «il gusto semplice del narrare».¹⁶

Le linee della critica italiana e della critica anglosassone, nel decennio dagli anni Sessanta ai Settanta, cominciano a prendere marcate distanze, seguendo metodologie e categorie interpretative differenti,

¹³ Id., *“La logica del senso”*, Deleuze, in M. Belpoliti e A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 40, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 64.

¹⁴ Nella società italiana delle lettere dal secondo dopoguerra si era manifestata una profonda trasversalità, eredità del modernismo storico, che ben presto si tradusse in un interesse verso una vasta galassia narrativa di opere internazionali, inizialmente provenienti dal contesto americano e inglese, prima pressoché sconosciute tra i lettori italiani. Una prima pubblicazione dei narratori angloamericani era cominciata su riviste come *La voce* (1908-1916), *La Critica* (1903-1944), *Solaria* (1924-36), *Letteratura* (1937-68) e il volume *Americana* (1941) curato da Vittorini. Numerosi saranno poi i contributi di scrittori come Pavese, Fortini e Calvino che orientarono le scelte editoriali prima in una direzione americana (Hemingway, Caldwell, West) e poi inglese e francese (Joyce, Sartre, Queneau, Proust). In parallelo cresce un'intera generazione di critici che allargano l'orizzonte di studio teorico intorno a queste opere. Una ricerca che sarà finanziata inizialmente dalle due grandi case editrici italiane: Einaudi e Feltrinelli. Cfr. G. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁵ Si pensi soltanto all'università di massa, il cui avvento sarà centrale nella ricezione e diffusione della stessa letteratura modernista.

¹⁶ G. Celati, *Il narrare come attività pratica*, in M. Belpoliti, M. Sironi e A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, Riga 40, cit., p. 220.

che ci si ripropone di considerare ora simultaneamente per la posizione anfibia rispetto ad esse di Gianni Celati.

Una ricostruzione della ricezione del modernismo in Italia e nel percorso teorico-narrativo di Celati negli anni Sessanta è proposta nel recente studio critico di Simone Giorgio, *L'ascolto di una tradizione* (2025). In quest'opera, Giorgio conduce un'analisi puntuale del modernismo celatiano, suggerendo una nuova definizione nel solco di Mark Fisher: il cosiddetto 'modernismo popolare'. Riprendendo allora le fila dei discorsi avanzati da Giorgio possiamo cominciare a tratteggiare l'analisi dell'ambiente culturale in cui si forma intellettualmente Gianni Celati, inquadrando da subito una prima domanda fondamentale: «che cos'era il modernismo?».¹⁷

Ferroni in *Storia della letteratura italiana* distingue, alle soglie del secolo, il sorgere di una letteratura molto diversa sia da quella decadente sia da quella avanguardistica che arriverà appena dopo: una letteratura propriamente della «negazione» e della «crisi borghese».¹⁸ Nei primi del Novecento si avverte un nuovo sentimento del tempo da cui emerge una differente sensibilità artistica, ormai compiutamente moderna.¹⁹ Romano Luperini sottolineò giustamente come la cesura degli autori modernisti rispetto alla tradizione del passato, nella storia della letteratura, non sarebbe la prima, ma la terza: la prima era stata quella compiuta da Leopardi e dai romantici, mentre la seconda corrisponde agli esiti dei «maestri della modernità», quali Flaubert, Baudelaire, Verga, Pascoli, d'Annunzio.²⁰ Com'è ormai noto il modernismo non fu mai né un movimento né tanto meno una scuola, ma semplicemente una categoria applicata a posteriori dalla critica anglosassone. Si potrebbe definire, in altri termini, come una tendenza culturale, in riferimento a una certa «*weltliterature* di un mondo non ancora globalizzato»,²¹ ma messo in crisi dalle nuove consapevolezze filosofico-scientifiche.

Sulla periodizzazione del modernismo buona parte della critica è solita farlo coincidere con gli anni delle avanguardie storiche, tanto che studiosi come Clement Greenberg utilizza spesso modernismo e avanguardia come sinonimi.²²

In Italia Donnarumma negli ultimi anni ha suggerito che bisognerebbe «rovesciare il discorso» per cui il modernismo si inserirebbe sotto il segno dell'avanguardia, e «vedere nell'avanguardia un

¹⁷ S. Giorgio, *L'ascolto di una tradizione. Gianni Celati e l'Ulisse di Joyce*, Macerata, Quodlibet, 2025.

¹⁸ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini e M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, p. 13.

¹⁹ H.R. Jauss, *Tradizione letteraria e coscienza della modernità*, in *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 37-98; M. Berman, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 25: «essere moderni vuol dire trovarsi in un ambiente che ci promette avventura, potere e gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo».

²⁰ R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 7.

²¹ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 13.

²² C. Greenberg, *Art and Culture. Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1956, pp. 3-21.

movimento unilaterale della logica modernista».²³ Una tale reinterpretazione risulta particolarmente efficace nel riprendere i presupposti di Romano Luperini, cioè di rapportare il contesto italiano nella «regola europea».²⁴ L'atteggiamento modernista, soprattutto quello della seconda fase (1925-1935), declina su un piano maggiormente dialettico la «festa sanguinaria»²⁵ dell'avanguardia, intenta a sconfessare a tutti i costi il passato della tradizione. Pur riconoscendo un denominatore comune, ovvero la percezione di una crisi, un «sospetto» e di uno «spirito apocalittico» di fronte all'«assurdo moderno»,²⁶ negli autori modernisti si riscontra una posizione meno netta e più oscillante tra «nostalgia e utopia»,²⁷ che si concreta nel qui e ora della storia. In questa prospettiva certi elementi del passato vengono persino ripresi e riattualizzati nella «ricerca di un altrove e nella speranza di un orizzonte che sta al di là del tempo umano».²⁸ Mentre di contro l'avanguardia consuma velocemente ogni possibilità di avvenire, in cui niente sembra poter esistere oltre al caos della modernizzazione. Dichiarazione esplicita di ciò si può trovare nel famoso motto futurista: «noi viviamo già nell'assoluto».²⁹ In questi termini allora gli sforzi del modernismo sembrano potersi comprendere in una volontà di superamento proprio dei violenti moti avanguardistici, rimettendo l'opera d'arte ad un processo metastorico che ambisce al superamento dei conflitti, scongiurando in tal senso anche lo stesso nichilismo: si ricordi per esempio solo alcuni esiti italiani come Pirandello, Svevo o Montale. Parte della critica propone di riconsiderare gli stessi confini cronologici inizialmente intesi sulla genesi e sul tramonto del periodo modernista in una prospettiva più estesa. Pionieri furono i contributi di Edmund Wilson e Cyril Connolly, ai quali si possono aggiungere anche le riflessioni di Frank Kermode, Richard Ellmann e Charles Feidelson Jr., che segnavano per esempio come periodo di inizio la metà dell'Ottocento. Si deve, secondo questi studiosi, considerare l'idea di un modernismo di lungo corso e aperto. In ambiente italiano il maggior teorico del modernismo, seppur si tenga lontano da questa esplicita denominazione, fu Giacomo Debenedetti, il quale sostenne proprio l'idea di una *longue durée* del periodo cominciato nei primi decenni del Novecento, arrivando a comprendere in Italia sotto la categoria non solo Tozzi, Pirandello e Svevo, ma anche autori come

²³ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 16.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972, pp.114-115 [ed. or. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1966].

²⁷ Come giustamente però nota Octavio Paz pensare il rapporto tra modernismo e tradizione è per assunto paradossale. Per cui anche quando si parla di «modern tradition» si deve tener presente alla base una idea di differenza che porta al confronto tra una «prospective of infinitive repetition» e «the “bored of utopia”». Cfr. M. Calinescu, *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 66.

²⁸ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 16.

²⁹ F. T. Marinetti, *Il manifesto del Futurismo*, «Le Figaro», 20 febbraio 1909.

Moravia, Vittorini e Pavese.³⁰ Si può ricondurre proprio a Debenedetti una prima canonizzazione del modernismo italiano, così infatti scrive di lui Luperini:

Debenedetti ci ha fornito alcune delle principali categorie critiche capaci di capire, descrivere e rappresentare il modernismo, non solo italiano: l'opera da farsi, lo sciopero dei personaggi, la fine del personaggio-uomo, in parallelo la fisica dei quanti e del calcolo delle probabilità da un lato e la nuova visione del mondo del romanzo europeo primonovecentesco dall'altro.³¹

Gianni Celati che non ha mai guardato molto positivamente la ripresa dell'avanguardia storica, sulla fine degli anni Sessanta cominciò a studiare le teorizzazioni della critica anglosassone sul modernismo, avvicinandosi al panorama culturale della *new sensibility*,³² che «a partire dalle controculture degli anni sessanta, reagisce al modello razionalista, elitario, oscuro offerto dal modernismo».³³ La controcultura, intesa come un insieme di movimenti giovanili anticonformisti che si opponevano ai valori tradizionali dominanti nella società e nelle istituzioni, trova riscontro nelle posizioni di critici letterari come Leslie Fiedler, il quale adottò un atteggiamento anti-accademico, denunciando l'eccessivo elitismo dell'accademia e la sua scarsa attenzione alla dimensione collettiva e sociale. Anche il dibattito critico sul modernismo e sulla sua collocazione temporale si complica di fronte a questa nuova sensibilità, venendo esaminato non tanto in termini di continuità storica, quanto piuttosto ora come un momento di rottura.

In *What was modernism?* Harry Levin sottolineò, sulla fine degli anni Cinquanta, proprio il termine della stagione modernista in rapporto alla nascente fase di reazione: il postmodernismo.³⁴ Successivamente nel 1968 lo stesso Fiedler, il quale mostrò la direzione anti-elitaria dell'«atteggiamento postmoderno»,³⁵ in modo molto assertivo scrisse che «il movimento letterario che abbiamo deciso di chiamare “modernismo” [...] è morto».³⁶ Alla posizione militante di Fiedler si può accostare anche la critica all'arte modernista di Susan Sontag, che nel 1964 pubblica *Against*

³⁰ Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971; Cfr. Id., *Il personaggio-uomo* [1970], Milano, Garzanti, 1988.

³¹ R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., pp. 9-10.

³² Cfr. R. Wasson, *Notes on a new sensibility*, «Parisian Review», XXXVI, 1, 1969, pp. 460-477.

³³ A. Viti, *Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di* Notizie ai naviganti, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 41, No. 2, maggio/agosto 2012, p. 124.

³⁴ H. Levin, *What was modernism?*, in *Refractions. Essays in comparative literature*, New York, Oxford University Press, 1966, pp. 271-295.

³⁵ L. Fiedler, *Cross the border – close that gap: Postmodernism*, in *Postmodernism: A Reader*, Londra, Edward Arnold, 1992, p. 43: «invertendo il processo tipico del Modernismo [...] il Postmodernismo fornisce l'esempio di un pubblico giovane e di massa che spinge alcuni critici anziani e riluttanti ad abbandonare il loro precedente status elitario in cambio di una libertà la cui prospettiva li terrorizza più che esaltarli. Di fatto, il Postmodernismo implica anche la riduzione del divario tra critico e pubblico, se per critico si intende “guida del gusto” e per pubblico “seguace”. Ma soprattutto, implica la riduzione del divario tra artista e pubblico, o comunque tra professionista e dilettante nel mondo dell'arte».

³⁶ L. Fiedler, *Dodici passi sul tetto: saggi sulla letteratura e l'identità ebraica*, Roma, Donzelli, 1999, p. 35.

Interpretation e Godard's Vivre Sa Vie. Al centro di questi testi c'è l'idea che un'opera d'arte debba considerarsi al di là dei suoi significati, dunque contro ogni aggressiva tendenza volta all'interpretazione di un significato latente, che allontana solo dall'essenza dell'opera in una moltiplicazione dei livelli di lettura possibili. Sontag sostenne che la vera svolta da perseguire dev'essere una liberazione dall'ermeneutica in favore di una esperienza diretta dei sensi per «vedere l'oggetto in sé», in una «trasparenza» non mediata dalla «cultura umanista liberale elitaria e repressiva dell'establishment e delle sue istituzioni».³⁷

È dentro questo clima culturale di idee, proposte ed emancipazioni che Celati matura il suo pensiero teorico e la direzione creativa dei primi romanzi; confrontandosi costantemente con il dibattito critico intorno alla «missione modernista» che «ha preso atto del decentramento del “soggetto” e della sua natura linguistica».³⁸ Da questa riflessione nasce in lui l'idea di un linguaggio trasversale e obliquo, strumento efficace per uscire dal dibattito con la neoavanguardia. In questa prospettiva si può cogliere l'influenza modernista che permea i primi racconti di Celati:³⁹ uno degli aspetti fondamentali ripresi dallo scrittore emiliano sarà l'indebolimento di una delle grandi dicotomie che caratterizzavano ancora la storia letteraria, ovvero l'opposizione tra scrittura e oralità.

Con *Finzioni Occidentali* Gianni Celati inizierà così a delineare una panoramica saggistica sulle radici originarie del racconto e sul rapporto osmotico tra la concretezza dell'oralità e la lingua scritta. Al centro del saggio vi è infatti l'intento di epurare la standardizzazione manualistica della 'bella scrittura', immettendo nella canonizzazione, come ne scrive a proposito anche Sanguineti, «tutto quello che passa nella nostra cultura sotto le voci paraletterarie del folklore e della letteratura “popolare”».⁴⁰ In sintonia con il pensiero di Bachtin l'operazione di Celati si rivolge in un primo tempo proprio all'innesto della cultura folklorica e carnevalesca nella letteratura alta dei valori, pur mantenendo sempre la traccia modernista maturata studiando Joyce (il quale ossessivamente rimescola scrittura e oralità). Con queste premesse possiamo allora dare una prima interpretazione della produzione celatiana degli anni Sessanta-Settanta che inscena di fatto una crisi del linguaggio e un effetto comico reso grazie ad una contaminazione delle fonti e dei modelli: il filone rinascimentale e settecentesco (da Boiardo a Swift) e la linea modernista. Su questa base si fonda il principio di rovesciamento celatiano dell'idea di romanzo classico, caratterizzato come sosteneva Ian Watt da una

³⁷ H. Bertens, *The Debate on Postmodernism*, in *International Postmodernism. Theory and Literary practice*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 4.

³⁸ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 132.

³⁹ Influenzati certo anche dagli scritti manicomiali, come *L'organo mazziniano dell'ospedale psichiatrico di Pesaro*. Celati era molto affascinato dalla scrittura dei 'folli', intesi non in una psicologizzazione malata dell'individuo ma piuttosto in una specie di «sonno a occhi aperti». Cfr. G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 99-100.

⁴⁰ E. Sanguineti, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in E. Risso (a cura di), *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 181-182.

«cultura monolingvistica»,⁴¹ verso un'opera di natura 'popolare', d'ascendenza appunto rinascimentale e settecentesca arricchita però dalle tecniche del primo Novecento (flussi di coscienza, *cut-up*, *détournement*, mimesi del parlato).

Accanto agli studi modernisti maturati da Celati prima in Inghilterra (1968-1969) e poi negli Stati Uniti (1971-1973), c'è anche il confronto con la neoavanguardia italiana e con intellettuali come Umberto Eco e Franco Fortini,⁴² che interpretarono gli esiti artistici e i fenomeni di costume degli anni Sessanta-Settanta sotto la lente del Surrealismo: «la connessione, già largamente esplorata, fra controcultura giovanile degli anni Sessanta e il sedimento lasciato dai nichilismi e dalle rivolte oniriche sembra indubitabile».⁴³

Durante gli anni delle prime lezioni di Celati a Bologna, cominciate nell'autunno del 1973,⁴⁴ il dibattito teorico sta cedendo il posto al bisogno e la ricerca di nuovi codici espressivi, in relazione anche con il cinema, il teatro, la musica:⁴⁵

L'esempio più insigne di queste tendenze a cavallo tra anni '60 e '70, sono le canzoni di Bob Dylan, insieme al suo libro, *Tarantula*. Qui si vede bene l'aggancio al Surrealismo europeo; e specialmente a quel metodo surrealista delle libere associazioni a una visione apocalittica dell'ordine politico-militare-commerciale americano. E sono testi in grande stile profetico-biblico, come *Gates of eden* and *It's Allright*, rivolti a un nuovo popolo americano giovanile, che idealmente ha rotto tutti ponti con le istituzioni pubbliche, con la violenza incontrollata del potere politico, e con la vita stagnante delle famiglie.⁴⁶

Il fermento culturale nato negli Stati Uniti trovò rapidamente eco in Italia, alimentato inoltre dalla nuova ricezione del formalismo russo, dello strutturalismo e dalla progressiva elaborazione teorica della semiotica, grazie soprattutto a Umberto Eco,⁴⁷ con cui Celati dialogherà proprio in quegli anni di insegnamento al Dams bolognese.

L'autore emiliano si confronta dunque, per un certo periodo, con le nuove avanguardie, principalmente in virtù di alcune affinità con esiti anti-narrativi, quali i primi lavori di Lucentini, Sanguineti e Malerba, e soprattutto per il comune terreno di sperimentazione rappresentato dal

⁴¹ I. Watt, *Origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 2017 [ed. or. *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus, 1957].

⁴² Cfr. U. Eco, *Il laboratorio in piazza*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 67; F. Fortini, *Introduzione* a L. Binni (a cura di), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977, p. 5.

⁴³ F. Fortini, *Introduzione*, cit., p. 13.

⁴⁴ Si ricorda il seminario tenuto da Celati su *Alice* di Lewis Carroll al Dams di Bologna, poi pubblicato come opera collettanea insieme ai suoi studenti (il collettivo A/Dams) col titolo *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* (1978).

⁴⁵ La rivista «il Verri» fu il polo di convergenza di questa sperimentazione, presto però si diffonde anche su riviste come «Marcatré» e il «Quindici».

⁴⁶ G. Celati, citato da N. Palmieri nella *Cronologia*, in *Gianni Celati. Romanzi, cronache, racconti*, cit., p. XCVI.

⁴⁷ Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

linguaggio. All'interno di questo clima neoavanguardista, Celati sviluppa e pubblica i suoi primi romanzi, nei quali emergono tuttavia sin dall'inizio specifiche peculiarità distintive. La prima prosa celatiana, inarticolata e prorompente, è caricata infatti di una forte «eversione dal “basso”, emersione del rimosso e del proibito»⁴⁸ di un soggetto che non si dimostra «costruttivo», portavoce cioè di un aggiornamento comunicativo dei nuovi materiali linguistici, quanto invece si dimostra stralunato, disadattato rispetto a qualunque padronanza logico-comportamentale. La stessa pulsione onirica neoavanguardista, che pur c'è nel primo Celati, si declina non come prototipo perfetto per l'indagine narrativa, ma al contrario come una «dinamica persecutoria dell'intero testo»,⁴⁹ agitato sogno che scava «punti di negazione» e disegna l'incertezza celatiana di fronte alla libertà immaginativa dell'onirico. Francesco Muzzioli nella sua puntuale analisi di *Comiche* si accorse proprio di come l'onirismo pervada le vite dei personaggi, le lacerazioni interiori dell'identità e lo slittamento dei ricordi, anche se tuttavia in parallelo si riscontra la convivenza di tutto un tessuto spazio-temporale ben riconoscibile, necessario all'autore per ricostruire delle connessioni tra i salti e i controtempi del comico e del fantastico. A tal proposito, si può citare l'interpretazione esplicativa di Muzzioli:

Si costituisce così, oltre l'avanguardia, una esemplare miscela esplosiva: non uno sperimentalismo preordinato e tutto affidato a un meccanismo strutturale indifferente ai materiali (come è quello di alcune prove del Gruppo 63), ma una narrazione deformante che fa sua l'energia vitale dell'invenzione e della creatività senza indulgere in alcun rientro verso la fluidità narrativa e la facile identificazione emozionale.⁵⁰

È interessante però a questo punto riportare la posizione dello stesso Celati, che in una intervista del 1977 rilasciata a Claudio Cerritelli, suo ex allievo al Dams, dichiara apertamente lo stato della neoavanguardia. Già ad una prima domanda generale in cui gli si chiedeva un parere sull'impatto dell'avanguardia in Italia, Celati si mostra abbastanza scettico e liquida la questione come una «faccenda un po' dubbia».⁵¹ Celati segna però un punto fisso intorno cui gli sembra gravitare il periodo degli anni Settanta: la «cosa pop». Lo stesso concetto d'arte per la neoavanguardia s'interpreterebbe non più in una accezione utopica, ma nei soli termini del capitale, cioè come valore mercificato e dunque 'distopico'.⁵² Il punto della riflessione, su cui si fa problematico ogni discorso neoavanguardistico, è allora il confronto col mercato capitalistico che determina lo stesso

⁴⁸ F. Muzzioli, *La scrittura dell'incertezza in Comiche di Gianni Celati*, in S. Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e pratiche*, Roma, Donzelli, 2005, p. 521.

⁴⁹ Ivi, p. 529.

⁵⁰ Ivi, p. 541.

⁵¹ G. Celati, *Avanguardie e falsa alternativa*, in C. Cerritelli, *Critica in dialogo*, Milano, Mazzotta, 2010, pp. 34-38., in M. Belpoliti e A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 42.

⁵² Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 192.

«associazionismo». Quello che invece sembra essere ancora vitale per lo scrittore è una doppia linea di pensiero: una idealistica e aperta, forse illusa sottolinea, che ricerca nuove vie percorribili, e un'altra caratterizzata dal «recupero brutale dei processi di museificazione» degli oggetti come delle parole. Cerritelli allora insiste chiedendogli un pensiero sul concetto stesso di avanguardia, e Celati risponde così: «il concetto di avanguardia ha, da una parte, un tipo di origine probabilmente positivista, scientifica [...]; dall'altra parte, il concetto di avanguardia è visto come fatto politico, quindi il gruppo d'avanguardia in una classe».⁵³ Argomenta poi facendo l'esempio proprio del surrealismo, il quale si costituirebbe a «punta di diamante», con «in testa l'eroe splendente, il capopopolo, il leader; sulle ali ci sono i suoi fidi; e, dietro, la plebaglia».⁵⁴ Ciò che lo scrittore sembra dichiarare in tutta l'intervista è una grande sfiducia e distanza nei confronti di tutte le avanguardie post-storiche in cui, oltre esserci una grande sorveglianza 'dall'alto' sulle sperimentazioni, la proposta finale gli sembra una «falsa alternativa». La stessa incidenza di un pensiero «negativo», «criticistico», dopo la controcultura e l'avvento della pop art e il «narrare di superficie», è depotenziata, facendo crollare in ultimo la stessa idea di progresso.⁵⁵ Lo scrittore emiliano si defila così dalle posture dei vari gruppi neoavanguardistici (soprattutto dal Gruppo 63 italiano), rimarcando la sua posizione di anonimità: «tutti siamo uguali, siamo tutti ingenui o furbi uguali, siamo tutti avanti o indietro uguali, siamo tutti soggetti a un mercato».⁵⁶ Ecco allora che quando l'intervistatore esplicitamente gli domanda la sua collocazione nel fervente panorama degli anni Settanta, Celati preferisce rispondere in modo vago: «io mi muovo nel mio parziale, come tutti. [...] a parte questo, una delle cose che a me interessava, e che per esempio nell'avanguardia non è mai venuta fuori, e che invece in America, nella controcultura, è venuta fuori, è il fatto di reinventarsi artigiani scaduti».⁵⁷ Un'idea del racconto che Celati matura sulla scorta del *Narratore* di Benjamin, che ricostruisce una genealogia della narrazione a partire dal legame con l'attività pratica: «se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stato l'artigianato».⁵⁸ Già in questi anni si può così notare l'evoluzione del pensiero critico-filosofico di Gianni Celati, che lo porterà qualche anno più tardi a una scrittura piana e semplice senza «grossi effetti» e senza una «lingua "grande"»⁵⁹: un narrare, appunto, come un fare artigiano, che dimostra quanto lo scrittore abbia profondamente sedimentato il passato di sperimentazioni e avanguardie, ma sia ora distante da una qualsiasi militanza a uno specifico campo teorico, e dimostri invece una coscienza plurale e aperta. Secondo Celati saranno

⁵³ Ivi, p. 43.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 45.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ W. Benjamin, *Il narratore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Milano, Einaudi, 1962, p. 249.

⁵⁹ Ivi, p. 46.

infatti importanti, in un qualunque approccio metodologico, le «fughe di lato», in una prospettiva rizomatica del sapere e della letteratura.

1.2 *Finzioni Occidentali*

1.2.1 L'eredità della tradizione romanzesca: dalla fabula alla fabulazione

Il quadro teorico brevemente delineato fa da sfondo al debutto saggistico dell'autore emiliano, che tra gli anni Sessanta e Settanta comincia infatti a proporre a varie riviste (come «il Verri» e «Marcatré») i suoi primi contributi critici. Non è stata ancora compiuta una sistemazione completa delle pubblicazioni di questo periodo nelle diverse pagine di giornale,⁶⁰ ma tuttavia una sintesi delle varie idee maturate dallo scrittore si ritrova nella raccolta di saggi *Finzioni Occidentali* (1975),⁶¹ che si dispone come mappa concettuale di tutto il suo pensiero critico, una sorta di «bussola che a ogni passaggio orienta il percorso di Celati».⁶²

È ormai noto alla critica come l'attività saggistica dell'autore faccia da contrappunto alla produzione narrativa; pertanto, non si può tralasciare l'intreccio di queste due linee di lavoro anche nella nostra analisi. Questa duplice vocazione si rintraccia fin dal primo racconto d'esordio, pubblicato sulla rivista «Marcatré» nel numero di maggio-giugno 1965: *Studi per "Gli annegati della Baia Blu"*.⁶³ Un testo che per caratteristiche formali si direbbe sperimentale, in linea con gli ambienti della neoavanguardia in cui venne scritto, anche se però per una certa sensibilità, con cui rimanda a una più ampia riflessione sull'arte e alla letteratura, da quello stesso ambiente sembra prendere una marcata distanza.⁶⁴ La peculiarità di questo racconto o, come viene spesso considerato, frammento di romanzo, non è data però dalla varietà di toni e dall'indecifrabile trama che lo caratterizza, ma dal suo essere accompagnato con un altro testo che funziona come una sorta di appendice teorica e poetica. Questo secondo testo, intitolato *Salvazione e silenzio dei significati*,⁶⁵ controbilancia e dispone la comprensione del racconto a un livello più profondo, in cui emerge, come scrive Belpoliti, «tutta la cultura filosofica e letteraria dell'autore, teso a fondare un discorso intorno all'arbitrarietà dei nostri gesti linguistici».⁶⁶ In questi stessi anni Celati era entrato in contatto con Italo Calvino, conosciuto tramite Guido Davico Bonino ad un convegno di semiotica tenutosi a Urbino,⁶⁷ con cui

⁶⁰ Un primo parziale tentativo è stato cominciato da Andrea Cortellessa in *Libri segreti. Autori critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008.

⁶¹ Tornerà più volte sopra la raccolta di saggi, operando aggiunte, epurazioni e riscritture: la prima edizione esce nel 1975, la seconda nel 1986 e la terza nel 2001.

⁶² A. Cortellessa, *Libri segreti. Autori critici nel Novecento italiano*, cit., p. 392.

⁶³ G. Celati, *Studi per "Gli annegati della Baia Blu"*, «Marcatré», Milano, n. 14-15, 1965, pp. 112-118.

⁶⁴ Siamo all'inizio del rapporto con l'Einaudi e l'allora redattore Guido Davico Bonino, amico di Celati e membro del Gruppo 63. Nel sessantasei comincia lo stretto rapporto di Celati con la casa editrice torinese a cui propone diversi contributi come traduttore-saggista e le prime bozze di *Comiche*.

⁶⁵ G. Celati, *Salvazione e silenzio dei significati*, «Marcatré», Milano, n. 14-15, 1965, pp. 118-199.

⁶⁶ M. Belpoliti, *Gianni Celati, La letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XVII.

⁶⁷ Seminario internazionale *Le strutture delle narrative*, Urbino, 24-30 luglio 1968.

inizierà un lungo sodalizio intellettuale e una profonda amicizia. Lo stesso Calvino negli anni Ottanta ricorderà la loro sintonia culturale:

Tutto ciò che gli stava più a cuore in letteratura, da Lewis Carroll a Samuel Beckett, stava a cuore anche a me; nacque così uno scambio di idee che si prolungò per anni e fu molto importante per me. Nel senso che lui leggeva tanti libri ed elaborava poetiche e metodologie critiche e io cercavo come potevo di tenergli dietro.⁶⁸

Nel 1968 Celati aveva vinto una borsa di studio presso la biblioteca del British Museum di Londra, motivo per cui si trovava spesso in viaggio tra Bologna e la capitale inglese. Nei vari viaggi in macchina da una città all'altra si fermava puntualmente a Parigi facendo sosta a casa di Calvino, che si animava allora di grandi dibattiti. Da subito al centro delle loro conversazioni c'era la questione degli sviluppi del romanzo moderno e più in generale della narrazione, verso cui Celati si mostrava critico.⁶⁹ I due scrittori furono, in maniera diversa e talvolta in aperto scontro l'uno con l'altro, attenti osservatori del cambiamento di percezione in atto, in particolare dopo il '68 e con l'esaurimento della neoavanguardia. Dal loro fertile confronto e scambio d'idee nacque persino l'idea di una rivista, un progetto poi esteso ed articolato insieme a Carlo Ginzburg, Guido Neri e Enzo Melandri, in cui far confluire tutte le loro riflessioni: «diviene necessaria la ridefinizione della letteratura come luogo di significati e di forme che non valgono solo per la letteratura; con altri termini: come luogo dei fondamenti mitici dell'operare umano».⁷⁰ La rivista, che avrebbe dovuto chiamarsi *Alì Babà*,⁷¹ non sarà mai data alle stampe, però le varie considerazioni maturate guideranno Celati, insieme alle ricerche che stava conducendo in quel periodo presso le biblioteche inglesi, nel mettere a fuoco «la matrice comune del nostro uso dei segni culturali e dell'immaginario».⁷²

Gli anni passati a Londra, come racconta lo stesso autore nella premessa alla terza edizione di *Finzioni occidentali*, furono scanditi da letture compulsive, a cominciare dai libri dei grandi antropologi inglesi:

Li leggevo molto in fretta e mi eccitavano le notizie su popolazioni lontane, rituali primitivi, racconti mitologici, fiabe e folklore. Li trovavo più appassionanti dei romanzi realistici

⁶⁸ I. Calvino, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, in Barenghi, Belpoliti (a cura di), in M. Barenghi e M. Belpoliti (a cura di), «Riga», 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998, pp. 310-11.

⁶⁹ M. Belpoliti, *Gianni Celati, La letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXII.

⁷⁰ G. Celati, *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, in «*Alì Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, in M. Barenghi e M. Belpoliti (a cura di), «Riga», 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

⁷¹ È stato recentemente pubblicato un nuovo volume di Riga contenente gli scambi epistolari e diversi ragguagli tra Calvino e Celati intorno alla formazione della rivista *Alì babà*: cfr. M. Barenghi, M. Belpoliti, N. Palmieri (a cura di), «*Alì Babà*» e *altri discorsi*, Riga 48, Macerata, Quodlibet, 2025.

⁷² G. Celati, *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, cit., p. 61.

contemporanei, dove l'immaginazione è già impregnata di discorsi critici, ossia insanabilmente ridotta al credo occidentale di abolire tutte le illusioni in nome della cosiddetta realtà.⁷³

Accanto agli interessi antropologici s'interessò a molteplici altri studi, cominciati già dopo la tesi di laurea su James Joyce: si occupò di strutturalismo francese, dei «fondamenti archetipici» delineati da Northrop Frye e dei nuovi spazi di ricerca della critica angloamericana. Mentre parallelamente si divertiva a scovare e tradurre opere semiconosciute di Coleridge, Swift e Blake.⁷⁴ Sulla scorta di questi studi Celati comincia a delineare per iscritto la riflessione saggistica cominciata con Calvino e che terminerà poi nei primi anni Settanta quando si troverà in America come professore alla Cornell University. La riflessione saggistica di *Finzioni Occidentali* muove dalla «cesura romanzesca» cominciata alle soglie dell'età moderna che avrebbe espulso l'immaginazione come fondamento certo da un discorso sul mondo. Alla base della scrittura moderna ci sarebbe una rimozione del trauma, una pacificazione ideologico-illuminista che ha portato la critica razionalistica a piegare miti e romanzi dentro un «delirio di consapevolezza»⁷⁵; mentre invece secondo Celati, che riprende le tesi di Benjamin, la vera meta del narrare dovrebbe essere «lasciar libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni».⁷⁶ La traiettoria culturale cominciata con questa pacificazione porta, nell'epoca del capitalismo avanzato, a una drammatica scomparsa dello scambio di tradizione-esperienza, soppiantata ora dal vuoto scambio di informazioni; in questo processo l'immaginazione, se c'è, dev'essere derubricata come mero strumento a servizio della realtà, e quindi da limitarsi nei suoi eccessi. Queste sono allora le 'finzioni occidentali' su cui riflette Gianni Celati, mostrando un profondo sospetto di fronte a questa tendenza contemporanea all'astrazione e all'autorialismo:

La manipolazione dell'autore/curatore si manifesta come riduzione ad una norma media di linguaggio [...]. La scrittura deve comparire così per essere discorso di un'ideologia predicabile, come la messa in opera di una serie di norme di selezione che sono principalmente: la grammatica, le convenzioni di verità/falsità, la discriminazione tra linguaggi interdetti e no. E l'autore in questo modo si inventa in senso moderno, come figura del responsabile giuridico dell'applicazione di queste norme: quella figura arbitrale che regola e controlla l'introduzione di enunciati nel mondo.⁷⁷

⁷³ Id., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, p. VII.

⁷⁴ Traduce *Biographia Literaria* di Coleridge, *Favola delle botte* di Swift e alcuni brani scelti di Blake.

⁷⁵ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. V.

⁷⁶ W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit.

⁷⁷ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 35.

Alla base delle riflessioni di Celati c'è da una parte una grande curiosità di capire, fuori da ogni abbaglio o ingenuità, come si stia davvero evolvendo la letteratura e, dall'altra, seguire un «spinta controcorrente» per cercare nuove possibili vie del racconto e della tradizione romanzesca. Il lavoro di Celati cerca così di sondare l'eredità del romanzo raccolta dalla nuova narrativa italiana e europea; un'ambiziosa ricerca di decifrazione delle «radici della cultura occidentale».⁷⁸ Marcando una posizione antistoricista, la scrittura si dovrebbe mantenere, secondo Celati, al di fuori dei percorsi del razionalismo e dello storicismo, che separano troppo nettamente il mondo oggettivo da quello soggettivo. La narrazione dovrebbe allora giocare attraverso un decentramento del soggetto, prodotto dal linguaggio che, alla maniera di Wittgenstein, è «il solo luogo dove il mondo accade».⁷⁹ Lo scrittore emiliano inizia così a tracciare un percorso saggistico-filosofico e in parallelo narrativo che sposta il soggetto della tradizione metafisica e del razionalismo (sia come esso si manifesta nel passaggio tra Seicento e Settecento sia come ritorna poi nel Novecento) verso, come propose Pia Schwarz Lausten, una graduale «de-gerarchizzazione»: «un progetto letterario-stilistico che si basa sulla critica del romanzo realistico e la sua idea del soggetto-autore autonomo e autoritario, con le sue pretese di oggettività nella descrizione del mondo».⁸⁰

A Londra comincia così a studiare in modo sistematico molti testi della critica angloamericana a cominciare da Frank Raymond Leavis, Northrop Frye, per continuare con Percy Lubbock e E. M. Forster.⁸¹ Sulla scorta di questi autori approfondisce il «processo di trasformazione di tutto il sistema simbolico della cultura europea, per effetto del quale il nostro mondo non saprà più riconoscersi nel proprio passato».⁸² Una cesura che nel dibattito della società letteraria portò a distinguere: *novel*, genere serio e vicino ai valori sociali, e *romance*, genere d'evasione. Il successo del *novel* e la conseguente marginazione progressiva del *romance* segna un nuovo «modo d'uso della finzione». Derubricato come genere di 'fantasie ingenuè', il *romance* cede così in poco tempo il posto al dominio di una linea realistica delle storie narrate, correlato oggettivo dei nuovi «principi logico cognitivi».⁸³ Nell'analisi di qualche esempio narrativo di questa nuova consapevolezza raggiunta, Celati richiama alla memoria, nel primo saggio di *Finzioni occidentali*, *Moll Flanders* (1721) di Daniel Defoe che, come ricorda anche Walter Nardon, mostra come «l'avventura è ormai quella del quotidiano, la

⁷⁸ M. Belpoliti, *Gianni Celati, La letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XXIV.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ P. Schwarz Lausten, *L'abbandono del soggetto. Un'analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati*, «Revue Roman», XXXVII, 2002.

⁸¹ Cfr. Q. D. Leavis, *Fiction and the reading public*, London, Chatto and Windus, 1932; P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1921; E. M. Forster, *Aspects of the novel*, London, Edward Arnold, 1927; Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

⁸² G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 5.

⁸³ Cfr. S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 3.

consapevolezza diventa l'oggetto stesso della rappresentazione».⁸⁴ Celati assume, nei confronti di questo mutamento culturale, una postura critica e dubbia in cui gli sembra di percepire il principio d'annullamento di ogni «soglia d'ombra» che costituisce la pluralità enigmatica di una identità, semplificata adesso in favore di una «integrazione e affermazione dell'individuo nel suo contesto».⁸⁵ A partire dalla distinzione tra *novel* e *romance* la critica anglosassone cominciò poi a canalizzare lo studio del romanzo moderno sulle 'tecniche' di realizzazione. Propositi su cui Celati problematizza ancora, insistendo nel dire come una riflessione intorno alla pura «tecnica di romanzo» generalizzi la natura profonda del «romanzo ben fatto» (il cui punto d'arrivo sarebbe per la stessa critica anglosassone Henry James), e ancor di più dimentichi il principio di una domanda fondamentale che la critica non può non porsi: «qual è il punto dolente per cui deve affermarsi questa seriosità della finzione, ripudiando l'esperienza romanzesca del *romance*?».⁸⁶

Un'ulteriore fonte per lo studio di Celati è il testo *Rhetoric of Fiction* (1961) di Wayne Clayton Booth in cui viene messo in luce, nel percorso d'affermazione del *novel*, un'ulteriore transizione avvenuta nell'arte del narrare: il passaggio dal *telling* allo *showing*, cioè alla forma drammatizzata della narrazione.⁸⁷ L'«arte scenica» è il sintomo, per Booth, della «necessità di fondare autorevolmente la voce dell'autore»,⁸⁸ un tendenza che Celati interpreta metaforicamente come una più generale tendenza dell'epoca con il «sogno d'ordine globale», in cui tutto ciò che costituiva un codice «extrafamiliare» prontamente doveva essere rimosso o completamente assorbito.⁸⁹

Da queste premesse si arriva al centro della critica sollevata da Celati nella sua analisi, ovvero l'espulsione dell'immaginazione in quanto forza incontrollabile che porta 'fuori', «nell'intensità libere del corpo, nel segreto privato dell'uomo, nel lato oscuro della storia».⁹⁰ Questa paura del rimosso sottende una più generale transizione della prospettiva simbolica che Celati, riprendendo Jurij Lotman,⁹¹ riconduce allontanamento dal «ritualismo segnico», che caratterizzava ancora la cultura del Seicento e «che si collega direttamente al rifiuto della *fiction* a favore della *history*, del *romance* a favore del *novel*»:⁹²

⁸⁴ W. Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli studi di Trento, p. 20.

⁸⁵ Ivi, p. 21.

⁸⁶ Ivi, pp. 7-8.

⁸⁷ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961 [trad. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996].

⁸⁸ W. Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, cit., p. 109.

⁸⁹ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 45.

⁹⁰ Ivi, p. 30.

⁹¹ Cfr. J. M. Lotman, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in J. M. Lotman e B. A. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 40-61.

⁹² G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 22.

Il ritualismo segnico privilegia il cerimoniale perché qualunque segno cerimoniale è una sineddoche della totalità gerarchica della cultura; quindi, segnala il posto che il singolo occupa nella comunità e l'unico modo in cui il singolo può essere socialmente riconosciuto. Così ogni forma di attività per aver valore sociale deve trasformarsi in rituale.⁹³

L'antinomia tra finzione e realtà si può in tal mondo comprendere nella distinzione tra cerimoniale e comportamento. Il ritualismo segnico intende il segno cerimoniale come ciò che demarca il «posto che il singolo occupa nella società e l'unico modo in cui il singolo può essere socialmente riconosciuto».⁹⁴ Da ciò consegue che la vita privata e l'attività del singolo in quanto tale non hanno alcun segno di valore se non si traducono in *exemplum* sociale e dunque rituale; e ciò che da propriamente significato al rituale è il *mythos* o narrazione, che altro non è *dianoia* (significato) in movimento.⁹⁵ Dal Settecento lo sforzo epico di trasporto e trasformazione di un esempio letterario in un esempio di comportamento comincia ad essere avvertito come un appiattimento della «realtà pratica particolare». La separazione della sfera cerimoniale da quella privata, che si accentuerà poi nell'Ottocento, modellerà le future sorti della concezione moderna di 'finzione'. A quest'altezza del discorso centrale nelle riflessioni di Celati è il «buon uso della favola»⁹⁶: traduzione moderna di quanto Aristotele intendeva sotto il termine di *mythos*, cioè «l'azione esemplare d'una tragedia».⁹⁷ James Beattie nel suo studio *On fable and Romance* delinea due tipi di fabula: 'allegorica' e 'poetica'; l'allegorica suddivisa a sua volta in 'storica' e 'morale', e quella poetica in 'seria' e 'comica'. È quest'ultima distinzione tra «poetical serious and comick», che Beattie riconduce sotto il termine generale di *romance*, ad interessare a Celati.⁹⁸ Nel secondo saggio di *Finzioni Occidentali, Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, lo scrittore emiliano individua, infatti, nelle direzioni della nuova narrazione un'ulteriore espulsione: quella del comico. Il riso nell'età moderna sembra individualizzarsi, perdendo il suo carattere rituale, cioè collettivo; ed è il testo di Cartesio *Traité des passions* (1649) a fare da specchio a un'epoca in cui comincia a compiersi una mutazione profonda della «teoria umorale». Le passioni e il loro eccessi per Cartesio devono essere controllati e moderati dalla volontà. Ecco, dunque, che tutta la tradizione corporea e crassa del riso, tanto presente in Rabelais, viene eliminata dalla letteratura 'seria', regolata dal *cogito*. Viene espulsa così «la parodia come raddoppiamento trivializzante di discorsi alti; l'imprecazione come abolizione della distanza

⁹³ Ivi, p. 23.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboi, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, p. 110.

⁹⁶ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 37.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ J. Beattie, *On Fable and Romance*, in *Novel and Romance 1700-1800*, I. Williams (a cura di), London, Routledge and Kegan Paul, 1970.

dialogica tra i parlanti; la metafora delle funzioni corporali come riduzione della portata sublimante dei linguaggi». ⁹⁹ La nuova declinazione del riso, e dunque di un certo uso romanzesco, è importante ricordarla perché avrà proseliti fino alla generazione di Celati. ¹⁰⁰

È chiaro a questo punto la conflittualità tra una dimensione collettiva di una letteratura settecentesca, e quella che si affermerà dopo, incentrata prevalentemente sui problemi fisiologici-emotivi di un 'io':

La favola, in quanto *exemplum* universale, non ha una enunciazione specifica, è in qualche modo sottratta al processo dell'enunciazione, e una specie di enunciato impersonale. [...] Invece nel caso di *Robinson* [...] la qualità straordinaria della storia dipende proprio dal fatto di essere un'enunciazione speciale tutta compromessa nel processo enunciativo del singolo. ¹⁰¹

La transizione moderna del romanzo del Settecento sottende un più ampio passaggio in discontinuità dalle narrazioni orali della tradizione, «scambio diretto d'esperienza tra gli individui» ¹⁰², al romanzo moderno, dominato come scriveva Benjamin da un «isolamento dell'individuo» incapace di scambiare esperienze. ¹⁰³ Secondo Benjamin, a cui si rifà lo stesso Celati, la vera narrazione dovrebbe riacostarsi come ad un sapere antico, a un «modo artigianale di comunicazione», esattamente come lo intendeva anche Paul Valéry, ripreso sempre in *Angelus Novus*, che ne parla in termini di «paziente operare», «fatica industriosa e tenace [...] in cui il tempo non contava». ¹⁰⁴ Se dunque «il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe», è la dimensione della favola che si deve tornar a far rivivere dentro il racconto. Lo spirito della favola è ciò che permette non da ultimo di affrontare e riconsiderare lo stesso peso mitico della tragedia: «l'incantesimo liberatore di cui dispone la favola, non introduce la natura in forma mitica, ma accenna alla sua complicità con l'uomo liberato». ¹⁰⁵ La posizione di Celati appare scettica, dunque, rispetto ad un possibile rinnovo della forma romanzo, ormai considerata dall'autore «istituzionale» e di poca utilità. ¹⁰⁶ L'alternativa deve ricadere piuttosto in una rinnovata «nozione di fantasia come facoltà cognitiva (pre-cartesiana)», ¹⁰⁷ possibile grazie a una differente percezione del mondo. La «ragione romanzesca» può essere ricreata allora nelle formule della narrazione, in virtù di un mondo che «appaia contingente e non più necessario». ¹⁰⁸ Solo così

⁹⁹ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 58.

¹⁰⁰ W. Nardon, *La parte e l'intero*, cit., p. 117: «saranno i nomi di Hasek, Céline e Gadda, potremmo dire – come poi quelli dei grandi romanzieri sudamericani come García Márquez – a permettere di ripensare questo rapporto in modo diverso».

¹⁰¹ Ivi, p. 37.

¹⁰² Ivi, p. 40.

¹⁰³ W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 251.

¹⁰⁴ Ivi, p. 257.

¹⁰⁵ Ivi, p. 267.

¹⁰⁶ W. Nardon, *La parte e l'intero*, cit., p. 43.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ S. Givone, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 88.

sembra ipotizzabile un futuro narrativo vitale e al contempo l'immagine di un mondo non più inteso solo come «ciò che è», ma anche come un «essere altrimenti».¹⁰⁹

Nel saggio *Il racconto di superficie* Celati delinea ancor più chiaramente qual è il «problema dello scrivere oggi»: la mancanza di capacità di uscir fuori dalla scrittura stessa. Proprio perché la fabulazione è sempre inaugurale e come un sogno appare e poi si dissolve, dice l'autore, lo stesso approccio alla scrittura dovrebbe seguire una dimensione aurorale. Sulla scorta di Gilles Deleuze, Celati analizza la rimozione della profondità in opere come *Il giuoco dell'oca* (Sanguineti), *Nuovo commento* (Manganelli), *Le città invisibili* (Calvino) e dunque l'ormai «divorzio dalla tradizione modernista».¹¹⁰ La 'superficie' di questi libri impedirebbe una «percezione globale» e il «senso della ferita o fessura originale»¹¹¹; e così per Celati si fa necessario spiegare le 'tracce', per «far quadrare l'eccedenza della lettura con il vuoto della scrittura. Spiegare ancora vuol dire seguire tutte le corrispondenze tra discorso e disegno, tra disegno e parole indotte, tra parole indotte e quella manifestazione discorsiva della memoria che si chiama fabulazione».¹¹² Si comprende allora la sorta di 'manifesto poetico' a cui giunge alla fine di questo saggio del 1973, conclusione che sarebbe degna anche alle stesse *Finzioni Occidentali* su cui infatti ritornerà nel corso degli anni Ottanta con l'aggiunta rimaneggiata de *Il bazar archeologico*:¹¹³ la concezione di una «scrittura figurale»¹¹⁴ costituita da filtri affettivi, una linea che sposta il nostro autore all'interno di forze narrative ed ermeneutiche dichiaratamente anticartesiane

1.2.2 Appunti di viaggio nel mondo irlandese: divagazioni su Beckett, Swift, Joyce

I. Samuel Beckett

Uno dei saggi più brillanti di *Finzioni Occidentali* è dedicato interamente a Samuel Beckett, un dato che già di per sé segnala il profondo interesse di Gianni Celati verso lo scrittore-drammaturgo irlandese. Sono note alla critica su Celati le molteplici corrispondenze con l'opera beckettiana,¹¹⁵ che ora si cercherà brevemente di riassumere, approfondendone la dimensione, ancora non del tutto esplorata, della pluralità e visualità del soggetto beckettiano ripresa nella prosa del 'secondo' Celati,

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ A. Cortellessa, *Africa*, in M. Belpoliti e M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», n. 28, Milano, Marcos y Marcos, 2008, p. 258.

¹¹¹ G. Celati, «La logica del senso», *Deleuze*, cit., p. 66.

¹¹² Id., *Il racconto di superficie*, in «il Verri», n. 1, 1973, p. 101.

¹¹³ Pubblicato per la prima volta nel dicembre del 1975 sulla rivista «il Verri».

¹¹⁴ A. Cortellessa, *Africa*, cit., p. 258.

¹¹⁵ Cfr. G. Micheletti, «Però che senso ha andare avanti con queste storie? Nessuno». *Gianni Celati traduttore di "From an Abandoned Work" di Samuel Beckett*, elephant&castle, No. 29, 2023.

in cui emerge una comune tendenza verso un linguaggio trasparente: la ricerca di una scrittura che, nei termini di Beckett, ‘appare’.¹¹⁶

La dinamica fondamentale dei testi dello scrittore irlandese, come *Premier amour*, *Nouvelles* e *Molloy*, si articola dentro un rapporto ‘io-voi’ sui cui viene costruito un gioco dialogico.¹¹⁷ L’ordine rituale simbolico tra autore-attore e lettore-ascoltatore viene ripetutamente spezzandosi nella sua linearità discorsiva e temporale, non garantendo più una uniformità d’insieme e producendo un forte senso di estraneità: «il testo iscrive continuamente l’allucinazione della nostra presenza come estraneità che spia il farsi del discorso».¹¹⁸ Anche *Malone meurt*, commenta Celati, si delinea come «spettacolo isterico», in cui l’atto del narrare avvia dall’insieme delle discontinuità e *gags* verbali, compendosi da ultimo grazie «agli occhi dell’altro».¹¹⁹ La parola interpolata è al centro dei procedimenti beckettiani e porta a tutta una nuova considerazione della stessa parola letteraria tradizionalmente intesa e del senso esterno (del mondo e di un soggetto) di cui si fa portatrice. Il linguaggio non è più spettro di presentificazione di un fine o di una verità che lo trascende, e il suo costituirsi scomposto e contraddittorio sposta la «monumentalità» del testo scritto verso la precarietà della sua composizione, «togliendo la parola da un silenzio che la precede, che la genera».¹²⁰ Il differimento dunque tra testo, in quanto scritto e portatore di un destino, e discorso, esibizione pratica afferente alla recitazione contingente del testo, genera un margine vuoto extratestuale in cui la «mot just» lascia il posto ai *lapsus* e alla serialità di altre interpolazioni. In altri termini la parola recitativa apre uno spazio testuale differente, estraneo alla presentificazione di un significato oggettivo. Il testo beckettiano si fa virtuale poiché è animato da gesti, segni e movimenti che aprono un livello di comprensione secondario, indipendente da un senso nascosto e definitivo, così come dall’autorità univoca di un soggetto parlante o scrivente: «è quindi un linguaggio che non appartiene più alla voce parlante, all’autore della parola, ma voce esterna che mi deriva dall’altro e appartiene all’altro [...], nella misura in cui ogni possibile parola o reazione sorge dalla sua presenza».¹²¹ La narrazione corrisponderebbe allora ad un differire, cioè ad un falsare continuamente la «direzionalità logica o psicologica che porta verso una agnizione o uno svelamento»¹²²: «e che io dica una cosa o un’altra o un’altra ancora, importa poco davvero. Dire è inventare. Falso perlappunto».¹²³ Beckett arriva in questo modo a pensare una scrittura per frammetti, una disposizione che obbedisce, sottolinea Celati,

¹¹⁶ G. Celati, *Su Beckett, l’interpolazione e il gag*, in *Finzioni occidentali*, cit., p. 194.

¹¹⁷ Ivi, p. 167.

¹¹⁸ Ivi, p. 169.

¹¹⁹ Ivi, p. 170.

¹²⁰ Ivi, p. 171.

¹²¹ Ivi, p. 174.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ S. Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, citato in G. Celati, *Finzioni Occidentali*, cit., p. 175.

ad «una logica comica» e a un «principio di casualità».¹²⁴ L'articolazione di opere come *Nouvelles* e *Molloy* si articola dentro un grande canovaccio su cui Beckett, nei canoni della *slapstick comedy*, organizza le parti. Renato Oliva, citato da Celati nel suo saggio, mise in luce queste caratteristiche delle opere dell'autore irlandese esplicitando come la grande visualità della parola beckettiana sia ricercata similmente alla costruzione scenica del cinema muto di Buster Keaton. Il ritmo delle parole assomiglia infatti al ritmo delle movenze del corpo dell'attore, le quali determinano anche la resa dei tre tempi della *gag* tipici della comicità (preparazione, attesa, caduta comica). Anche Celati chiosa intorno a questo punto, insistendo su come molti dei principi strutturali della visualità-comica del cinema muto siano rintracciabili negli «effetti di scrittura» di Beckett.¹²⁵ Uno di questi è il motivo dell'espulsione, al quale si collega il tema dell'abbandono.

I personaggi beckettiani vivono dentro forze centrifughe che li allontanano del 'centro' della narrazione sparpagliandoli, e costringendoli ad una erranza. L'espulsione dei personaggi è il primo grande motore di trama, l'inizio di un loro itinerario, di una loro storia: l'espulsione per Beckett, e poi lo sarà anche per Celati, corrisponde a «una specie di nascita, di venuta al mondo».¹²⁶ Analogamente in una battuta di *The High Sign* (1921), dove recita Buster Keaton, si legge nello schermo: «out hero came from nowhere. Here was't going anywhere, and he got kicked out of somewhere». La nascita dei personaggi è però rimessa subito da un interrogativo esistenziale: andarsene dove?

Questa dinamica di entrata ed uscita da un centro, che si ritrova appunto negli esiti comici di Keaton, risulta sempre collegata ad una dimensione onirica di straniamento. Come ha messo in luce Guido Fink, ripreso nell'argomentazione da Celati, c'è una forte correlazione tra la *slapstick comedy* e il sogno, codice extralinguistico che si concretizza in un «“sottolinguaggio” d'un personaggio tra onirico e stralunato».¹²⁷ Una dimensione che, come accennato nel primo capitolo, si trova riproposta nei primi lavori di Celati come *Comiche* e *Le avventure di Guizzardì*: «direi che se uno legge le *Avventure di Guizzardì*, non gli viene in mente che “sono stato influenzato da Beckett”, bensì che l'ho semplicemente imitato, così come tutte le pagliacciate da circo sono l'imitazione di precedenti pagliacciate che hanno ispirato i clown».¹²⁸

Seguendo l'interpretazione di Fink, solo dentro una logica di «sospensione della realtà di veglia» si possono comprendere gli itinerari beckettiani e, possiamo aggiungere, quelli anche di Celati. Lo spazio nei testi di Beckett è dunque generato da una espulsione e l'erranza che ne consegue si

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 183.

¹²⁶ *Ivi*, p. 185.

¹²⁷ I. Calvino, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, «L'Espresso», 30 giugno 1985, in «Riga 40», cit., p. 316.

¹²⁸ G. Celati, «Pensieri su Beckett», in G. Alfano e A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, Roma, Edup, 2006, p. 270.

caratterizza come una sorta di permutazione surreale dei frammenti. A questo punto risulta chiara l'impossibilità di una metà al termine dell'intreccio dei cammini: è l'*ab-sentia* di un *telos* che garantisce i principi strutturali del testo, così come quelli analogamente della comica muta. Il vuoto imprecisato di un 'dopo', permette l'improvvisazione e le *gags*, rivelando anche il carattere 'orale' del testo, e la sua naturale propensione alla resa performativa di una recitazione ad alta voce.

In questa andare e venire della diegesi c'è allora uno iato che i personaggi beckettiani cercano di colmare, ma nel labirinto dello spazio quotidiano la possibilità di un incontro tra parola e realtà diventa sempre meno certo. Ecco allora la tragica comicità dell'oggettività beckettiana con cui lo scrittore irlandese rappresenta il «“fiasco colossale” della quotidianità»,¹²⁹ unico rimedio tuttavia all'erranza incerta e spezzata dei suoi personaggi.

L'effetto comico dei testi di Beckett interessa a Celati per una capacità di decostruire le distanze e il divario moderno che ha comportato l'espulsione dell'Altro. Celati riconosce nel riso un potere taumaturgico che ci predispone alla più diretta «forma estatica».¹³⁰ In quest'ordine di pensieri riprenderà nei suoi lavori narrativi il pronome 'voi' beckettiano, usato per indicare il plurale pubblico dei lettori e l'identità scissa, schizoide dei personaggi. Come poi ulteriormente noterà Walter Nardon tale locuzione, in libri come *Lunario del paradiso* e poi nella successiva 'trilogia padana' degli anni Ottanta, sembra persino richiamare «quella dei narratori orali, o quella dei cantari cavallereschi».¹³¹ In conclusione al saggio su Beckett, Celati sembra così delineare una congiunzione poetica, smarcando la 'finzione beckettiana' dalla 'scrittura libresca': «oggi direi che la scrittura libresca è sempre silenziosa, opaca, meccanica e metafisica (perché allucinazione di una regola superiore); ma la finzione che ho studiato qui riguarda la possibilità di una scrittura di apparire non silenziosa bensì portatrice di voci che parlano».¹³² La scrittura di Beckett ha, per lo scrittore emiliano, il potere, grazie al flusso «isterico» di un frenetico gesticolare da cui hanno origine le 'voci parlanti', di mettere in crisi una certa costruzione moderna e occidentale di letteratura. Come ha sottolineato Giancarlo Alfano, parole e cose nello *stream* beckettiano (simili saranno anche negli esiti fenomenologici celatiani) non si ricompongono mai in una originaria unità, bensì trovano «assorbimento dentro la pagina» inducendo alla 'morte' dell'«idea tolemaica di un autore» in virtù di una «dinamica estraniante in atto nella scrittura».¹³³ Alfano ricorda anche che su questi temi a nutrire le riflessioni di Celati ci sono parallelamente gli studi sulla 'letteratura minore' di Gilles Deleuze e Félix Guattari,¹³⁴ e che già in *Alice disambientata* peraltro si poteva notare il proposito di una sostituzione

¹²⁹ A. Tagliaferri, *Introduzione*, in S. Beckett, *Murphy*, Milano, Mondadori, 1981, p. 10.

¹³⁰ G. Celati, *Dialogo sulla comicità*, in *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 170.

¹³¹ W. Nardon, *La parte e l'intero*, cit., p. 93.

¹³² G. Celati, *Finzioni Occidentali*, cit., p. 194.

¹³³ G. Alfano, *Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà*, in *Gianni Celati*, cit., p. 388.

¹³⁴ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. 29, 32, 34.

programmatica di un autore con «concatenamenti collettivi d'enunciazione».¹³⁵ Questo si lega alla consapevolezza di Celati che la 'lingua maggiore' di autori come Beckett (il francese in questo caso) dia luogo a 'disambientamenti', e che la traccia della «lingua minore che sovverte la silenziosità della lingua scritta»¹³⁶ dev'essere dunque ricercata nel frammezzo dei silenzi, nel vuoto tra le parole; un'intuizione di cui molte meditazioni giungono allo scrittore emiliano da un altro filosofo francese che è Maurice Blanchot.¹³⁷ La parola così viene pensata e trovata attraverso un paziente lavoro sul «muro del silenzio» che precede ogni comunicazione. In questa prospettiva il lavoro della scrittura diviene paradossalmente un *labor limae*, processo di eliminazione paziente e scrupoloso di ogni eccesso. Già Beckett aveva infatti disposto la sua intera opera tra *Little is Left to Tell* e *Nothing is Left to Tell*, come a dire che la parola può essere invocata solo in un «teatro della povertà», nel suo venir meno. Una postura che Celati riconosceva anche in Melville, il quale sarà un autore fondamentale nella stesura delle *Quattro novelle sulle apparenze* (1987); così l'autore emiliano scriveva nell'*Introduzione a Bartleby lo scrivano*: «la potenza della scrittura non sta in questa o quella cosa da dire, bensì nel poco, o niente da dire, in una condizione in cui si annulla il dovere di scrivere».¹³⁸ La differenza tra parola ed esperienza, non deve tradursi allora in una scrittura per accumulo, in una strabordante volontà onnicomprensiva del mondo, quanto piuttosto in una scrittura 'sottrattiva'; così facendo il mondo, rivelandosi epifanicamente nel vuoto tra le parole, può mettere in luce un indicibile, la cifra di un silenzio che si coglie come già linguaggio.

Celati, da *Narratori delle pianure* in poi, cercherà sempre di più la via di una tale scrittura «magra», un proprio modo di scrivere che possa essere negazione di sé stesso, nell'antico «esercizio della povertà»¹³⁹ che si comincia ascoltando le 'voci' del silenzio:

Perché nel vuoto che ci avvolge, miseria e immaginazione si riconoscono e si danno la mano, non si negano a vicenda: e avremo allora deserti che sono immagini di pienezza, la grazia della piccola oasi sullo sfondo di sabbia fino all'orizzonte, la parola ritrovata per mezzo del silenzio, gli uomini come piante, le ere mitiche come paesaggio quotidiano, e il vento volatore che attraversa la valle.¹⁴⁰

¹³⁵ G. Celati, *Alice disambientata*, cit., p. XXVI.

¹³⁶ G. Alfano, *Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà*, cit., p. 390.

¹³⁷ Un buon viatico su questo è il lavoro di Carmelo Colangelo, *Limite e melanconia. Kant, Heidegger, Blanchot*, Napoli, Loffredo, 1998.

¹³⁸ G. Celati, *Introduzione a Bartleby lo scrivano*, in H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. XXVI.

¹³⁹ Cfr. G. Alfano, *Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà*, cit., p. 395.

¹⁴⁰ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 14.

II. Jonathan Swift

La borsa di studio che consentì a Gianni Celati di soggiornare a Londra tra il '68 e il '69 rappresentò un'occasione per approfondire, oltre a Beckett, un altro autore irlandese su cui lo scrittore emiliano già stava riflettendo dagli inizi degli anni Sessanta attraverso piccoli esercizi di traduzione: Jonathan Swift.

I due anni londinesi furono così per Celati l'occasione di sviluppare, come disse in una intervista, alcune «idee swiftiane»: «in queste idee, Swift risultava un capostipite della cultura settecentesca (Voltaire ha trovato la sua strada leggendo Swift, che è rimasto la sua guida letteraria fino a *Candide*), ma anche un autore irriducibile a tutti i discorsi sui Lumi». ¹⁴¹

Uno dei primi testi a cui si accosta è *A Tale of a Tub* (1704-1720), che in quegli stessi anni si cimenta a tradurre. ¹⁴² Nella prefazione alla prima traduzione del 1966, Celati proponeva Swift, e il suo «appello al lettore per mezzo dell'aggressione nervosa», ¹⁴³ come «antenato» di una sorta di «genealogia moderna»: «mi sembra che Swift e Baudelaire, [...] più Beckett e altri, formino una linea di sviluppo riconoscibile. Direi così: un'espressione del proprio stato d'essere che porta con sé i segni della propria debolezza, l'accettazione della propria alienità». ¹⁴⁴

Nei racconti satirici dello scrittore irlandese quello che colpisce Celati lettore-traduttore è questa «idea dell'alieno», che poi adotterà lui stesso nella creazione dei suoi personaggi, come Otero Aloysio, Guizzardi, Garibaldi e Giovanni. ¹⁴⁵ L'alieno nella ricostruzione genealogica celatiana rimanda innanzitutto al doppio della follia, il divenire-folle che riemerge dalla profondità del testo e che permette di pensare un linguaggio disarticolato rispetto alla «meccanica delle passioni» delineata da Cartesio; ¹⁴⁶ un'interpretazione che porta Swift ad essere affiancato ad altri 'alieni' della letteratura, quali Rabelais e Cervantes, dentro una ascendenza che si può far partire da Erasmo da Rotterdam. Analogamente la botte che i marinai, nell'allegoria swiftiana, lanciano alla balena «può essere vista come un'immagine della follia umana: la propensione a lasciarsi catturare dalle attrazioni dell'attualità immediata». ¹⁴⁷ Lo stesso alfabeto comico dei testi di Swift, su cui si costruisce la parodia della realtà sociale e delle narrazioni-resoconti d'avventura del periodo (come *Robinson Crusoe*), è

¹⁴¹ G. Celati, discorso con Riccardo Donati, pubblicato nel volume *Veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Roma, Bulzoni, 2010.

¹⁴² Una seconda traduzione per l'editore Einaudi sarà poi compiuta da Celati nel 1990.

¹⁴³ G. Celati, *Swift l'antenato*, in J. Swift, *Favola della botte*, Bologna, Sampietro, 1966, p. 16.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Cfr. G. Micheletti, *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del Sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati, 2021.

¹⁴⁶ Cfr. G. Celati, *Finzioni Occidentali*, cit., p. 68.

¹⁴⁷ Id., *Una botte lanciata alla balena*, postfazione a Swift, *Favola della botte*, Milano, Se, 2021, p. 172.

leggibile come segno sintomatologico della follia classica; e infatti verrà inteso da molti studiosi dell'epoca come simulacro della malattia, dunque «delirio non conoscitivo».¹⁴⁸

Breton analizzando l'effetto comico swiftiano parlò di *humor noir*, definendolo come «quel modo di provocare il riso, ma senza parteciparvi»¹⁴⁹ e scrisse della *melancholia* swiftiana come di un sentimento che «rifiuta di lasciarsi intaccare», che si compie internamente al gesto comico, senza dunque esteriorizzazioni.¹⁵⁰ Riprendendo alcune riflessioni proposte dentro *Il dramma barocco tedesco* di Benjamin, Celati cercò di delineare meglio la postura melanconica di Swift, superando cioè l'interpretazione di Breton: il movimento centripeto del sentimento melanconico, scrive Celati, non si scarica solo su una soggettività, ma permette in un secondo tempo un profondo 'ricentramento' con il mondo. Se è la Terra che «genera la melanconia», i propositi fantastici di Swift non sono da leggersi come una via di fuga dal mondo della realtà, ma semplicemente un allontanamento da una prospettiva distopica di assoggettamento «del potere politico sul mondo».¹⁵¹ «La melanconia tradisce il mondo per amore del sapere»¹⁵² scriveva Benjamin, ed è la medesima intuizione di Swift: la fantasia serve a mediare col divenire sociopolitico di un mondo sempre più estraneo alla realtà che lo costituisce. La melanconia di Swift si smarca pertanto dalla prospettiva individuale e riduzionistica del *novel*, ripensando il *verum* nella trama dell'allegoria, auspicando non da ultimo la costituzione di una società collettiva che risani il disincanto, la frattura tra l'individuo e la realtà e così possa abbracciare anche «le cose morte nella propria contemplazione, per salvarle»; una rielaborazione del lutto, dunque, come centro di una «fedeltà al mondo delle cose».¹⁵³

Come scrisse Andrea Cortellessa, questa medesima melancolia connoterà anche la transizione degli scritti di Celati dagli anni Sessanta agli anni Ottanta: «dall'euforia dell'accumulo (di nozioni, di saperi, di tesori concettuali [...]) alla *melanconia* del loro abbandono, allo *straniamento* della loro caduta».¹⁵⁴

Quando poi Celati ritornerà a parlare di Swift in *Finzioni Occidentali* distinguerà meglio la «lucidità sentimentale» dell'irlandese dal rabelaisiano «riso grossolano e innocente».¹⁵⁵ Allargando così i suoi preliminari studi, lo scrittore emiliano espanderà l'influenza di una tradizione swiftiana fino al Novecento, arrivando alle riflessioni *kulturkritik* celiniane: «un legame inerente la rappresentazione letteraria come critica ed insieme alternativa allo spazio sociale dei discorsi normati, alle

¹⁴⁸ Id., *Finzioni Occidentali*, cit., p. 81.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Ivi, p. 83.

¹⁵² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 159 [ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963].

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ A. Cortellessa, *Frammenti di un discorso sul comico*, cit., p. 401.

¹⁵⁵ G. Celati, *Finzioni Occidentali*, cit., 60.

rappresentazioni con le quali una comunità celebra il prestigio della propria condizione rispetto all'epoca passata, concepita sempre come meno ricca, florida, "civile".¹⁵⁶

Con Swift nascerebbe infatti una certa indiscrezione per cui la Storia, e con sé una totalizzante idea di progresso, non sarebbe altro che illusione, così allora «le idee correnti, i sistemi di pensiero, le razionalizzazioni conclamate, le spiegazioni del mondo, non sono che modi paranoici per foraggiare questa illusione». ¹⁵⁷ È un racconto umorale quello di Swift intento a rovesciare i piani di realtà e far emergere le bizzarrie umane, in cui si esalta «il gusto di parlare per parlare e di raccontare per raccontare: la gloria della lingua, non per i contenuti che porta con sé, ma perché è transito, flusso, messa in comune, comunicazione». ¹⁵⁸ Il discorso parodico swiftiano e la sua capacità conversiva del «rapporto segno e referente» saranno poi reinterpretati ulteriormente da Celati attraverso una prospettiva socio-antropologica, o più precisamente «archetipologica». ¹⁵⁹

Ripesca continuamente le immagini arcaiche del male (tortura, smembramento, atti innaturali, il capro espiatorio, il cannibalismo) e crea uno spazio iperbolico che non può essere letto se non come allegoria. [...] Riattiva l'archetipo con tutti i simboli arcaici connessi: la terra desolata, la schiavitù feroce, il mostro terribile, l'animalità brutale. ¹⁶⁰

Nella postfazione alla seconda edizione di *Favola della botte*, Celati mostrerà anche un parallelo interessante con la pittura di Brueghel, in cui la principale caratteristica è l'assenza di un punto focale: tutto si dispone nello spazio del quadro in modo diffuso ed è rimesso all'osservatore il lavoro di decodifica dei vari elementi. Una concezione dello spazio pittorico e narrativo che Celati stesso metterà in pratica successivamente nei suoi esperimenti narrativi.

La tradizione swiftiana in cui Celati si inserisce non distingue dunque *res cogitans* e *res extensa*, ma anzi riconnette, attraverso una «fantasia visionaria», le parti con l'intero «senza in più il sogno d'una coscienza assoluta che possa mostrarci le cose dall'alto». ¹⁶¹ In quest'ordine delle cose la realtà si mostra non del tutto conoscibile, e ogni spinta della ragione verso una prescrizione limitante del mondo risulta essere una sua debole riduzione; per questo all'uomo rimane il dovere di aprire un nuovo immaginario, un 'viaggio fantastico' nella realtà, sulla scorta di una tradizione anti-romanzesca che da Luciano di Samosata arriva fino a Swift: «questa tradizione sembra dunque l'unica che possa rimettere in gioco la fabulazione». ¹⁶²

¹⁵⁶ W. Nardon, *La parte e l'intero*, cit., pp.118-119.

¹⁵⁷ G. Celati, *La scrittura come maschera*, in L.-F. Céline, *Colloqui con il professor Y*, Einaudi, Torino 1971, p. 106.

¹⁵⁸ Id., *Una botte lanciata alla balena*, cit., p. 174.

¹⁵⁹ Id., *Swift l'antenato*, in J. Swift, *La favola della botte*, Sampietro, Bologna, 1966, p. 20.

¹⁶⁰ Id., *Si comincia con Swift. Per recuperare quel «più»*, in «il Caffè», XV (1968), p. 4.

¹⁶¹ Id., *Finzioni Occidentali*, cit., pp. 108-109.

¹⁶² W. Nardon, *La parte e l'intero*, cit., p. 120.

La comicità di Swift ha così a che fare con la «comunione festosa» che ci lega agli altri, l'opposto del processo dissociativo di una «coscienza infelice» (Hegel). I personaggi swiftiani, basti guardare a *I viaggi di Gulliver*, rappresentano la fuga da un mondo quotidiano senza moralità e viceversa il «mondo tipografato», eterotopico, in cui gli stessi personaggi protagonisti trovano rifugio andrà inteso non solo come un secondo livello della realtà, ma anche come una sua «elaborazione simbolica»,¹⁶³ dove si fa possibile una rifondazione dell'«avventura romanzesca».¹⁶⁴ L'itinerario nelle terre fantastiche-allegoriche che Celati approfondisce studiando Swift è da ripensarsi non nella logica di una ingenua evasione dalla realtà, quanto invece come espediente per inventarsi un mondo nel mondo, «appaesarsi nella propria sconclusionata vita».¹⁶⁵

Quando negli anni Ottanta, dopo i «racconti d'osservazione» di *Verso la Foce*, Celati scriverà *Fata morgana* avrà come primo modello proprio Gulliver e il suo viaggio fantastico. Lo scrittore irlandese si dimostra essere così non solo un punto di riferimento negli anni della formazione giovanile di Celati, ma anche uno dei modelli portanti alla base dell'ispirazione poetica degli anni Ottanta-Novanta. È soprattutto dunque l'opera Swift a dare a Celati l'idea della popolazione dei Gamuna, che infatti altro non sono che una ripresa dei lillipuziani.

La 'distorsione' fantastica della scrittura celatiana ricercata in *Fata Morgana*, dopo la ricognizione realistica del paesaggio emiliano avvenuta con la trilogia padana, non deve leggersi però come una fuga nella fantasia, anzi al contrario essa è da leggersi come continuazione e ampliamento di una stessa ricerca sul «vedere-immaginare». Si può comprendere meglio allora, anche da questo aspetto, la prospettiva di continuità che tiene insieme l'ispirazione celatiana, e che già a partire dagli studi su Swift negli anni Sessanta sta delineando un'idea precisa di letteratura, ovvero che si tratti «prima di tutto di una visione»:¹⁶⁶ in questa «chiarezza di visione» si può riscattare per lo scrittore una consapevolezza lucida di 'dove ci troviamo' e di quali problemi il nostro tempo ci chiama ad affrontare.

C'è in questo anche la mediazione di Giambattista Vico per cui la fantasia è manifestazione di ricordi, attivazione della memoria e insieme della sfera affettiva e dei sensi. Il senso così della narrazione *per phantasmata* (Aristotele), che sarà sottesa ai libri futuri di Celati, è dunque spiegata; e su questa base si potrà cominciare anche a comprendere come la disposizione emotiva di Celati uomo-scrittore sia

¹⁶³ Ivi, p. 59.

¹⁶⁴ Ivi, p. 84.

¹⁶⁵ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XI.

¹⁶⁶ G. Celati in conversazione con R. Carnero, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, in «lettura», 60, 622, dicembre 2005, pp. 72-73, poi ripubblicata in *Il transito mite delle parole*, cit., p. 413.

sempre stata ossessionata dal movimento di ricerca di un proprio posto nel mondo, sempre di là da venire.¹⁶⁷

La dimensione corporea, la «mobilità dello sguardo», la realtà ‘in cammino’ (umbratile e metamorfica) sono così alcuni dei fili conduttori sempre presenti nell’opera di Gianni Celati, una sorta di continuazione elettiva dei motivi comico-melanconici della tradizione popolare-carnevolesca studiata con Rabelais, Cervantes, e soprattutto Swift. Ecco che leggendo il commento di Celati su Gulliver (come già aveva intuito Jean Talon), contenuto in *Narrative in fuga*, si potrà cogliere nella descrizione del personaggio letterario creato da Swift, il profilo di un uomo che sembra a noi lettori-critici ben riconducibile a Celati stesso:

[...] porta in sé la gravità fantastica del malinconico, che tiene lo sguardo puntato su un orizzonte lontano, dove vede la sua linea di fuga. Non c’è pazzia che non sia una linea di fuga, e viceversa soltanto chi è in fuga capisce la necessità di “derealizzare” fantasticamente il mondo [...]. Il manicomio privato di Gulliver è il luogo di questa conoscenza melanconica, dell’esule che viaggia nel mondo parallelo delle sue «derealizzazioni». Del resto, il malinconico è sempre straniero tra i suoi simili, perciò propenso a immaginare grandi viaggi sulla carta geografica, in cerca di luoghi inesistenti, semplicemente per poter esser quello che è.¹⁶⁸

III. James Joyce

Tra i grandi «eversori della letteratura occidentale»,¹⁶⁹ dopo Swift e Beckett, figura James Joyce, lo scrittore che più di ogni altro ha introdotto Gianni Celati alla letteratura, orientando tutta la sua carriera di studioso e autore. All’*Ulisse* dedicherà gli studi della tesi di laurea nei primi anni Sessanta¹⁷⁰ e gli ultimi anni della sua vita, completando, con un grande dispendio di energie psicofisiche, una rinnovata integrale traduzione pubblicata per Einaudi nel 2013. L’ultimo grande sforzo¹⁷¹ di tradurre il testo joyciano, semplificando la frammentazione linguistica dentro una musicalità delle parole, è la testimonianza innanzitutto di un ‘ritorno’. Joyce è stato infatti una presenza costante nell’ispirazione creativa di Celati, più evidente nei risultati della sua ‘prima fase’, ma con influenze che emergono anche nella seconda. Tornare allo scrittore irlandese, nel pieno della

¹⁶⁷ Cfr. M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull’opera di Italo Calvino e Gianni Celati*, Pavia, Effigie, 2017, pp. 33-34.

¹⁶⁸ G. Celati, *Narrative in fuga*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 275.

¹⁶⁹ Id., *Swift l’antenato*, cit., p. 26.

¹⁷⁰ Id., *Il transito mite delle parole*, cit., p. 604: «prima di entrare all’università non sapevo cosa avrei fatto di me [...] Poi saltò fuori Joyce. E compresi che quel mondo in qualche modo mi corrispondeva. E decisi di farci la tesi».

¹⁷¹ Ivi, p. 621: «ci ho lavorato quasi sette anni, ogni giorno dodici ore: dalle sei della mattina alle sei di sera».

sua vita e al culmine della sua produzione narrativa, rappresenta quindi il naturale compimento del percorso di un autore poliedrico come Gianni Celati.¹⁷² La necessità di «tornare a Joyce»,¹⁷³ rappresenta anche, per reazione, l'esigenza di liberarsi dalla museificazione critica sull'autore irlandese e dall'idealizzazione dell'uso che fa della lingua inglese. Per questi intenti, dopo la pubblicazione del 2013, Celati fu al centro di numerose critiche, dipese dalla traduzione 'creativa' di varie parole inglesi. Sembra tuttavia che questa parte della critica, come già aveva commentato Franco Moretti, non tenga conto però del «campo di possibilità» in cui si muove la stessa volontà joyciana, retta da una forza autogeneratrice delle parole con cui l'autore «sollecitato dalle pagine sul valore creativo del linguaggio, assimila la creazione naturale alla creazione culturale dell'umanità, identificando il reale con il “pronunciato” [...] individuando, come già aveva fatto nello *Ulysses*, la presenza delle “cose insensate”, conferisce ad esse “sensi e passione”». ¹⁷⁴

Celati, in sintonia con Moretti, sostenne così la scelta traduttiva in virtù proprio della «stralingua» joyciana, legata, più che ad un linguaggio composto di fonemi, ad una partitura musicale, ad un canto mellifluido e oscillante pieno di note, toni e melodie. Un'idea della scrittura come un suono che va ascoltato più che letto, abbandonando al contempo ogni pretesa di afferrarne il senso esatto;¹⁷⁵ considerato oltretutto che, come sottolineava Eco in *Opera aperta*, il 'senso' per Joyce «ha la ricchezza del cosmo, e l'autore vuole ambiziosamente che esso implichi la totalità dello spazio e del tempo – degli spazi e dei tempi possibili». ¹⁷⁶ Tuttavia questa 'apertura cosmica', ricercata anche nella traduzione da Celati, non trovò però un'accoglienza fertile tra la critica italiana; una stroncatura dovuta secondo lo scrittore emiliano al generale clima culturale dell'epoca moderna, sordo nell'ascoltare e cieco nell'immaginare:

Il nostro non è un tempo predisposto all'ascolto, alla gioia offerta dalla sonorità delle parole, alla pazzia della voce – la pazzia del dire, del raccontarsi. Non è un tempo predisposto alla fantasticheria, alla fola, all'immaginazione, che difatti semmai è stata smontata, disfatta, distrutta. Anche e soprattutto dalla cosiddetta letteratura che ci circonda. ¹⁷⁷

Celati è infatti accusato di un'eccessiva resa musicale, data dall'accostamento di Joyce ad una lunga tradizione orale e di generi comico-parodici premoderni, da Rabelais risalendo fino Teofilo Folengo

¹⁷² Belpoliti descriveva così la triplice vocazione di Celati (scrittore-critico-traduttore): «un racconto che contiene una forte tensione teorica e una teoria che si racconta di continuo». In *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XVIII.

¹⁷³ Cfr. G. Celati, *Le fatiche di Ulisse*, intervista con A. Cortellessa, in «alfalibri», 9, supplemento di «alfabeta2», 17, marzo 2012, p. 5.

¹⁷⁴ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 319.

¹⁷⁵ «Non è importante capire tutto» dichiara Celati in apertura alla sua traduzione.

¹⁷⁶ U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 35.

¹⁷⁷ G. Celati, in *Il transito mite delle parole*, cit., p. 613.

che lo scrittore irlandese probabilmente leggeva e di cui si può ritrovare qualche traccia nei suoi «schemi mentali» e nella ripresa di una sorta d'ibrida «lingua maccheronica».¹⁷⁸ Il maccheronico prende in Joyce una accezione di maggiore «oscenità» (il cui apice si trova nell'episodio di *Circe*), come sottolineò Vivian Mercier, non tanto a livello verbale quanto invece a «livello archetipico»: «l'affinità di Joyce con la tradizione maccheronica colpisce più sul livello archetipico che su quello verbale. [...] Pongo l'accento sull'oscenità – non sulla pornografia, si noti – perché, per come la vedo, l'archetipo della poesia maccheronica è una qualche forma di *saturnalia*».¹⁷⁹ Un'oscenità che sfocia nelle visioni oniriche di Bloom, nel suo vagare ebbro per le strade di Dublino, e nel monologo conclusivo di Molly in cui si scaricano tutte le «fantasie erotiche».¹⁸⁰

La scrittura joyciana è per Celati il segno più eclatante del grande mutamento della cultura di inizio Novecento, in cui la grandezza dell'autore modernista fu quella di circoscrivere nel suo modo eccentrico il periodo d'incertezza e la transizione in atto dello stesso linguaggio: «questi critici non hanno mai contemplato l'elemento eversivo che gioca nello *Ulysses* a livello del linguaggio (e qui solo Pound, anche se di sfuggita, vide bene) e il potere svalutativo dello stesso linguaggio nei riguardi dei linguaggi della tradizione».¹⁸¹ Celati 'ascolta' e traduce Joyce insistendo non solo sulla dimensione orale del testo, ma anche sulla particolare postura che l'autore assume nei confronti della propria vocazione narrativa:

Celati identifica la narrazione con l'oralità, allo stesso modo in cui identifica l'acquisizione del discorso con l'ascolto delle voci altrui. E, certamente, l'idea della scrittura intesa come lavoro o mestiere è in contrasto con quella dominante di scrittura intesa come professione; la prima è portata avanti dagli 'artigiani' della parola, mentre la seconda è solitamente legata a concetti come 'virtuosismo' o 'posizionamento sociale'.¹⁸²

In quest'ordine del discorso lo studio dell'Opera di Joyce rappresenta un'ulteriore tappa nella direzione teorica sull'eredità della tradizione romanzesca dopo l'avvento del *novel*. In *Finnegans Wake*, romanzo che costituisce una sorta di epigono all'*Ulysses*,¹⁸³ Joyce sembra infatti recuperare

¹⁷⁸ *Ibidem*: «con tutte le sue stravaganze, parodie semiserie, imitazioni o gerghi d'ogni tipo, l'*Ulisse* fa pensare ad antichi generi comici o semiseri. Il libro più famoso [...] è la grande opera di François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* (1513), il quale a sua volta si ricollega alla tradizione italiana del poema maccheronico, e in particolare a Teofilo Folengo, *Baldus* (1517)».

¹⁷⁹ V. Mercier, *James Joyce and the maccheronic tradition*, in J. P. Dalton, C. Hart, *Twelve and a tilly. Essays on the occasion of the 25th Anniversary of Finnegans Wake*, Londra, Faber, 1966, pp. 28-29.

¹⁸⁰ G. Celati, *Le fantasie erotiche di Molly (quinto episodio della tr. Dell'Ulisse di Joyce)*, «Il Sole-24 Ore», 2 settembre 2012.

¹⁸¹ Id., *Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello Ulysses di James Joyce*, in «Marcatré», nn. 23-24-25, IV, 1966, p. 66.

¹⁸² R. West, G. Celati. *The craft of everyday storytelling*, Toronto-Buffalo-Londra, University of Toronto Press 2000, p. 184.

¹⁸³ Cfr. E. Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.

tutta una dimensione espulsa dal romanzo 'serio': «la più deliberata utilizzazione di questa linea si ha forse in *Finnegans Wake* di James Joyce, dove rivivono la parodia triviale generalizzata l'alternanza perpetua e le *mésalliances* proprie del carnevalismo, oltre alla manipolazione caricaturale della lingua di tipo maccheronico e rabelaisiano».¹⁸⁴ Secondo Celati, l'antica tradizione premoderna viene rivitalizzata nei testi di Joyce attraverso un uso collettivo del linguaggio, capace di accogliere ogni sfumatura della lingua, inclusa la dimensione 'bassa' e triviale.

Su questo aspetto Celati si confrontò molto con Umberto Eco che nel suo studio *Le poetiche di Joyce* risale a San Tommaso d'Aquino, riscontrando nell'autore modernista molte similitudini con l'estetica medievale. Il problema filosofico-estetico su cui si muove Eco nasceva dalla tripartizione posta da San Tommaso di: *claritas, integritas e consonantia*. Sulla linea di questi tre principi fondamentali l'interpretazione della storia di Bloom, come quella di Dedalus, trova un'articolazione più profonda e raccolta rispetto alla ricezione di altri critici neoavanguardisti. Il carattere 'medievale' è dato da una profonda simmetria strutturale, di cui ogni piccola parte («un'ora del giorno, un organo del corpo, un'arte, un colore, una figura simbolica»)¹⁸⁵ corrisponde ad un nucleo fondamentale per l'odissea del romanzo: «Joyce rifiuta la sostanza dell'*ordo* classico e accetta il caos del mondo contemporaneo ma tenta di ridurne le aporie incasellandolo proprio nelle forme dell'*ordo* posto in dubbio».¹⁸⁶

La tradizione parodico-oraleggiante dell'*Ulisse* e di *Finnegans Wake* trova una consonanza profonda con l'idea del racconto, e della teoria letteraria, che matura Celati, filtrata certo anche, come si è detto, dalle intense letture di Deleuze e Northrop Frye.

I romanzi joyciani sembrano essere una grande opera corale, in cui i personaggi si muovono collettivamente, incrociandosi/scontrandosi per appartamenti, bar, strade¹⁸⁷; così scriveva a proposito di *Finnegans Wake* Giorgio Melchiori: «d'altra parte serve più di un lungo discorso a dar ragione del perché nel romanzo nessun personaggio sia unicamente "un" personaggio, ma contenga in sé una folla di personaggi distanti fra loro nel tempo e nello spazio».¹⁸⁸

Accanto a questo aspetto polifonico, Celati nel suo sforzo traduttivo sembra insistere anche sulla «qualità incantatoria della parola» che provoca inevitabilmente, nella sua epifania, uno scoramento tra «materia e simbolo», risvegliando nel lettore, che si abbandona allo *stream*, un nuovo senso percettivo del reale che passa attraverso la stessa letteratura, redimendola: «così la celebrazione della meraviglia di un giorno come tanti, dall'eroismo normale dell'essere umani, di astuzie e crolli di

¹⁸⁴ G. Celati, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, in «Periodo Ipotetico», n. 4-5, 1971, p. 5.

¹⁸⁵ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 288-289.

¹⁸⁶ Ivi, p. 289.

¹⁸⁷ Cfr. D. Kiremidjian, *A study of modern parody*, Garland Publishing, Londra-New York 1985, p. 133: «the book is relatively free from parody when the characters are seen in isolation: it is when they are forced into social relationships with one another that the parodistic element increases».

¹⁸⁸ G. Melchiori, *Introduzione*, in J. Joyce, *Finnegans Wake H.C.E.*, Milano, Mondadori, 1982, p. XXXI.

un'umanità bonariamente sbilenca non resta confinata nella letteratura».¹⁸⁹ Analogamente i personaggi dell'universo joyciano sembrano dissolversi in un insieme di voci, così infatti ne scrive anche Moretti, che paragona la polifonia dell'*Ulisse* con l'epurazione di Pound alla *Terra desolata* di T. S. Eliot: «come Pound con la *Terra desolata*, Joyce elimina i corpi, e trattiene le voci».¹⁹⁰ L'esito tracciato da Moretti sottende poi anche un'altra funzione della polifonia parodica: raggiungere un 'linguaggio liberato' da ogni sorta di vincolo antropocentrico.¹⁹¹ Una postura narrativa ripresa da Celati, il quale mutuerà da Joyce proprio «ciò che la prosa è o dovrebbe essere».¹⁹² Si radica così nello scrittore emiliano sempre di più una diversa esperienza del narrare: sulla scorta ancora delle riflessioni di Benjamin, Celati filtra la prosa joyciana e arriva a cogliere in ultimo una «nuova bellezza in ciò che svanisce», trasformando l'esperienza stessa che viene narrata nell'«esperienza di quelli che ascoltano la sua storia».¹⁹³ Similmente così al personaggio di Bloom che, mise in luce Gabriele Frasca, «si sottrae al mondo narrato, per convocare piuttosto una comunità di parlanti»,¹⁹⁴ Celati comincia proprio con Joyce, e in parallelo con Swift e Beckett, la transizione narrativa che lo porterà alla svolta poetica-fenomenologica nel delicato passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta. È interessante ora soffermarci brevemente sulla figura di Bloom, protagonista dell'*Ulisse* tradotto da Celati. Molta della critica joyciana ha scritto di Bloom come molto più di un semplice personaggio, anzi, in senso lato, sarebbe figura esso stesso dell'intero romanzo. Leslie Fiedler sottolineò di come Bloom, ebreo irlandese, rappresenti anche in modo esplicito, talvolta torbido, il rimosso della cultura giudaico-cristiana. Se per Joyce non esiste più alcun Dio, vale lo stesso per Bloom, suo doppio, che nelle scorribande per Dublino si erge a Dio di sé stesso. Joyce non crea nessun mito, scrive Fiedler, e pertanto qualsiasi interpretazione critica in chiave «mitopoietica o mitoplastica» mancherebbe la sua volontà. L'*Ulisse* sarebbe da interpretare allora secondo la capacità di Joyce non di creare nuovi miti, quanto invece di «reinterpretare miti morti e moribondi, o a dissolverli nell'ironia o, peggio ancora, a spostarli sempre di più sul piano dell'astrazione totale».¹⁹⁵ Bloom è figura di un autore che cerca di unire i frammenti di un percorso umano tracciando una parabola cominciata con *A Portrait*

¹⁸⁹ F. Pedone, *Celati/Joyce: Ulysses in ascolto*, in «Le parole e le cose», consultabile online all'indirizzo <https://www.leparoleelecose.it/?p=10166>.

¹⁹⁰ F. Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 177.

¹⁹¹ Ivi, p. 180: «nella diagnosi formalista, il dato decisivo è una forza «negativa»: non il desiderio di novità – ma la caduta di un vecchio vincolo: di quella «illusione realistica» che costringeva «a giustificare la struttura narrativa a livello di costume». E «illusione realistica», per i formalisti, significa fondamentalmente una cosa: *antropocentrismo*».

¹⁹² Cfr. M. Farina, *Al di là del romanzo, nell'aldilà della prosa. Celati e Manganelli contro l'antropocentrismo narrativo*, in Raccis, Morra (a cura di), *Prisma Celati*, cit., pp. 45-57.

¹⁹³ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 323.

¹⁹⁴ G. Frasca, *L'uomo con la macchina da prosa*, Luca Sossella Editore, Roma 2022, p. 41.

¹⁹⁵ L. Fiedler, *Dodici passi sul tetto. Saggi sulla letteratura e l'identità ebraica*, Roma, Donzelli Editore, 1999, p. 36 [ed. or. *Fiedler on the roof. Essays on literature and Jewish identity*, Boston, David R. Godine Publisher, 1991].

of the Artist as a Young Man (1916) e che, in un divenire fatto di «molti giorni»,¹⁹⁶ arriva solo negli ultimi esiti del suo lavoro creativo a comprendere: il destino del «figlio che si autocommisera a cadere» (Stephen) è il medesimo del «padre che si autodenigra che si tira su di nuovo dalla dura terra» (Bloom).¹⁹⁷ Una parabola che si concluderà poi in *Finnegans Wake H.C.E.*, dove le lettere puntate del titolo stanno per *Here Comes Everybody*, ossia:

Ognuno, l'uomo attraversi i tempi da Adamo a Noè, a Cromwell, a Cesare, a Napoleone, a Wellington, a Parnell, ad altri infiniti personaggi della storia e della leggenda, fino al muratore Tim Finnegan che figura in una celebre ballata popolare – è l'uomo comune e insieme il padre dell'umanità (un altro suo nome è *Haveth Childers Everywhere*), è insomma il dio padre onnipresente in un universo che esclude la dimensione metafisica.¹⁹⁸

Appare chiaro così l'altro grande protagonista della letteratura joyciana, motore narrativo delle storie e delle coscienze: il tempo, la «Storia in cui l'umanità si muove».¹⁹⁹ Ispirato dagli studi su Vico, Joyce pensa una storia come un flusso, in una continuità ciclica del tempo in cui si realizza «l'epifania di ognuno». La ciclicità è anche strutturale, a cominciare dalla parola d'apertura al testo di *Finnegans*, ovvero *riverrun* (scomponibile in «river» e «run»), per poi articolarsi della divisione quadripartita «nascita-ascesa-caduta-rinascita», fino al monologo di chiusura in cui la grandiosa stirpe dei Finn risorge sulle rive di un fiume:²⁰⁰ «Nomad può vagare con Nabuch ma consentite che naaman canzoni il Giordano! Perché noi, noi abbiamo steso i nostri panni sulle sue peatre dove abbiamo appeso i nostri cetracuori ai suoi alberi; e stiamo in ascolto, mentre lei ci bibbola, sulle rive dei fiumi della babalunga».²⁰¹ Si rivede dietro questo passo la profonda e matura coscienza ebraica di Joyce trasposta poi anche nello *stream* di Bloom, errante per Dublino, e nella «lingua mitologica» usata, 'errante' a sua volta nelle pagine scomposte del romanzo.

La scrittura di Joyce insomma è un lungo 'esodo' entrato nella memoria letteraria collettiva del Novecento e in quella personale di Gianni Celati. L'orientazione nel «disordine della parole» è per Celati un tenere conto di tutte queste sfumature, compiendo però anche un ulteriore passo in avanti: se è pur vero che tradurre è anche riraccontare, Celati reinventa la partitura joyciana intessendola con

¹⁹⁶ Cfr. J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 2013, p. 292: «ogni vita è fatta di molti giorni, giorno dopo giorno. Noi camminiamo attraverso noi stessi» [ed. or. *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1926].

¹⁹⁷ L. Fiedler, *Dodici passi sul tetto*, cit., p. 43.

¹⁹⁸ G. Melchiori, *Introduzione*, cit., p. XII.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Cfr. G. Melchiori, *Introduzione*, cit., p. XX: «Tim Finnegan è proiezione del mitico gigante e saggio Finn MacCool (o MacCumhal = figlio di Cumhal), fondatore e capo dei Fianna, ossia i Feniani, gli intrepidi guerrieri dell'antica Irlanda».

²⁰¹ J. Joyce, *Finnegans Wake H.C.E.*, cit., p. 103.

reminiscenze di altri autori come i già citati Rabelais, Folengo, ma anche con Célin²⁰² e con le suggestioni cinematografiche di Dziga Vertov.²⁰³

In quegli anni c'è solo un autore che percepisce come Joyce un senso generale del movimento discontinuo, ma collettivo in ogni angolo, in ogni transito, in una carraia, in ogni luogo di negozi o di fabbriche: sarà il grande cineasta russo Dziga Vertov, che nel suo straordinario film del 1929 (*L'uomo con la macchina da presa*) sembra aver appreso certi aspetti delle tendenze di Joyce, per farne un flusso di vite.²⁰⁴

Il «cineocchio» vertoviano, così come la «tecnica del montaggio» di Ejzenštein, sarà un elemento sostanziale nell'interpretazione del romanzo di Joyce e, lo si ricorda, anche in certe realizzazioni documentarie di Celati degli anni Novanta e primi anni Duemila.²⁰⁵

Per concludere, si può ricordare quanto Joyce scrisse in una lettera nel 1924: «ogni volta che sono costretto a restare sdraiato con gli occhi chiusi, vedo un cinematografo che va e rivà avanti, e questo mi riporta alla memoria cose che avevo quasi dimenticato».²⁰⁶ Emerge in queste poche righe, la natura sorgiva dell'assemblaggio alla base della scrittura (e ossessione) joyciana, in cui ogni frammento di vita «si presenta come apparenza transitoria, subito ri-orientata da altre apparenze».²⁰⁷

La fedeltà o meno dunque della traduzione dell'*Ulisse*, e in generale dell'esperienza di lettura e studio dell'autore modernista da parte di Celati, è da ricercarsi unicamente nello sforzo perseguito di «mantenere l'energia, i colori, le tonalità di un certo flusso»²⁰⁸ del linguaggio, secondo un'orientazione musicale e prima ancora visuale.

²⁰² F. Pedone, *Celati/Joyce: è l'incanto del suono a far vibrare il senso*, «Alias - Il Manifesto», 7 aprile 2013, p. 12: «senza l'ausilio di quegli apparati di note che invece distinguevano le altre versioni, riseguendo la partitura joyciana dotata di un ventaglio lessicale non paragonabile a alcun altro testo simile, Celati si orienta verso una propria personale "stralingua", ispirata alla furia deformante di Rabelais e Folengo – e forse, anche sul piano del ritmo, memore del Céline di *Guignol's band* da lui pure tradotto».

²⁰³ Sulla consonanza tra il romanzo di Joyce e il cinema muto di Vertov si veda G. Frasca, *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Roma, Perrone, 2012.

²⁰⁴ G. Celati, *Il disordine delle parole*, cit., p. VII.

²⁰⁵ *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999), *Case sparse-Visioni di case che crollano* (2002).

²⁰⁶ J. Joyce, *Lettere. Il carteggio del più grande scrittore del Novecento*, a cura di G. Melchiori, Milano, PGreco, 2012, p. 188: «whenever I am obliged to lie with my eyes closed I see a cinematograph going on and on and it brings back to my memory things I had almost forgotten».

²⁰⁷ G. Celati, *Sul cinema italiano del dopoguerra mezzo secolo dopo*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 140.

²⁰⁸ Ivi, p. 112.

1.3 Italo Calvino e il paradigma archeologico

Il 1977 è un anno di svolta: rappresenta infatti una delle grandi cesure storiche che segnarono definitivamente il passaggio al periodo postmoderno, transizione ad un nuovo paradigma di cui il romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) rappresenta uno dei migliori esiti. Parallelamente, in Francia, circa un decennio prima, Michel Foucault aveva pubblicato *L'Archéologie du savoir* (1969), testo fondamentale che anticipava la fine della direzione lineare della storia e la conseguente frammentazione di ogni progetto narrativo unitario o teleologico. Quello che emergeva nell'analisi di Foucault era la profonda inadeguatezza di una idea monolitica della Storia e l'esaurirsi ormai di un suo progresso unidirezionale. Anche le opere letterarie cominciarono così, su questi presupposti, ad essere studiate non più in rapporto ad un movimento o ad un'epoca, quanto piuttosto in relazione alla loro composizione frammentata. Foucault ripensa i 'documenti' della Storia relativizzando al contempo lo stesso concetto di 'memoria storica': «le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas».²⁰⁹

Qualche anno prima dell'*Archéologie* il filosofo francese aveva dato alle stampe *Les mots et les choses*, un saggio che anticipa quanto poi scriverà nel testo del '69 e in cui si propone di sondare «l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être»²¹⁰ che precede lo scarto tra parole e cose nell'epoca moderna. L'archeologia del pensiero foucaultiano inizia a delinearsi a partire da questo testo come un metodo di indagine volto a ottenere una comprensione logica e strutturale del mondo. Tuttavia, l'esito inevitabile di questa ricerca appare essere una condizione di spaesamento generale, causata dalla complessità e dalla frammentazione degli usi e dei contesti di fruizione dei molteplici oggetti che costituiscono la realtà empirica. Foucault scrive di due «rotture epistemiche», avvenute in due epoche differenti: la prima risalirebbe alla metà del XVII e la seconda al XIX secolo. Nel passaggio all'età moderna si compierebbe per l'autore francese una sorta di storicizzazione del linguaggio: «une historicité profonde pénètre au cœur des choses, les isole et les définit dans leur cohérence propre».²¹¹

Il pensiero archeologico di Foucault troverà in Italia il naturale contrappunto negli studi filosofici di Enzo Melandri. Negli ambienti intellettuali in cui si muoverà Gianni Celati la ricezione del pensiero di Foucault avviene principalmente tramite il voluminoso testo *La linea e il circolo*, pubblicato da

²⁰⁹ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

²¹⁰ Id., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.

²¹¹ Ivi, p. 14.

Melandri, allora docente di Filosofia presso l'Università di Bologna,²¹² appena un anno prima dell'uscita de *L'Archéologie*. In questo studio, dedicato all'analogia, Melandri riprese Foucault e Ricœur (e prima ancora Kant)²¹³, dedicando un capitolo al procedimento archeologico come metodo per poter riformulare la «storia naturale» della stessa analogia e il recupero del «“rimosso” storico».²¹⁴ L'archeologia si presenterebbe allora come esercizio di «regressione»,²¹⁵ come «l'unica via d'accesso al presente».²¹⁶ La funzione archeologica è ciò che permette a Melandri di ascrivere l'analogia ad un processo di esorcizzazione della sterile dialettica tra le categorie dell'ermeneutica e della fenomenologia, proponendo la regressione come mediazione tra due sfere interpretative della realtà: «unico ancoraggio non trascendentale. [...] il primo e il più importante luogo naturale dell'analogia».²¹⁷ Se dunque alla base di ogni descrizione del reale c'è il linguaggio e inversamente però, come già delineato da Wittgenstein, la logica interna al linguaggio non è descrivibile, «bisogna supporre» allora, scrive Melandri, «che “sia compresa” fin dall'inizio. E questo significa presupporre tacitamente che l'uso dei segni sia sintomatologico e non solo simbolico».²¹⁸ Secondo una tale consapevolezza diventa, per Melandri, imprescindibile il «*feed-back* archeologico» per il recupero di uno «stato di cose reificato, dimenticato e esteriorizzato», che comprende nel suo insieme anche il rimosso, l'ontologia, e l'inconscio.²¹⁹

L'interesse archeologico come «via di fuga» dai tracciati canonizzati della letteratura è qualcosa che accomuna gli scambi tra Celati e Calvino (e gli altri partecipanti del progetto di *Ali babà*), e da cui si può comprendere la declinazione di certe prose stranianti e 'alienate'. Un esempio è il famoso *incipit* di *Comiche* che presenta il personaggio stralunato-schizofrenico Aloysio: «c'era un ignoto nella notte dal giardino, il quale senza tregua mi rivolgeva verbigerazione molesta e irritante dice: - schioppate il professore. E: - schioppate Otero Otero Aloysio Aloysio».²²⁰

Cosa rappresenta dunque esattamente l'archeologia melandriana per Celati? Una buona risposta si può trovare nelle parole di Agamben:

²¹² Sarà uno dei maestri di Gianni Celati, il quale lo cita anche tra le note di *Finzioni Occidentali* come uno dei suoi mentori ed interlocutori principali per mettere a fuoco alcune idee. In particolar modo elogia *La linea e il circolo* come un testo illuminante.

²¹³ Come nota Celati in una postilla al suo studio *Il bazar archeologico* fu Melandri, attraverso Kant, a guidarlo sulla concezione archeologica del pensiero.

²¹⁴ E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, il Mulino, 1968, pp. 84-85: «si tratta dunque di una regressione: non però all'inconscio come tale, bensì a ciò che lo ha reso inconscio – nel senso dinamico di rimosso».

²¹⁵ Ivi, p. 67: «come osservava Valéry, nous entrons dans l'avenir à reculons (*Discours de l'histoire*, 1932): per capire il passato dovremmo parimenti risalirlo à reculons».

²¹⁶ G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, in E. Melandri, *La linea e il circolo* (1968), Macerata, Quodlibet, 2004, p. XXIII.

²¹⁷ E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., p. 70.

²¹⁸ Ivi, p. 89.

²¹⁹ Ivi, p. 90.

²²⁰ G. Celati, *Comiche*, cit., p. 5.

L'archeologia è, in questo senso, la scienza delle "segnature": essa coglie nell'oggetto questo eccesso del segno su sé stesso, questo indice che, nel segno – cioè senza trapassare nel semantico – rimanda al di là di esso verso l'ermeneutica. Proprio in quanto contiene questo indice e questa segnatura – in quanto, cioè, si situa al limite fra il regime della semantica e quello della semiotica – l'oggetto archeologico può presentarsi nella forma dell'estraniamento e dello spaesamento, che tanto affascinavano i surrealisti e Celati.²²¹

Lo spaesamento dato dall'oggetto archeologico si innesta in un ampio dibattito letterario e politico, stimolato dai sommovimenti sessantottini e da autori come Lévi-Strauss, molto letto e studiato da Celati in quegli anni.²²² Dagli studi antropologici Celati risale archeologicamente ai «fondamenti mitici dell'operare umano», e all'accezione più in generale del mito come «energetica primaria che pervade non solo il discorso letterario, ma anche quello politico ed ogni forma di discorso umano, compreso quello scientifico».²²³ Celati approda al fondo di un discorso culturale rintracciando dietro ogni uso del linguaggio e dell'immaginario, il movimento di un 'desiderare', che affonda a sua volta le radici in una «vocazione mitopoietica»:

Ciò che si propone è la poetica del discorso umano. [...] la riproposta di un discorso umano che non occulti i suoi fondamenti mitici e la sua vocazione mitopoietica, e usi gli uni e l'altra responsabilmente come energetica del desiderio, come prefigurazione del desiderio realizzato, come aggressione alla dimensione infernale in cui si vive, diviene automaticamente politica.²²⁴

Si deve ricordare che Celati, pur lontano da qualsiasi esplicita ideologia, è mosso da un'ambizione comune al periodo storico in cui vive, al clima dentro le università dove gli studenti gridavano l'«immaginazione al potere», e che tende a tradursi in una ipotesi di letteratura aperta al panorama internazionale e all'«enciclopedia dei *topoi* del sapere».²²⁵ Un buon riassunto degli esiti di quegli anni si ritrova nelle parole di Barengi: «quanto di più vicino la cultura italiana (e non solo) abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario, aliena tanto dalla sottomissione ad altri aspetti della produzione culturale quanto dal ripiegamento feticistico su di sé».²²⁶

²²¹ G. Agamben, *Archeologia di un'archeologia*, cit., p. XXXIII.

²²² Cfr. G. Micheletti, *Gianni Celati lettore di Lévi-Strauss: dall'efficacia simbolica alla reattività fisiologica*, atti del convegno internazionale di studi *Il racconto della malattia* (L'Aquila, 19-21 febbraio 2020).

²²³ G. Celati, *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, cit., p. 58.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ M. Barengi, *Congetture su un dissenso*, in «Ali Babà», cit., p. 19.

Celati, insieme a Calvino, meditò molto sull'idea di una letteratura come «luogo naturale» in cui giungere mediante un procedimento archeologico. I due autori adotteranno però progressivamente posture differenti,²²⁷ come già si può intuire dai titoli scelti per due dei loro saggi: *Lo sguardo archeologico* (Calvino) e *Il bazar archeologico* (Celati). Il «fine della letteratura», come ha analizzato Massimo Rizzante in un confronto tra i due autori, si articola per Calvino-geografo in una mappatura del mondo come atlante, mentre per Celati-viaggiatore in un racconto che si lega al «cammino di ogni giorno verso l'*al di là* che ci costituisce».²²⁸

Nel 1971 è l'anno di pubblicazione di *Comiche*, primo romanzo di Gianni Celati, che reca una postfazione curata proprio da Italo Calvino. Lo scrittore sanremese è infatti il primo interlocutore²²⁹ e lettore di Celati in quegli anni, e lo sarà almeno fino al 1978, anno in cui venne pubblicato *Lunario del Paradiso* e dopo il quale, come scrisse Belpoliti nel «Meridiano», sullo scrittore emiliano scenderà «un'ombra melanconica».²³⁰ Dopo la stagione settantasettina e le ricerche collettive di *Alice disambientata* condotte con i suoi studenti, Celati infatti cadde in una profonda disillusione, dovuta a diversi fattori: l'attrito con i membri del Gruppo '63, la profonda distanza da una imposizione 'rigida' del sapere accademico, i sommovimenti politici di quegli anni (a partire dal caso Moro) e il crollo di una scrittura 'impegnata' e dell'intellettuale-scrittore.²³¹ Siamo alle soglie degli anni Ottanta e per qualche tempo Celati decise di viaggiare nel nord della Francia, prima di ritornare in Emilia e cominciare, inizialmente insieme a Luciano Cappelli, una sorta di *Wanderung* senza meta nella Pianura Padana. È in questo contesto che da qui a poco tempo farà la conoscenza di Luigi Ghirri, e altri fotografi come Basilico e Jodice, che gli proporranno un progetto foto-testuale del nuovo paesaggio italiano, con l'obiettivo di «ripulire lo sguardo» disambientato dei luoghi della pianura post-industriale. Come vedremo, questo progetto darà l'avvio ad una nuova stagione per lo scrittore emiliano, che sposando la 'missione dello sguardo' lanciategli dai fotografi ritroverà la forza e il senso di una direzione che, forse già latente anche nella 'prima' stagione narrativa, nutrirà la fertile creazione degli anni Ottanta. La 'malinconia' disillusa del settantasette si tramuterà così in una nostalgia positiva, ben descritta proprio da Ghirri nel 1984 in *Mondi senza fine*, dove circoscrive il nuovo sentimento e il nuovo tono verso cui sta volgendo la sua fotografia e in consonanza anche la scrittura dell'amico Celati:

²²⁷ Cfr. M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit.

²²⁸ Ivi, p. 58.

²²⁹ Cfr. G. Celati, *Finzioni Occidentali*, cit., pp. VII-VIII: «la sua attenzione per ciò che pensavo e andavo scrivendo ha orientato la mia vita».

²³⁰ M. Belpoliti, *Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., XI.

²³¹ Cfr. Id., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

Per molti “nostalgia” è una brutta parola, segno di debolezza di testa. Però non ne trovo un’altra per dire quello che ho, e nello stesso tempo mi rappresenta come una liberazione. Ho nostalgia di un sentire, perché mi sembra di essere senza sentimenti che non siano già infognati nei cattivi pensieri. Ho nostalgia di un tono narrativo che mi leghi agli altri, perché tutto quello che so scrivere sono cose separate dalla vita degli altri. Il sentimento vero e forte che potrei raccontare meglio è quello di essere perduto. Non io in particolare, come individuo. È piuttosto uno stato di cose che mi pare di leggere dovunque. E più sto in una metropoli, a Parigi, per esempio, più mi convinco che questa non è solo una mia fantasia. Mi convinco che l’essere perduti è il vero sentimento che ho attorno, la cosa più viva che esista.²³²

Prima di arrivare però a questo nuovo passo narrativo della prosa celatiana è necessario ritornare al rapporto con Calvino intorno al tema «archeologico», su cui cominceranno a muoversi molte delle stesse meditazioni sul paesaggio e sul «fare in modo che la descrizione diventi racconto, pur restando descrizione»:²³³

In Francia [...] il problema della “cosa in sé” ha continuato a contrassegnare la ricerca letteraria [...]. Ma credo che l’ultima parola non sia ancora stata detta. Recentemente in Germania Peter Handke ha scritto un romanzo basato interamente sui paesaggi. E anche in Italia un approccio visivo è l’elemento comune di alcuni degli ultimi nuovi scrittori che ho letto.²³⁴

Celati, come evidenziato anche da Stefano Tani in *Romanzo di ritorno*, è un naturale discendente della lezione narrativa di Calvino (anche se in parallelo guarderà molto alle soluzioni ‘naturali’ dei racconti di Peter Handke), nonostante dopo il settantasette prenderà una marcata distanza dallo scrittore ligure, reo di un eccessivo attaccamento ad un «fondo di razionalismo», dato dalla sua formazione, che Celati non condivide. Questa differenza lo scrittore emiliano la denunciava esplicitamente già nel 1972 in uno scambio epistolare: «per inciso, credo che questo sia sempre stato uno dei tuoi maggiori sospetti verso quello che faccio io, vedendoci tu una matrice di irrazionalità nel posto che do alla patologia».²³⁵

In quell’anno Calvino scriveva il saggio *Lo sguardo archeologico*,²³⁶ che muove da premesse comuni a quelle su cui scriverà però anche Celati: il mutamento della soggettività e la percezione del mondo come «magazzino» (Calvino) o «bazar» (Celati). Per Calvino gli scrittori devono porsi come primo obiettivo un rinnovo della letteratura come «spazio di significati»; ed è questa istanza per l’appunto

²³² L. Ghirri, *Mondi senza fine*, in Id., *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 76.

²³³ M. Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 106.

²³⁴ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, tomo II, Milano, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1995, p. 1873.

²³⁵ Lettera conservata presso l’Archivio Einaudi e poi pubblicata in «la Repubblica», 3 ottobre 2008.

²³⁶ Inedito fino alla pubblicazione della raccolta *Una pietra sopra* nel 1980.

la base dell'incontro e la collaborazione tra Celati, Neri e Ginzburg, uniti in «una poetica del fare, anzi: del *farsi*»:²³⁷

Un nuovo progetto – o un nuovo atlante – letterario, se verrà, non sarà il nostro atto di fondazione ma solo il risultato d'un lavoro compiuto insieme; d'un mutuo allargamento d'orizzonti. [...] Quello che ci sta a cuore è altro: è il contesto in cui la letteratura prende senso. È su questo contesto che vogliamo operare.²³⁸

Lo sguardo archeologico di Calvino ha per fine una grande mappatura non antropocentrica del mondo, prendendo in questa ricerca la «parte del fuori, degli oggetti, dei meccanismi, dei linguaggi», concludendosi poi nella creazione di un grande archivio «dei materiali accumulati dall'umanità».²³⁹ Recuperare una memoria del passato significa, come ha scritto Giulio Iacoli, innestare una «prospettività orizzontale propria dello spazio» in una «dimensione verticale del tempo».²⁴⁰

Celati allo stesso modo di Calvino si propone di coltivare il valore conoscitivo della letteratura e indagare il rapporto tra «mondo scritto» e mondo reale, ricostruendo tramite il racconto lo scambio 'invisibile' tra «linguaggi diversi».²⁴¹ Per Calvino, come si legge nell'ultima delle *Lezioni americane*, al centro della letteratura vi è l'azione del guardare e de-scrivere; una consapevolezza da cui consegue che lo scrittore deve assumersi il compito di uscire dal *self* e di proiettarsi nel fuori, nell'aperto, in «ciò che non ha parola».²⁴² L'occhio di Calvino, come sottolineato da Belpoliti, ricerca l'azzeramento del proprio io assumendo «il punto di vista del mondo», attraverso cui l'opera letteraria può farsi testimone di qualcosa che 'accade', nella realtà, nella pagina: «Calvino effettua un nuovo spostamento all'interno della sua opera: è il mondo che attraverso di noi guarda il mondo».²⁴³

Celati nel 1975, dopo il fallimento del progetto di *Alì Babà*, pubblicò *Il bazar archeologico*, in cui riflettendo sui Tempi moderni riprese il pensiero archeologico inteso, nei termini di Melandri, come «regressione genealogica».²⁴⁴ La riflessione che propose si concentrava sui documenti marginalizzati dalla Storia, che da semplici «tracce dimenticate, divengono memorie di un'altra verità che la storia non può conoscere perché ha rimosso».²⁴⁵ Questa analisi segue una logica paradossale secondo cui «la verità sta proprio nella verità della loro rimozione, ossia nella verità della Storia. La loro verità deriva dalla Storia».²⁴⁶

²³⁷ I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 265.

²³⁸ Ivi, p. 266.

²³⁹ Ivi, pp. 263-264.

²⁴⁰ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, Parma, Diabasis, 2005, p. 81.

²⁴¹ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006, p. IX.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Ivi, p. 42.

²⁴⁴ G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., p. 213.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

In cosa si differenzia la prospettiva archeologica rispetto alla prospettiva propria della Storia è presto detto dallo scrittore: il pensiero archeologico è «una conferma o una scoperta che nessuna identità va bene, nessuna interiorità o origine ci appartiene (semmai: noi apparteniamo all'indifferenziato terreno d'ogni origine, come le cose e le piante)».²⁴⁷

L'indagine metodologica sulla realtà nei termini moderni è portata avanti da Celati rifacendosi alle *Tesi sulla filosofia della storia* di Benjamin, da cui traccia un'evoluzione degli oggetti *enfouï* che a cominciare da Rimbaud fino ad arrivare ai Surrealisti costituirebbero un grande bazar di oggetti sommersi, marginalizzati, visioni «dell'ordine vuoto che sta sotto l'ordine pieno del mondo».²⁴⁸ Sulla scorta anche della lezione kafkiana del *Processo*, il mondo marginale che l'archeologia riporta in superficie va inteso anche in relazione alle barriere delle 'legge' di un mondo organizzato per rimozioni. In altre parole, lo sguardo archeologico è uno sguardo di confini, di soglie che spazializzano la stessa agnizione storica del visibile (la città), facendosi «scienza dei margini».²⁴⁹ Ecco allora come l'idea di una realtà fluttuante, «avanzo di sogno», fatta di visioni e animazioni trova corpo nell'immagine che Celati propose del bazar, contrapposto alla museificazione organizzata e depotenziata degli oggetti all'interno di teche anonime: «è il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale».²⁵⁰

È importante a questo punto ricordare anche la scheda di lettura *Archeologia dell'oggetto surrealista*, che Celati scrisse per il libro *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto* dell'amico Lino Gabellone, francesista con cui aveva tradotto *Colloqui con il professor Y e Il ponte di Londra* (1971) di Céline. Alla base del lavoro di Gabellone viene messo in luce da Celati il rapporto tra il mondo moderno e il recupero archeologico a cui guarda il surrealismo. Il procedimento archeologico di Gabellone cerca di riflettere gli intenti surrealisti di uno sguardo *ex novo* sul mondo che possa cogliere «l'essere non come unità originaria che si ripresentifica negli aspetti mondani, ma come frammentarietà di rovine, continuo essere-stato».²⁵¹ Celati matura le sue riflessioni a cominciare da Breton e la sua letteratura come accadimento-occasione (a partire dal libro *Nadja*), e le approfondisce poi con Gabellone: «lo studio di Gabellone sul surrealismo dà a Celati l'opportunità di riflettere e

²⁴⁷ Ivi, p. 219

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ Ivi, p. 222.

²⁵⁰ Ivi, p. 198.

²⁵¹ Ivi, p. 201.

calibrare la questione del realismo nel suo rapporto col regime estetico borghese». ²⁵² Celati in apertura a *L'oggetto surrealista* scrive allora:

[...] si passa da un ordine simbolico a un altro: dal testo alla città moderna [...], e insomma all'impatto con quell'ordine simbolico che dobbiamo definire il regime borghese della realtà. In questo impatto o scontro vengono messe in gioco alcune predisposizioni del surrealismo: [...] in altri termini questo scontro mette in gioco tutto il bagaglio idealistico del surrealismo. ²⁵³

Al centro della riflessione celatiana c'è lo «scontro» tra i principi surrealisti e l'affermazione borghese della realtà. Celati supererà le posizioni di Breton, ma per il momento, negli anni Settanta, è ancora affascinato dalla vocazione del meraviglioso, della «bellezza convulsa» e dall'apparizione del caso come matrice di quel rimosso che portò Breton a dire «la realtà è altrove».

Lo scrittore emiliano più tardi constaterà una auto-negazione del progetto surrealista nel ripresa neoavanguardista degli anni Sessanta-Settanta, facendo emergere il reale scarto storico che si delinea non più utopicamente, come recupero mitico di codificazione di simboli, quanto invece nella «pratica materialistica» che decostruisce le «valenze simboliche» in uno scollamento sempre maggiore con la realtà. ²⁵⁴ Questo nuovo ordine portò lo scrittore a riflettere sul nuovo «senso dei valori d'uso e di scambio» e sul vuoto dato dalla frammentazione di ogni passato, che allontana ogni epica e ogni origine. ²⁵⁵

La 'desolazione' denunciata nel *Bazar archeologico*, il cui primo esempio letterario citato da Celati è il poemetto di Eliot, cede così il posto nel finale del saggio al processo di anonimità del linguaggio del collezionismo. Un'epoca, dunque, del 'levigato' quella moderna, in cui il passato è rimosso a favore di uno spazio e tempo omogeneo, su cui il progresso liberale può operare. Celati cerca di scrivere nel senso opposto a questa levigazione del mondo, mettendo in risalto la molteplicità delle voci, soprattutto quelle considerate devianti, folli e marginali.

L'importanza di sondare il sommerso linguaggio degli oggetti diviene fondamentale così per sovvertire lo «stato di emergenza» in cui viviamo e «articolare storicamente il passato» ²⁵⁶, non tanto per tentare un recupero artificiale di una origine perduta, quanto invece per ripensare criticamente il presente frammentato moderno: «l'oggetto perduto, il frammento che non può ricondurci all'unità originaria d'un disegno, introduce nel presente l'effetto d'una apocalisse sotterranea e invisibile

²⁵² S. Giorgio, *Dal surrealismo a Ghirri: tracce dell'evoluzione dello sguardo di Celati nell'archivio Einaudi*, Salento, Salento University, Doi: 10.1285/i2611903xn4p43

²⁵³ G. Celati, *Introduzione a L'oggetto surrealista*, in Id., *Animazioni e incantamenti*, N. Palmieri (a cura di), Roma, L'orma Editore, 2017, p. 323.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Ivi, p. 328.

²⁵⁶ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 77.

appena passata, o ancora in atto».²⁵⁷ La genealogia celatiana di questi pensieri risale ancora alle riflessioni di Deleuze che, prima in *L'Anti-œdipe* poi in *Differenza e ripetizione*, mise in luce la condizione «parziale» dell'età moderna e la frammentazione dell'unità di pensiero. Le conclusioni del filosofo francese, mediate anche dal pensiero di Blanchot, sono per Celati la chiave interpretativa di una «parola dell'esteriorità e dell'Altro», che non può dirsi in una negazione del frammento, ma nella sua accettazione profonda in quanto insieme-scisso di una originaria unità: «il frammento come tale è un insieme non derivabile da una totalità precedente, ma scisso da una totalità originaria per effetto d'una interruzione: l'interruzione, dice Blanchot, non è un arresto del divenire, ma al contrario ciò che provoca il divenire “nella rottura che gli appartiene”».²⁵⁸

Parallelamente anche la visualità urbana delle *Città invisibili* di Calvino è per Celati un privilegiato punto di riferimento con cui poter riflettere i rapporti tra gli spazi urbani e quelli del linguaggio: «approdo fondamentale dell'immaginazione [...] della superficie, dalla quale far emergere, quasi come un dispositivo collegato a distanza, il corso del racconto».²⁵⁹

L'archeologia celatiana ripensa allora l'estraneità come soglia di un fondamento, «margine di possibili sviluppi», principio estetico per una decostruzione del normativismo moderno della letteratura e ancor di più della città postmoderna; perché nonostante lo svolgersi di un «progetto egemonico», nota Celati, «qualcosa si ripete attraverso di noi»,²⁶⁰ e allora: «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».²⁶¹

Il bazar archeologico di Celati mostra dunque i limiti della Storia ripensandoli in una *flânerie* intellettuale che si pone come narrazione alternativa. Le deambulazioni apparentemente senza meta del pensiero archeologico (sui modelli di Baudelaire, Benjamin, Breton, Eliot, Rimbaud) divengono una riformulazione teorica-poetica «del caso privilegiato, della scena significativa, della veduta speciale, perché non v'è luogo o oggetto che non sia occasione: ognuno è simile e discontinuo, egualmente importante ma diverso rispetto all'altro».²⁶² In questi termini possiamo aggiungere come questo saggio di Celati costituisca il contrappunto ai racconti degli anni Ottanta, dove proprio il modello della *flânerie*, praticata a piedi e nel pensiero,²⁶³ sposterà continuamente la narrazione da

²⁵⁷ G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 211.

²⁵⁸ Ivi, p. 204

²⁵⁹ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 83.

²⁶⁰ G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 213.

²⁶¹ Ivi, p. VIII.

²⁶² Ivi, pp. 219-220.

²⁶³ Ivi, pp. 220-221: «è lo sguardo della *flânerie*, questa figura centrale del pensiero archeologico, individuata da Benjamin come regressione e discesa nel tempo pieno della città moderna».

una scrittura urbana ad una scrittura del paesaggio, guidando le meditazioni dello scrittore in un ribaltamento della frammentazione del moderno, simile qui ancora al programma poetico surrealista:

È in questo campo che la ricerca bretoniana ha camminato più a lungo, giungendo ad annullare ogni differenza tra l'oggetto qualunque e l'oggetto importante, tra l'occasione poetica e l'avvenimento, tra il documento artistico e storico e quello «insignificante», tra il mito o lo stereotipo quotidiano e l'oggetto come occasione di narcisismo e di identificazione della coscienza adulta. Ha camminato tanto da cancellare le sue tracce e contraddizioni, generando alla fine uno sguardo che designa lo straniamento, il taglio rispetto ai frammenti di sistemi mitici che sopravvivono nello spazio della nostra realtà fisica (dal cucchiaino di Cenerentola di Breton, al modello della Ford T usato dalla pop art): uno sguardo che impedisce di ridurre tutti gli oggetti alle coordinate delle nostre proiezioni, e impedisce in sostanza di includere l'oggetto o il frammento in un ordine generalizzato, sia quello dell'omogeneità del tempo storico, sia quello della grammatica dell'inconscio.²⁶⁴

Rivitalizzando così una memoria eidetica della Storia pensata senza cesure, in virtù di un legame affettivo con gli altri, con l'esterno e in un «perpetuo aggiornamento del punto di vista»,²⁶⁵ l'archeologia celatiana diviene: «la scienza di ciò che è rimasto fuori dalla città, o sepolto dalla città, dietro le grandi facciate, o sui lati oscuri delle prospettive».²⁶⁶ Lo scrittore-*flâneur*, come straniero al mondo, si muove dentro gli spazi marginalizzati, non lineari, rimossi da uno spazio centrale cittadino; ritrovando nella *flânerie* e nella scrittura, e prima ancora nello sguardo, un luogo eterotopico²⁶⁷ su cui l'operare umano può e forse 'deve', aggiunge, ripensarsi.

Un imperativo che molto si avvicina a quello di Palomar-Calvino nel racconto *La contemplazione delle stelle*: «quando c'è una bella notte stellata, il signor Palomar dice: - Devo andare a guardare le stelle -. Dice proprio: - Devo-».²⁶⁸ Palomar è per Celati l'esempio perfetto «dell'eroe che si fa delle idee, e che poi si perde a fantasticare»²⁶⁹ e sarà infatti spesso preso a modello per la costruzione della

²⁶⁴ Id., *L'oggetto surrealista*, cit., p. 327.

²⁶⁵ Id., *Il bazar archeologico*, cit., p. 210.

²⁶⁶ Ivi, 222.

²⁶⁷ *Ibidem*: «la città eterotopica è l'immagine stessa del bazar archeologico in cui i punti di identificazione dei gruppi sociali, piazze e monumenti, si moltiplicano all'infinito, senza poter essere più veramente prospettive spaziali che implicano mete temporali, o un destino».

²⁶⁸ I. Calvino, *Palomar*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 909.

²⁶⁹ G. Celati, *Palomar, nella prosa del mondo*, in «Nuova Corrente», *Italo Calvino/2*, 34, 100 (1987), p. 232: «preso dunque fra due fuochi di potenza delle parole, Palomar si comporta in modo esemplare. Ogni volta, quando è giunto ad intravedere un possibile modello con cui ridurre ogni esperienza alla semplice dimostrazione dell'esistenza di quel modello, e dunque quando anche lui potrebbe mettere in opera una bella sfilza di spiegazioni, il suo pensiero sbanda e precipita nella fantasticheria. L'abbandono della potenza delle parole è in lui esemplare perché avviene in un modo che ricorda la perdizione di Don Chisciotte. Ciò che trionfa è la schietta ottusità dell'eroe che si fa delle idee, e che poi si perde a fantasticare: quel momento in cui il pensiero facendosi vaghissimo non ha più presa su nulla, pur progettando ancora di dominare le cose, ma solo come parodia dell'ordine vuoto che rappresenta».

fisionomia dei suoi primi personaggi, ciascuno accumulato da una latente volontà sovversiva ad ogni forza morale, sociale o filosofica volta ad imporre una gerarchia. La condizione del personaggio di Celati, analogamente a Palomar, vive in una assenza di volontà di dominio o usurpazione: non cerca di ordinare/catalogare il mondo, ma semplicemente si mette al suo servizio, accettando «il fatto che il suo cervello è solo un pezzo di natura come tanti altri».²⁷⁰ Narrare e vivere in mezzo ai frammenti del mondo significa allora per Celati, e i suoi personaggi, farsi prossimi ad essi in una sorta di mutuo abbandono («una specie di sonno a occhi aperti»)²⁷¹, giungendo alla «ragione costitutiva della narrazione intesa in senso antropologico, nella quale si cerca di dar nome ad un fenomeno senza preordinarlo secondo categorie consuete (pur coscienti del condizionamento che la storicità del proprio punto di vista impone alle capacità percettive)».²⁷²

La scrittura per Celati, come anche per Calvino, è infine caratterizzata dalla *curiositas* che nasce dallo scacco tra il mondo vissuto e il mondo narrato, in cui da una parte vi è la necessità dell'opera narrativa di compiere una riduzione-selezione del mondo nell'atto della sua scrittura, e d'altra al contempo vi è lo sforzo di riflettere nella pagina la molteplicità cangiante delle immagini vissute in modo diretto.²⁷³

È lo scarto tra mondo scritto e mondo reale a nutrire così la riflessione archeologica appena indagata, costituendo il punto di partenza dei libri a venire di Celati, che meditando su Wittgenstein e attraverso il lavoro sul paesaggio, supererà l'*impasse* degli anni Settanta trasponendo il mondo in una scrittura pre-categoriale in cui il «disponibile quotidiano» (voci, incontri, osservazioni, spazi, ricordi) si aprirà ad una *stimmung* etica-immaginativa delle parole.

Il bazar archeologico prelude dunque la ricerca di un nuovo linguaggio con cui dire le cose, l'erranza di uno scrittore che cerca di riabilitare nell'esperienza del mondo la lingua comune, quotidiana, e soprattutto quella degli *outcasts*, i reietti del tempo moderno. In controtendenza allora a qualsiasi *ratio* postmoderna le stesse *flânerie* di Celati lungo il Po, alla ricerca di una storia da raccontare, saranno interpretabili come paradigma archeologico, su cui riscattare le «mosse dei mimi, le verbigerazioni dei folli e gli oggetti espulsi dalla continuità e dalla Storia».²⁷⁴

²⁷⁰ Ivi, p. 233.

²⁷¹ M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit., p. 16.

²⁷² W. Nardon, *La parte e l'intero*, cit., p. 126.

²⁷³ Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 96.

²⁷⁴ N. Palmieri, *Il gesto, gli oggetti, le immagini. Gianni Celati nell'animazione del mondo*, in *Animazioni e incantamenti*, cit., p. 435.

1.4 L'«impegno della forma» e il ruolo sociale della narrazione

Rispetto alla linea dominante del postmodernismo italiano (Calvino-Eco),²⁷⁵ la postura di Celati sembra accostarsi maggiormente alle riflessioni del postmodernismo internazionale, in particolare britannico e americano. Si può infatti notare nella ricerca narrativa ed esistenziale dell'autore una differente attenzione rispetto a temi e motivi strutturali. Gli studi della critica su Celati hanno sempre evidenziato una asistematicità di fondo nella produzione dello scrittore emiliano, che seppur venga in ultimo accostato per ambiente e generazione alla stagione del postmodernismo, in nota viene sempre precisato il difficile posizionamento dell'autore dentro un circoscritto ambiente letterario. La stessa critica che ha cercato di 'normalizzare' la letteratura celatiana si è dovuta sempre limitare poi alla 'prima fase', quella comica. Emergerebbe dunque da *Narratori delle pianure* (1985) in poi uno stacco ancor più netto rispetto allo sperimentalismo postmodernista.

Celati, come ha scritto Belpoliti, è un «nomade della letteratura», che si è sforzato di ripensare le certezze moderne scardinando e rimettendo in discussione la stessa letteratura, come a dire che bisogna sempre guardare oltre quello che pensiamo di conoscere e oltre il linguaggio che usiamo per fare esperienza. In questo sforzo di meditazione 'affettiva' del linguaggio e del mondo risiede l'impegno dello scrittore, da intendersi nel senso puro del termine e dunque de-ideologizzato: «non desideriamo cambiare il mondo con l'arte» recitava infatti un editoriale firmato da Celati, Cavazzoni e Pedullà per la rivista *Caffè illustrato* (2001). L'impegno celatiano si deve così distinguere dall'impegno 'forte' (ideologico e moralistico) di molti scrittori-intellettuali del secondo dopoguerra, come ha ben evidenziato Jennifer Burns in uno studio comparato sulla nozione di impegno tra diversi autori come Vittorini, Pasolini, Calvino fino ad arrivare appunto a Celati.²⁷⁶ Se nello scrittore emiliano la declinazione di impegno perde una accezione ideologica, c'è tuttavia una dimensione 'politica' nel senso di critica sociale, tesa ad elaborare una nuova percezione del reale, attraverso la finzione letteraria:

In a way not too dissimilar from Calvino, Gianni Celati is a political writer in a broad sense of the word, in that he is deeply committed to portraying Italian culture and society, despite his apparent distance from it; to educating his readers to the value of literature and narration; and to renewing the role of literature within society, while protecting it against the impact of media consumerism.²⁷⁷

²⁷⁵ Cfr. A. Tricomi, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, «Allegoria», XV, 44, 2003, pp. 35-60.

²⁷⁶ Cfr. J. Burns, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001.

²⁷⁷ M. Spunta, *Celati's Natural Narration and the Calls of the Plains*, in *The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, ed. by Monica Jansen and Paula Jordão, *Italianistica Ultraiectina*, 1, 2006, p. 559.

Una letteratura quella di Celati che si ripensa dall'interno e che si smarca rispetto alle retoriche contemporanee del mercato economico-culturale, oltre che dalla graduale decadenza dei legami sociali e dei linguaggi.

Gli strumenti con cui Celati persegue un personale impegno sono quelli dell'osservazione-meditazione, della pratica del camminare e dell'ascolto delle storie della gente comune che si fanno eventi di qualcosa di archetipicamente profondo; ecco infatti la dedica in apertura ai *Narratori*: «a quelli che mi hanno raccontato storie».²⁷⁸ L'attenzione alla dimensione orale si traduce in un «impegno della forma», che innestandosi sul piano orizzontale di scambio delle storie, dichiara anche il profondo legame di stima e affetto dello scrittore verso il pubblico dei lettori:²⁷⁹ «in questo modo la forma narrativa non è solo uno strumento per la formulazione di un contenuto, ma è in se stessa portatrice di un messaggio impegnato o meglio etico».²⁸⁰

La posizione anti-ideologica che Celati matura negli anni Ottanta e Novanta determina una nuova poetica narrativa, che distaccandosi da alcune sue stesse posizioni prese tra gli anni Sessanta-Settanta, elabora una narrazione come «tendenza naturale» che ci lega agli altri, determinando dunque una ricerca all'esterno, nello sconfinamento dei luoghi desolati; una direzione contraria a quelle intraprese invece da molti autori moderni in cui l'immaginazione letteraria è rimessa al circolo vizioso del *self*. L'indagine dell'autore si articola quindi in termini narratologici come il tentativo di 'riambientare' nella narrazione gli elementi espulsi dal genere 'serio', in un rinnovato rapporto tra «chi racconta e chi legge, tra chi parla e chi ascolta».²⁸¹ In questa prospettiva si coglie la profonda differenza tra la scrittura realista e un'altra, quella di Celati, composta da una moltitudine di differenti punti di vista. Solo in questo secondo tipo di narrazione possono sussistere insieme lo scrittore e l'«altro da sé», che è il mondo di cui si scrive e il mondo per cui si scrive, in una rinnovata percezione dello spazio e del tempo non più frammentato, ma intuito come una «variazione affettiva» che ricombina i frammenti e permette di «vedere le cose» attraverso il potere dell'immaginazione.²⁸² Celati ripensa da dentro le «zone» della narrazione cercando non da ultimo di instaurare una «convivenza fantastica»²⁸³ con il lettore-ascoltatore secondo reminiscenze pre-moderne, come il recupero della tradizione novellistica, genere «collettivo» e festoso in cui «le persone si scambiano idee, storie, aneddoti, sogni o giochi di parola».²⁸⁴

²⁷⁸ G. Celati, citazione in epigrafe a *Narratori delle pianure*.

²⁷⁹ Id., *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, cit., p. 214: «io narro per qualcuno, e colui per cui narro mi aiuta a trovare il tono giusto della mia narrazione».

²⁸⁰ P. S. Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, in M. Spunta, L. Rorato (Eds.), *Letteratura come fantasticazione: In conversazione con Gianni Celati*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2009, pp. 163.

²⁸¹ G. Celati, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, cit., p. 214.

²⁸² Ivi, p. 218.

²⁸³ Ivi, p. 215.

²⁸⁴ E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, FrancoAngeli, 2020, p. 117.

L'impegno celatiano è perciò un impegno del linguaggio, da cui la stessa società, scrive la Burns, è 'effetto': «the perception of society as an effect of language is simply a modified perception of it - not an annulment – and does not preclude any commitment of an individual to issues deriving from society. Indeed, it modifies sensitivity to the experience of those issues».²⁸⁵

Belpoliti in un saggio pubblicato su «Riga»²⁸⁶ segnalava la mancanza di interesse dello scrittore emiliano verso la società, un'interpretazione rimessa in discussione dall'italianista danese Pia Schwarz Lausten che mise in luce invece come in realtà il vero interesse di Celati sia proprio la 'socialità', cioè «la convivenza sociale degli uomini e il complesso dei rapporti che regolano questa vita degli individui membri di una certa società», e continuò poi specificando che «si tratta di problemi di tipo antropologico e sociologico, più che sociale, che riguardano anche la comunicazione linguistica tra gli uomini».²⁸⁷ Schwarz Lausten rintraccia questa disposizione celatiana nella stessa gestazione di alcune opere, rimaneggiate a lungo nel corso degli anni, come *Lunario del paradiso*, *Cinema naturale* e *Fata Morgana*.²⁸⁸ Sottesa all'evoluzione creativa di questi libri la studiosa danese ravvede una libertà creativa 'negativa' simile al «would prefer not to» bartlebyiano.

A quest'altezza del discorso si può anche cogliere come questi elementi che caratterizzano l'impegno del nostro autore siano già presenti nella produzione narrativa e saggistica degli anni Sessanta-Settanta e che semplicemente troveranno una naturale continuazione e maturazione nella successiva fase degli anni Ottanta, per poi bilanciarsi al meglio negli ultimi libri come *Fata morgana* o *Avventure in Africa*, dove sembrano ricongiungersi e tenersi insieme in un perfetto equilibrio la stagione comica-carnevalesca e la stagione meditativa-fenomenologica.²⁸⁹

Comprendere la discontinuità di Celati rispetto alla stagione del postmodernismo significa allora riflettere intorno all'evoluzione del linguaggio che attraversa le varie fasi intraprese dall'autore. Nei primi romanzi la lingua dello scrittore è franta, verbigerante e si traduce in personaggi animati dallo *slapstick* del cinema muto, con cui si può facilmente istituire un confronto e tramite cui si può arrivare a comprendere la loro identità convulsa, alienata e talvolta oscena. È un linguaggio che cerca una trasgressione, una Storia alternativa, debitore soprattutto dei modelli di Beckett e Joyce. Ecco allora gli «eroi ingenui» e strambi che popolano i romanzi della prima fase: dal professore schizoide Aloysio alla maschera comica di Guizzardi-Danci al piccolo Garibaldi, arrivando infine al giovane 'Ciofanni'. Ciascuno a suo modo rappresenta un particolare tipo di personaggio capace di interrompere una

²⁸⁵ J. Burns, *Fragments of Impegno*, cit., p. 52.

²⁸⁶ M. Belpoliti, *Calvino, Celati e Ali Babà*, in «Riga 41», cit., pp. 39-40.

²⁸⁷ P. S. Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, cit., p. 171.

²⁸⁸ G. Celati, *Cinema Naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001; G. Celati, *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli, 2005.

²⁸⁹ Come rilevato da Manganelli non ci sarebbe una reale rottura di fondo tra la produzione degli anni Settanta e quella degli anni Ottanta, in quanto a cambiare è solo il tono: «la distinzione tra un primo e un secondo Celati è insomma conseguenza di una sopravvalutazione dei fatti linguistici rispetto alla vocazione ispiratrice di fondo». Cfr. G. Manganelli, *Frammenti del mondo fra incubi e realtà*, «Il Messaggero», 11 marzo 1988, poi in *Gianni Celati*, «Riga», cit., p. 188.

razionale interpretazione del mondo, ma come sottolineato da Michael Cesar l'istanza dei personaggi celatiani non costituisce nessuna «carica rivoluzionaria» in senso ideologico, quanto piuttosto allude ad una protesta pacifica che nasce dal loro essere stralunati di fronte al mondo:²⁹⁰ non c'è alcun «mito d'ascesa» nella comicità di Celati, ma solo una irrequietezza profonda per i rigidi schemi intellettuali e psicologici.²⁹¹

Successivamente, dai *Narratori* in poi, il mutamento del linguaggio si lega ad una inversione spaziale del rapporto io-mondo: se nei primi romanzi c'è un sentimento di 'gettatezza', nei racconti degli anni Ottanta il testo è al centro di una permeabilità «che si lascia riempire dalle voci altrui e dallo spazio esterno».²⁹² Il linguaggio di *Verso la foce*, per esempio, si caratterizza per una eliminazione dei verbi giudicanti, secondo un paradigma definibile come 'debole', da intendersi, nella poetica dell'autore, come ciò che è estraneo ad ogni presa di forza e fissità lineare; senza in questo voler «addomesticare il vuoto tra le cose»,²⁹³ ma solo far risaltare le immagini della realtà osservata. In altre parole, il linguaggio dei «racconti d'osservazione» è un linguaggio che ricerca una propria autocoscienza, non però internamente, nelle zone di dominio dell'io, ma fuori, nella relazione con il mondo.

Tu non sei mica il padrone d'una "più giusta" visione del mondo, non sei padrone di niente, e non sei l'inespugnabile fortezza su cui gli eventi non hanno presa. Sei esposto all'aria come le altre bestie, e le tue parole sono quelle degli altri, emissioni di fiato. Piuttosto, ascoltare bene gli altri: il suono delle voci che vengono all'orecchio, tutte queste emissioni di fiato che salgono verso il cielo.²⁹⁴

In questi termini Schwarz Lausten propose di accostare l'impegno di Celati all'ontologia del pensiero debole di Gianni Vattimo:²⁹⁵

Tutti e due sembrano cercare una 'foce del pensiero', un luogo in cui il pensiero possa dileguare e riposare, invece di rivendicare il controllo sul mondo. [...] essi definiscono questo pensiero attraverso dei concetti spesso sfuggenti, ambigui e metaforici come il pudore, lo svuotamento, la sottrazione, la sospensione e l'oscillazione, e, come vedremo, sottolineano in particolare l'intonazione *etica*.²⁹⁶

²⁹⁰ Cfr. M. Caesar, *Caratteri del comico nelle "Avventure di Guizzardi"*, Nuova Corrente, XXXIII, 97, 1986, pp. 33-46.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² P. S. Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, cit., p. 172.

²⁹³ P. A. Rovatti e A. Dal Lago, *L'elogio del pudore*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 21.

²⁹⁴ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 18.

²⁹⁵ Un accostamento, come sottolinea bene la studiosa, non tanto per un influsso reciproco diretto quanto per una «coincidenza di atteggiamento». Celati per altro non condivide alcune posizioni di Vattimo, come la positività verso i mass media.

²⁹⁶ P. Schwartz Lausten, *Verso la foce del pensiero*, «Revue Romane», 37, 2, 2002, p. 250.

Il filosofo torinese, maturando gli insegnamenti del maestro Luigi Pareyson e inserendosi nella linea ermeneutica della *Nietzsche-Heidegger renaissance*, elaborò negli anni Ottanta insieme a Pier Aldo Rovatti l'idea di un soggetto 'debole', in contrasto con una posizione 'forte', ovvero quella del cogito cartesiano e della filosofia hegeliana (contrapposizione divenuta poi sinonimo della tensione tra postmodernismo e modernismo). Risulta allora interessante adesso soffermarsi sugli innesti tra la letteratura celatiana e i propositi del pensiero di Vattimo, alla luce soprattutto del dibattito sul postmoderno in Italia che, come ben analizzato da Monica Jansen in un suo recente studio,²⁹⁷ muoverebbe proprio dalle premesse del pensiero debole; di cui molto si discusse, da parte dello stesso Celati, nella rivista *Alfabeta* tra il 1984 e il 1985.²⁹⁸

Vattimo, analogamente a Celati, allude ad una via d'uscita dall'*impasse* nichilista, ravvedendo una possibilità positiva dentro la società postmoderna: il nichilismo è la «chance di un nuovo modo d'essere (forse: finalmente) umani».²⁹⁹ In virtù, dunque, di una non coincidenza dell'essere con un proprio sé immobile e permanente, il pensiero, e conseguentemente la scrittura, può cogliersi come «oscillazione» dalle imposizioni postmoderne e articolarsi come «evento» e «dialogo». La «condizione postmoderna» impone dunque un ripensamento delle categorie critiche con cui pensiamo metaforicamente l'«abitare». Se la condizione generale è l'avvisaglia di uno spaesamento, come si può tornare ad un «luogo del senso»? come si può ricostruire la pienezza del centro nella marginalità? Celati sembra dirci, riprendendo termini 'deboli', che bisogna imparare ad «abitare il vuoto» che ci circonda, occupando lo spazio non con una posizione 'forte', di dominio, quanto piuttosto in un rinnovato accordo tra il soggetto che pensa e l'oggetto pensato, o meglio che 'si fa pensare'. Similmente Pier Aldo Rovatti insistette sulla necessità di «produrre in noi zone di vuoto, di silenzio, d'ombra, d'estraneità», da cui poter rifondare, in un secondo momento, una nuova soggettività in grado di cogliere profondamente lo spazio in cui viene a radicarsi.³⁰⁰ Si nota in questo il fine etico di una narrazione-filosofia 'debole': una ricreazione del legame con il mondo e con gli altri, una *Verwindung* che si articola non attraverso una «volontà di potenza», quanto invece in un 'pudore', in una «esperienza del lasciar essere».³⁰¹ Mutuata da Heidegger è l'idea di una scrittura come 'evento', che non è, ma che *diviene* scrivendo, e che si ritrova nella forma narrativa adottata per i diari di *Verso la foce*:

²⁹⁷ Cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.

²⁹⁸ Il Pensiero debole fu criticato, in ambiente filologico e storiografico, dal punto di vista formale (il carattere 'letterario' e l'interesse 'estetico') e per avere un taglio irrazionalistico e relativistico. Cfr. C. A. Viano, *Va' pensiero. Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1985.

²⁹⁹ G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989, cit., p. 20.

³⁰⁰ P. A. Rovatti, *Elogio del pudore*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 31.

³⁰¹ Ivi, p. 41; Cfr. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p. 56.

Parallelamente all'osservazione dell'io, che viene rappresentata come un'esperienza di scrittura immediata e non filtrata, ci sono tuttavia anche delle riflessioni sulla realtà ('osservazioni' quindi nel significato di pensieri), e ci sono dei meta-commenti che hanno a che fare con l'atto stesso dello scrivere.³⁰²

Questa è l'idea, dunque, alla base dei taccuini celatiani degli anni Ottanta lungo la valle del Po: una letteratura non solo del cammino allora, ma una letteratura anche 'in cammino'. La disposizione 'mite' con cui lo scrittore fa esperienza non si traduce così unicamente in una *pietas* verso le cose, ma anche verso il linguaggio: «là fuori tutto si svolge non in questo o in quel modo, c'entra poco con ciò che dicono le parole».³⁰³

L'impegno della «forma» è rimesso allora in gioco dalla stessa scrittura, la quale diventa, nella accezione della *écriture* barthesiana, esito «d'un ton, d'un éthos»,³⁰⁴ trovando per tanto spazio tra le formulazioni ermeneutiche post-metafisiche. Una scrittura dunque che risalta, più che una comprensione oggettiva o soggettiva del mondo, una disposizione affettiva attraverso «forme di percezione come la memoria, l'osservazione e l'ascolto»³⁰⁵ e che grazie all'insistenza descrittiva si propone come incubatrice di immagini rese 'naturalmente', senza il filtro di alcuna sovrastruttura: «e forse in quel modo i lettori diventano "meno apatici [...] come auspicato nella prefazione a *Verso la foce*. "Meno apatici" si può leggere come un *understatement*, un modo minimalista e eufemista per dire "più attenti" o "più impegnati"».³⁰⁶

In questi termini si può comprendere la riflessione dello scrittore sulla «crisi delle narrazioni», un'attenzione che si traduce in un «impegno dell'immaginazione» rivolto alla creazione di nuove 'terre dell'immaginario';³⁰⁷ e il caso, per esempio, dell'inventata Gamuna valley in *Fata Morgana*. Sul modello dei *Viaggi di Gulliver* e dell'*Utopia* di More, Celati costruisce in questo romanzo una società alternativa, fantastica che diventa allegoria della società contemporanea. Il genere del viaggio fantastico da modo poi a Celati di mascherare alcune riflessioni critiche che ben segnalano «la congiunzione tra impegno e immaginazione»,³⁰⁸ affermando: «per me il genere fantastico è sempre politico».³⁰⁹

Il romanzo si apre con un io narrante che trascrive alcuni studi antropologici sui Gamuna, popolazione che vive in un 'altrove' «al di là dei mari e dei monti». Gli abitanti della Valley credono alle proiezioni

³⁰² P. Schwartz Lausten, *Verso la foce del Pensiero*, cit., p. 261.

³⁰³ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 134.

³⁰⁴ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 [trad. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, F. M. Ricci, R. Loy Provera, L. Prato Caruso, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 16].

³⁰⁵ P. S. Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, cit., p. 174.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 175.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 179.

³⁰⁹ R. Oberti, *Celati: il mondo io me lo invento*, Gazzetta di Parma, 13 settembre 2005.

sogettive, fantasmatiche come fondamento della realtà, non esiste per loro il mondo come fenomeno oggettivo e imposto, ma solo in quanto insieme di visioni mutevoli e molteplici. Così vale similmente per la stessa lingua parlata dai Gamuna, costruita sui modelli musicali di molte lingue inventate, i cui toni variano col mutare delle ore del giorno e in base al sesso dei parlanti: «la mattina la loro parlata è fresca e velocissima, nel pomeriggio segue un tempo andante, la sera diventa lentissima e di notte producono dei mugugni melodici come un canto trasognato che farebbe addormentare gli stranieri».³¹⁰ Si può già facilmente notare dunque la portata simbolica del messaggio celatiano sotteso al romanzo: non solo allegoria di una società da rifondare, ma anche di una idea stessa di letteratura (cioè di linguaggio) da ‘liberare’. La Valley dei Gamuna, come scrisse Nunzia Palmieri, è il ritratto di una società profetica, «anno zero della civiltà occidentale, il dopobomba di rovine su cui ricostruire dal nulla un sistema di valori e rapporti umani».³¹¹ Lo stesso itinerario di viaggio verso la città fantastica è un «processo di purificazione dello sguardo», raggiungerla o meno non è importante, quello che conta, scrive l’autore, è l’«ubriacatura» che ci spinge a continuare a spostarci verso di essa:

Una città fantastica sembra riflettersi nell’acqua di un’oasi, e viene ai nostri occhi come ogni altra cosa che esiste. Noi andiamo in quella direzione perché abbiamo sete, vogliamo bere e riposarci all’ombra d’una palma. La città fantastica ci spinge a muoverci per raggiungerla come se fosse una vera oasi, anche se dopo scopriamo che era solo un miraggio. Ma come possiamo dire che non è nulla, visto che ci siamo mossi verso di lei? Se qualcuno pensasse che quel miraggio non è nulla, dovrebbe pensare che tutti i movimenti durante la giornata sono senza senso, benché ognuno cambi qualcosa nella nostra vita attraverso le visioni che andiamo inseguendo. E se l’incanto della vita è un fenomeno unico, allora ogni movimento lo trasforma per effetto delle visioni che ci spingono a spostarci continuamente, di qua e là nella conca del mondo.³¹²

Narrare, o parlare per i Gamuna, significa allora essere visitati da una visione, da un miraggio, «e senza miraggi, che vita sarebbe?».³¹³

Come dichiarato in una intervista a Marco Denti,³¹⁴ c’è uno stretto legame ispirativo tra *Fata Morgana* e il libro immediatamente precedente, *Verso la foce*, in cui anche nell’osservazione e descrizione delle forme di vita inquinate lungo la valle del Po è sempre l’immaginazione a permettere

³¹⁰ G. Celati, *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 66-67.

³¹¹ N. Palmieri, *Notizie sui testi*, in *Gianni Celati. Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1783.

³¹² G. Celati, *Fata Morgana*, cit., p. 184.

³¹³ Ivi, p. 58.

³¹⁴ Intervista rilasciata da Gianni Celati a Marco Denti in uscita del libro *Fata Morgana* e ripubblicata nel volume «Riga», 28: «una tregua tra l’immaginazione e il paesaggio, fino al punto di restare senza [idee], di non aver più niente da dire, di ridiventare ignoranti sul mondo».

una «tregua» col paesaggio, rivisitando nuove forme di impegno geopoetico. L'impegno di Celati, dunque, è strettamente correlato alla facoltà di immaginare, di pensare la letteratura non come *mimesis*, ma come «fantasticazione»:

La sua narrativa esprime un impegno e un'idea della funzione sociale della letteratura che non è dunque una questione di educazione morale e politica del lettore o di modificazione della realtà: l'impegno si manifesta invece attraverso una scrittura del pudore e un'etica del narrare che ha a che fare con la dimensione immaginativa della letteratura, e la relazione con l'altro e il contatto emotivo nel momento di trasmissione della storia.³¹⁵

Guardando poi ad altri racconti, come quelli contenuti in *Cinema Naturale* o *Quattro novelle sulle apparenze*, si riscontra come l'impegno tematico diventi anche presa di distanza dall'intellettualismo accademico, dai salotti culturali e dalle stesse case editrici che, secondo lo scrittore, sono troppo interessate ai loro dibattiti interni, alle questioni di mercato, e finiscono per smarrire l'empatia verso tutto quello che comunque esiste 'fuori'. Celati diffida allo stesso modo dagli scrittori 'professionisti' che cercano di imporre una loro oggettività sul mondo; per l'autore emiliano narrare significa errare, cioè vagare in mezzo alle possibilità, trovandosi talvolta a sbagliare strada e a dover tornare indietro. 'Smarrirsi' (in senso heideggeriano)³¹⁶ dentro le apparenze del mondo è fondamentale, sostiene Celati, a capire che davvero non si possono avanzare pretese di conoscenza sulla natura della realtà, che non c'è verità affermabile, ma solo la dura realtà del cammino, l'«etica del viandante» in transito nel mondo. Solamente nella consapevolezza di questa condizione per l'autore si può scrivere e conseguentemente anche ritrovare una orientazione fisica al nostro muoverci nella realtà: «solo perdendosi nei luoghi, trovandosi dispersi nello spazio, si comincia a osservare le cose. L'orientamento dipende da un modo di sentire lo spazio».³¹⁷

Riprendendo ancora la terminologia di Roland Barthes si potrebbero spiegare i testi di Celati sotto la nozione di «grana» delle 'voci'; venendo meno un *cogito* autoriale, la scrittura si apre alla contingenza delle cose riprese nel loro svolgersi. È uno sguardo quello dello scrittore-osservatore incerto, o meglio vago, che si lascia guidare dalle visioni, similmente ad una poetica baumaniana di «*re-enchantment*», in cui negata una trascendenza tutto è rimesso al valore delle apparenze (l'indeterminatezza soggettiva).³¹⁸

³¹⁵ P. S. Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, cit., p. 184.

³¹⁶ M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 81: «essi vanno fuori traccia, ma non perdono la traccia».

³¹⁷ S. Cesari, *Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale*, «Il Manifesto», 11 marzo 1989, p. 15.

³¹⁸ Cfr. Z. Bauman, *Intimations of Postmodernity*, London, Routledge, 1992, pp. X-XI.

Per concludere dunque, la svolta fenomenologica alla fine degli anni Settanta, l'approdo al racconto del quotidiano, al vedere-immaginare, sono interpretabili come il tentativo di ripopolare «delle marginalità in territori che per legge antica spettano ai funzionari del potere centrale: il linguaggio e il discorso»,³¹⁹ in risposta cioè alle avvisaglie del declino culturale-ideologico e alla crisi delle grandi narrazioni.³²⁰

Si comprende ora anche la predilezione di Celati per la narrazione breve, la *short story* rispetto ai grandi romanzi mimetici, in quanto è il racconto breve ad offrire la possibilità di mettere in luce «il carattere lacunare di ogni discorso, il vuoto in cui culmina ogni pensiero».³²¹ La scelta della forma racconto riconduce anche alla tradizione novellistica italiana cara a Celati, le narrazioni decantate intorno a un fuoco in cui collettivamente si fa esperienza di una storia, e la storia di bocca in bocca si fa narrare, ogni volta con un'aggiunta diversa. La ripresa di questa tradizione dei cantastorie premoderni è chiaramente leggibile in controtendenza, e aperta critica, ad una idea, come si diceva, 'professionale' della scrittura. Celati sposta continuamente il centro dell'attenzione dalla figura dello scrittore alla storia narrata, che si ricrea continuamente e in modo autonomo: l'impegno dell'autore è tutto qui, nello sforzo di ascoltare il «farsi delle storie».

Narrare per Celati risponde a un *dichtung* esistenziale, una disposizione etica in cui la scrittura, o meglio le parole, appianano le fratture tra l'io e il mondo, ritrovando nell'Altro la ragione della propria storia: «[...] andava in giro raccontandosi la propria vita, come fanno tutti, indubbiamente, di raccontarsi la propria vita per darsi ragione».³²²

La narrazione di Celati fa vibrare, accanto al 'sollievo' di pacificarsi con gli altri, anche il presentimento apocalittico e nichilista postulato dalla postmoderna «mareggiata incombente»,³²³ come metaforicamente scriverà in *Verso la foce*. In questi termini la scrittura vuole essere più che «una salvezza di fronte all'approdo nichilistico [...] soltanto un parziale argine».³²⁴ Emerge chiara una poetica che si vedrà essere ricorrente nei racconti di Celati: quella della sparizione, in cui la narrazione si fa premonitrice di un naufragio che ci attende tutti verso la 'foce' ed insieme della mancanza di un punto «sopraelevato per guardarsi attorno»³²⁵ e cogliere la totalità d'insieme.³²⁶ A

³¹⁹ G. Celati, *Finzioni Occidentali*, cit., p. 204.

³²⁰ Celati aveva assistito ai seminari di Foucault in America tra il 1972 il 1973 e dai cui aveva maturato molte di queste riflessioni.

³²¹ Id., *Palomar, nella prosa del mondo*, cit., p. 241.

³²² Id., *Cinema naturale*, cit., p. 125.

³²³ Id., *Verso la foce*, cit., p. 124.

³²⁴ A. Viti, *Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di* *Notizie ai naviganti*, cit., p. 121.

³²⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 54: «zone così piatte e uniformi dove tutto compare ad altezza d'occhi senza orizzonte, si sente nostalgia d'un punto un po' sopraelevato per guardarsi attorno».

³²⁶ Cfr. F. Jamenson, *Postmodernism, or, the Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 87: descrivendo l'iperspazio modernista il cui simbolo è il *Bonaventure Hotel* di Los Angeles, Jamenson riscontra un'impossibilità (in prospettiva marxista) di guardare in distanza critica, dovuta alla perdita dei riferimenti spaziali.

questo iniziale scoraggiamento, dato dalla presa d'atto di una decadenza del mondo e della crisi delle «strutture forti dell'essere»,³²⁷, esiste pur sempre però nello scrittore anche una speranza, o quanto meno un'ultima romantica invocazione alla vita (un sentimento dietro il quale c'è il programma poetico di Hölderlin):

Ti accorgi di esser lì vorresti gettar ponti con le parole, ma impossibile. Smettiamola: il buco dove tutto scompare è qui dove sono, ingorgato dal sentimento di tutti quelli che se ne sono andati prima di me. Sono qui alle foci del Po e penso a loro [...] e quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci.³²⁸

Celati sembra cogliere nell'arresto del «senso progressivo» della storia, intesa come «processo di emancipazione»,³²⁹ un'opportunità: se non esiste più un centro, una voce unica, la scrittura può allora declinarsi in una moltitudine di centri e di voci. «Chiamare le cose, invocarle» dimostra l'arrivo ad una forma polifonica e volutamente 'provinciale' della narrazione, consapevole del 'naufragio', ma al contempo anche di una nuova 'riva' possibile da raggiungere. Si dichiara così l'invocazione poetica sottesa alla scrittura degli anni Ottanta: una scrittura del limite, sull'«orlo dell'abisso», quanto mai però ferma nel cercare una ricentatura dell'uomo con il mondo.³³⁰

³²⁷ Da cui la condizione del personaggio celatiano degli anni Ottanta, viandante spaesato senza origine né destinazione (specchio del crollo postmoderno dei fondamenti e di una «nostalgia di una comunità assente»). Cfr. A. Cortellessa, *Postfazione*, in *Alice Disambientata*, cit., p. 142.

³²⁸ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 134.

³²⁹ G. Vattimo, *La società trasparente*, cit., p. 8.

³³⁰ Si può trovare un parallelismo di questa nuova 'responsabilità' narrativa nel fondamentale studio sull'immaginazione melodrammatica di Peter Brooks: «la virtù è oggi divenuta la capacità di contemplare l'abisso anche se il suo contenuto può essere il vuoto, e di assumere su di sé il peso della consapevolezza che deriva da questa scoperta». Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Milano, il Saggiatore, 2023, p. 287.

1.5 Oltre la letteratura: Celati e Wittgenstein a confronto sui confini dell'etica

Come evidenziato nell'accurata ricostruzione cronologica della vita di Celati proposta da Nunzia Palmieri nel «Meridiano», l'autore avrebbe iniziato ad avvicinarsi a Wittgenstein già negli anni Settanta; tuttavia, solo a seguito dell'incontro con Luigi Ghirri, avvenuto nei primi anni Ottanta, lo scrittore emiliano avrebbe intrapreso uno studio più approfondito e sistematico del filosofo austriaco: «pare che una notte Ghirri gli abbia telefonato per chiedergli spiegazioni sul pensiero di Wittgenstein, e che quella sia stata l'occasione per riprendere in mano il *Tractatus*, letto ai tempi dell'università quando frequentava i corsi di Luciano Anceschi e Enzo Melandri».³³¹

In che modo, pertanto, Celati rilegge e rielabora il pensiero di Wittgenstein nel contesto degli anni Ottanta?

Nel libro di Allan Janik e Stephen Toulmin intorno all'ambiente di formazione intellettuale di Wittgenstein si legge come lo sforzo del filosofo, cominciato con il *Tractatus logico-philosophicus*, sarebbe stato quello di riuscire a conciliare un problema positivo (la fisica di Herz e Boltzmann) e un altro di carattere etico (rifacendosi inizialmente a Kierkegaard e Tolstoj).³³² Una conferma di ciò si può trovare in una lettera che lo stesso Wittgenstein inviò a Ludwig Ficker, in cui sottolineava esplicitamente come la questione dell'etica sia l'argomento centrale del suo libro:

[...] il senso del libro è un senso etico. Una volta volevo includere nella prefazione una proposizione che ora di fatto lì non c'è, ma che io ora scriverò per Lei, poiché essa sarà forse per Lei una chiave per capire il libro. In effetti io volevo scrivere che il mio lavoro consiste in due parti: di quello che ho scritto, ed inoltre di tutto quello che *non* ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante. Ad opera del mio libro, l'etico viene delimitato, per così dire dall'interno, e sono convinto che l'etico è da delimitare *rigorosamente solo* in questo modo.³³³

Cercheremo dunque ora di capire come questa categoria, insieme al rigore con cui viene articolata e ricercata nel pensiero di Wittgenstein, costituisca il filo conduttore dell'intera opera anche di Gianni Celati. Marco Belpoliti, infatti, nel «Meridiano» rimarca proprio come l'etica rappresenti la principale caratteristica che ha portato la critica a ritenere doveroso inserire Celati tra i 'classici' della letteratura italiana contemporanea:

³³¹ N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. CX.

³³² A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna. Nella Vienna di Schönberg, di Musil, di Kokoschka e del dottor Freud la formazione intellettuale del grande filosofo Wittgenstein*, Milano, Garzanti, p. 1975.

³³³ L. Wittgenstein, *Lettere a Ludwig Von Ficker*, Roma, Armando Armando Editore, 1974, p. 72.

In cosa consiste l'importanza dell'opera di Celati, perché la sua originale figura di narratore è decisiva nella cultura contemporanea, come scrittore e come saggista [...] e perché è diventato una figura di riferimento per almeno un paio di generazioni di autori italiani [...]? Per rispondere a questi interrogativi, che riguardano nel contempo il lascito del suo cinquantennale lavoro, c'è una sola parola: etica.³³⁴

Come per Wittgenstein, che nella citazione sopra riportata insisteva che il 'senso' del libro risiedesse nel 'non' scritto, anche per Celati il problema etico si dipana in qualcosa che sta a «lato della letteratura», in un gioco di corrispondenze 'fuori' dalla pagina. In questi termini si esprimeva infatti Celati in una intervista sulla fotografia dell'amico Ghirri: «c'è qualcos'altro in gioco, che è un po' a lato della letteratura. Un po' come diceva Ghirri, che nelle sue foto è più importante quello che è fuori di quello che è dentro. Questo è il mio atteggiamento, questo è il mio modo di lavorare - con queste differenze di stato d'animo e di scopi».³³⁵ La ricerca comune dello scrittore e del filosofo si innesta così nella traccia silenziosa di un enigma: ciò di cui «non si può parlare» e che per la scienza «si deve tacere».³³⁶

Irene Aurora Paci in un recente contributo sul rapporto di corrispondenze tra il lavoro traduttivo dello scrittore emiliano e le riflessioni linguistiche del filosofo austriaco mise in luce proprio come i due autori rispondano da prospettive diverse a simili problemi; Celati in particolare cercherebbe di spostare «i confini dell'etica stessa in termini narrativi».³³⁷ In altre parole Celati continuerebbe lo stesso rigore etico di Wittgenstein dentro un impegno altrettanto rigoroso della scrittura narrativa. Per entrambi gli autori la ricerca etica diventa correlazione di una dimensione 'terapeutica' del linguaggio, articolandosi in un lavoro di sottrazione e rinnegamento del sé che scrive, per arrivare ad un «approccio dialogico o conversazionale».³³⁸

Celati traduce gli insegnamenti del filosofo comprendendo che una qualunque ricerca su «ciò che ha valore; o su ciò che è realmente importante, o sul significato della vita»³³⁹ deve 'giocarsi' agonisticamente contro i limiti del linguaggio. Nell'eco dei «giochi linguistici» di Wittgenstein,³⁴⁰ nel 1984 Celati scrive così a proposito delle 'regole' della narrativa:

Una narrazione è un'attività verbale come un'altra, come salutare, conversare, litigare, insultare, corteggiare, fare pettegolezzi, scongiuri, etc. Per alcune di queste attività è stato indicato che si tratta

³³⁴ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XIV-XV.

³³⁵ G. Celati, in M. Mantovani (a cura di), *In viaggio verso il niente*, «La Provincia», 25 febbraio 1998, p. 26.

³³⁶ Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 2009.

³³⁷ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XIV-XV.

³³⁸ I. A. Paci, *Ascoltare per tradurre: Celati legge Wittgenstein*, in M. Belpoliti, G. Gimmelli, M. Spunta (a cura di), *Gianni Celati e l'arte della traduzione*, «Elephant & Castle», anno 29, n. 1, 2023, p. 90.

³³⁹ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1967, p. 18.

³⁴⁰ Cfr. Id., *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009, p. 10.

di attività simili a un gioco, con regole costitutive come un gioco a repertori fissi, proprio di una lingua, d'una cultura, d'una situazione. Ad esempio, il saluto è un gioco molto strutturato con regole che dicono quando e in che modo dobbiamo salutare, e di solito basato su repertori di frasi fisse. Noi siamo tutti dei narratori in quanto durante la giornata compiamo questa attività nelle più varie circostanze, raccontando aneddoti, esperienze, ricordi, barzellette. [...]. [C]'è motivo di ritenere che le narrazioni scritte possono essere comprese da un lettore esperto, non soltanto grazie alla sua esperienza di lettore e alla sua familiarità con convenzioni di vari generi di racconto (novelle, show stories, romanzi, etc.), ma anche e soprattutto attraverso la sua esperienza di parlante d'una o più lingue, di narratore e ascoltatore di storie orali.³⁴¹

Nell'indagine sulla scrittura che lo accompagnerà negli anni Ottanta, Celati cercherà sempre di allargare lo spettro di riflessione scagliandosi non solo verso le forme prestabilite del linguaggio, ma anche «contro i limiti della letteratura».³⁴² Questa tensione di absolutezza è ciò che lo accomuna a Wittgenstein; una absolutezza temuta, sottolinea Belpoliti, ma che ci dà sollievo «come solo possono le parole quando diventano davvero racconti».³⁴³

Interrogandosi allora sulla natura del fare letterario e sulla sensibilità di un narratore come Celati si nota una marcata avversione dello scrittore per gli schemi linguistici che tendono ad 'ingabbiare', dentro prospettive precostituite, «l'istinto» narrativo; provocando di conseguenza un'insofferenza verso le regole (i «giuochi linguistici») d'apprendimento di una lingua:

Io non sto contestando che esistano delle regole narrative, ma sto mettendo in dubbio che queste regole siano un campo omogeneo di fenomeni, e non invece un insieme di pratiche sparse ed eterogenee – di tipo logico, linguistico metrico, ritmico, tonale, retorico, emblematico, sintattico ecc. – che ritroviamo nelle più varie attività, e in attività che normalmente non chiamiamo narrative, perché servono ad altri scopi [...] Questo però vuol dire semplicemente che l'apprendimento a raccontare fa parte dell'apprendimento di una lingua, e anzi si distingue pochissimo dalla disinvoltura necessaria per parlare bene una lingua e intrattenere gli altri con le parole. In più, pensando alle conversazioni, ci si accorge che quello è il luogo dell'apprendimento a narrare proprio perché si impara a stare con gli altri, e a dialogare con gli altri, e a sentire tutta la lingua come un dialogo con gli altri – anzi, credo che questo sia il succo dell'istinto narrativo, l'istinto di orientarsi come in un perpetuo dialogo con gli altri.³⁴⁴

³⁴¹ G. Celati, *Frase per narratori*, in *Gianni Celati*, cit., p. 135.

³⁴² M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XVI.

³⁴³ Ivi, p. XVII.

³⁴⁴ G. Celati, *Narrare come attività pratica*, cit., pp. 221-222.

Si rileva nelle parole dello scrittore un cambio di tono rispetto alle riflessioni degli anni precedenti, o per meglio dire una maggiore attenzione alla «partecipazione emotiva alla narrazione»,³⁴⁵ legata all'esperienza che si fa insieme agli altri. Vi è una matura consapevolezza 'collettiva' e 'popolare' che lo porta a pensare la letteratura come qualcosa che 'ecceda' la pagina scritta, entrando in relazione con la complessità del mondo «attraverso il canale dell'immaginazione».³⁴⁶

Già nel 1979 Celati cominciava a riflettere in questi termini, dopo che in America era entrato in contatto col sociologo Harold Garfinkel, fondatore dell'etno-metodologia. Garfinkel inaugurò un nuovo filone d'analisi del quotidiano «mondo sociale», inteso non come dato oggettivo e certo, ma raggiunto mediante un pensiero logico retroattivo che dipende dall'insieme delle nostre abitudini ed esperienze: «questo mondo che diamo per scontato è una recita teatrale per tenere in piedi la sua spiegabilità e giustificabilità nelle situazioni in cui ci troviamo».³⁴⁷

Ritornato successivamente a Bologna, Celati continuò a meditare sugli studi della sociolinguistica, in particolare si avvicinò ad Harvey Sacks, Livia Polanyu e Wiliam Labov, pervenendo all'idea di una relazione tra il linguaggio e le relazioni sociali. Alla luce di queste consapevolezze, se si riprendono in mano i taccuini celatiani degli anni Ottanta, e le bozze preparatorie ai *Narratori*, si può ritrovare che alle base delle meditazioni linguistiche di Celati c'è il tema wittgensteiniano del «senso comune», ovvero quel valore che per lo scrittore emiliano ordinerebbe la «media oscurità dell'esperienza» di tutti i giorni.³⁴⁸

Si deve in ora, prima di addentrarci ulteriormente nell'analisi, ricordare che Wittgenstein, per quanto lungamente interpretato in una «dura linea verificazionista e scienziata»,³⁴⁹ appartiene ad una lunga schiera di filosofi che fanno capo ad Aristotele, il quale nel *De Anima* sosteneva che «non esista atto intellettuale senza una figurazione immaginativa».³⁵⁰ Ecco allora che quando Wittgenstein parla del linguaggio come «forma di vita», Celati riconduce spontaneamente la 'voce' delle parole ad un sostrato fantastico di *rêverie*. In questo Massimo Rizzante evidenziò come dietro questo fantasticare di Celati confluiscono anche le riflessioni di Gaston Bachelard e la sua 'poetica dello spazio', poetica amorosa con cui il mondo viene a costituirci e vicendevolmente noi popoliamo il mondo scrivendo la nostra storia non con la forza, ma in uno «stato di dormiveglia».³⁵¹

³⁴⁵ S. Giorgio, «L'ascolto di una tradizione». *Gianni Celati lettore e studioso di James Joyce*, cit., p. 220.

³⁴⁶ A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Archetipolibri, Bologna 2011, p. 18.

³⁴⁷ G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 125.

³⁴⁸ Fondo Celati, *La media oscurità dell'esperienza*, Busta 1/2 (Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia). Consultata il giorno 17/04/2025.

³⁴⁹ Cfr. D. Antiseri, «Il senso del libro è un senso etico», in L. Wittgenstein, *Lettere a Ludwig Von Ficker*, cit., p. 20.

³⁵⁰ M. Rizzante, *Sulla fantasia, il Badalucco e la Contentezza*, cit., p. 70.

³⁵¹ Cfr. G. Celati, *Per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi* (2006), in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 92: «bisogna scrivere le storie cadendo in uno stato di dormiveglia, per dimenticarsi la falsa coscienza di tutte le lamentele borghesi».

I confini etici verso cui si stanno spostando le riflessioni di Celati si devono ora analizzare a partire da due principali temi della riflessione filosofica di Wittgenstein: il primo riguarda, come accennato, il concetto di «senso comune», mentre il secondo sarà quello di «atmosfera» (*Atmosphäre*).

Per «senso comune» Wittgenstein si rifà al depotenziamento dei così detti super-concetti (l'io, il mondo, il pensiero, il linguaggio, la mente) in favore di un loro 'uso quotidiano'. Il filosofo austriaco con questo intendeva che nel 'senso comune' esiste una immanenza grammaticale-teorica che opera nelle strutture interne dell'agire umano quotidiano.³⁵² Dietro ad ogni vantata credenza scientifica esiste, dice Wittgenstein, un ordine naturale che la precede, una «tendenza naturale» chioserebbe Celati. Tutta lo sforzo del filosofo austriaco è rivolto così a mettere in chiaro il carattere di infondatezza che dimora nel sapere contemporaneo, una vocazione etica che, come visto nei capitoli precedenti, è presente nella stessa critica celatiana al romanzo moderno. Il senso comune è in questi termini, come espresso da Aldo Gargani, la «terra di nessuno»,³⁵³ il luogo del dubbio, dell'inquietudine intellettuale:

Le credenze del senso comune non hanno il significato dei raggi conoscitivi che gli occhi degli uomini proietterebbero sulle cose illuminandole. Esse sono regole, paragonabili a quelle del giuoco, che disciplinano la condotta degli uomini nelle circostanze della loro vita. Queste regole possono rimanere allo stato della latenza, nei termini di uno statuto implicito al quale è ancorata una forma di vita.³⁵⁴

Questa posizione implica che a fondamento della logica del senso comune ci sia un 'agire' che possa determinare il formarsi di un'esperienza cognitiva autonoma.³⁵⁵ Si può leggere alla luce di questa posizione filosofica una simile disposizione d'animo con cui Gianni Celati scrive i suoi diari d'osservazione e nel modo in cui posa lo sguardo sul paesaggio, uno sguardo sempre disteso ed esitante.

Il mondo attraversato a piedi da Celati è una realtà incerta, che non può essere concepita come unità stabile e armonica, e dunque va ripensata come piuttosto 'in divenire', esito di un processo continuo di assestamento. In questo contesto, lo scrittore, attraverso il linguaggio, è chiamato ad intervenire,

³⁵² Un esempio di questo concetto proposto da Wittgenstein è: «come faccio a sapere che questo colore è rosso? – Una risposta potrebbe essere questa: 'Ho imparato l'italiano. «[...] Posso dire a un amico: 'In italiano questo colore si chiama 'rosso'. In questo caso direi 'So che questo colore...'.»». Cfr. L. Wittgenstein, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 86-87.

³⁵³ A. Gargani, *Scienza, filosofia e senso comune*, in L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., p. XIII.

³⁵⁴ Ivi, p. XXVII.

³⁵⁵ Cfr. L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., p. 35: «ma la fondazione, la giustificazione delle prove, arrivano a un termine. – Il termine, però, non consiste nel fatto che certe proposizioni ci saltano immediatamente agli occhi come vere, e dunque in una specie di *vedere* da parte nostra, ma è il nostro *agire* che sta a fondamento del giuoco linguistico».

inserendosi nel solco di una tradizione filosofica erede della «proiezione mitologica di uno stato di natura».³⁵⁶

Sottesa c'è anche l'idea che «non ci si arriva mai in fondo» a ciò che si scrive,³⁵⁷ e che allora bisogna 'prolungare' dentro il corso del tempo la propria scrittura, la quale dipende, secondo Celati, da una «ventosità» particolare.³⁵⁸ In un convegno tenutosi a Leicester nel 2007,³⁵⁹ Celati sottolineava come il «vento volatore» delle parole non sia altro che la loro natura fantastica, ed è a questo loro stato di 'visione' e pre-cognizione che bisogna accostarsi per una «comprensione della vita ambientale, [...] sullo spazio e il tempo, il qui e l'altrove, il presente e il passato».³⁶⁰ Scrivere, come anche tradurre, per Celati significa infatti liberarsi dalla percezione di un mondo come insieme di fissazioni, sovrastrutture, cercando un annullamento delle tendenze per ritrovare infine visceralmente una «contentezza assoluta»;³⁶¹ in questi termini l'autore stesso si esprimerà in una intervista con Marianne Schneider (traduttrice tedesca di molti suoi libri), accostando al suo modo di lavorare anche un certo sentire di Manganelli:

I nostri lavori hanno a che fare con gli stati del corpo, con le voglie più indecorose, e con i voli di testa più strambi, pazzoidi, idioti. La loro pulizia sta nel sottrarsi alle trappole della comunicazione di massa, dove bisogna sempre fingere di aderire al consenso sociale. Scrivere, riraccontare, tradurre trovano il loro stato di grazia nella asocialità e nella contentezza di non dover rendere conto alla dittatura della maggioranza. Perché sono attività che senza contentezza non hanno senso.³⁶²

Lo sguardo di Celati, per dirla in termini zavattiniani, si dirige dunque verso ogni «qualsiasi», ovvero verso ogni dettaglio che compone lo spazio e che dunque, nello sguardo dello scrittore-contemplatore, si carica di valore. Si può ora affermare con chiarezza che la 'coscienza popolare' nella scrittura di Celati, in continuità con la nozione di 'senso comune' di Wittgenstein, si sviluppi

³⁵⁶ A. Gargani, *Scienza, filosofia e senso comune*, cit., p. XXX.

³⁵⁷ Si vedano le numerose riscritture di Celati di opere già scritte in passato come *Comiche* o *Lunario del paradiso*, quest'ultimo riscritto addirittura due volte.

³⁵⁸ Cfr. Intervista a G. Celati di M. Schneider, *Riscrivere, riraccontare, tradurre*, registrata a Firenze nel giugno 2007 e poi apparsa in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 45-49. Inserita poi nel volume collettaneo *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 459-465.

³⁵⁹ Cfr. M. Spunta, L. Rorato (a cura di), *La letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, 2009. Atti del convegno svoltosi a Leicester nel 2007 con Celati, Cavazzoni, Benati, Talon, De Vivo.

³⁶⁰ G. Celati, in R. West, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, University of Toronto Press, Toronto, 2000, p. 244: «essere nel mondo vuol dire compiere proiezioni immaginative e creare campi affettivi in tutto quello che ci circonda».

³⁶¹ Ivi: «l'allegria è un moto espansivo che abolisce la grigia indifferenza del mondo, e pochi fenomeni mostrano in modo così evidente la tendenza dell'individuo umano a proiettarsi fuori da sé. In altre parole: l'allegria è un modo essenziale dell'andare fuori di sé, verso l'esteriorità di tutto ciò che non siamo: le cose, i sassi, gli alberi, le bestie, gli spiriti dell'aria e il buio che è dentro il nostro corpo».

³⁶² G. Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 465.

attraverso il concetto già ricordato di «disponibile quotidiano» proposto da Belpoliti, ovvero l'insieme di ciò che accade continuamente nel nostro ambiente circostante. Ed è in continuità con quest'analisi, che si passa ora ad esaminare il secondo concetto wittgensteiniano, ovvero quello di *Atmosphäre*.

Il pensiero filosofico di Wittgenstein com'è noto ha attraversato diverse fasi, la prima segnata dal *Tractatus logico-philosophicus*, la seconda dalle *Ricerche filosofiche*, mentre la 'terza' e ultima fase,³⁶³ che rappresenta la sintesi e il compimento delle fasi precedenti, è segnata dalla speculazione sulla comprensione linguistica in relazione al modo con cui esperiamo e comunichiamo le nostre esperienze interiori. Indagando il linguaggio in una riflessione psicologizzata Wittgenstein cercò di decostruire l'«alone di senso» dietro l'uso delle parole, rimandando al concetto di «atmosfera» come una più ampia disposizione emotiva (*Stimmung*) che «valorizzi l'aspetto comunitario e già da sempre condiviso dell'accordo (*Übereinstimmung*) tra i parlanti».³⁶⁴ Solo in una tale disposizione per il filosofo si fa possibile una riordinazione dell'esperienza linguistica in termini estetici, per giungere infine ad «sintonizzazione tra i parlanti» sotto una medesima 'atmosfera' fonosimbolica.³⁶⁵

Il concetto di atmosfera è al centro di un cammino fenomenologico intrapreso da Wittgenstein dopo le *Ricerche filosofiche* teso a una nuova teoria della percezione che potesse allargare lo spettro d'analisi del mero linguaggio all'esperienza umana da cui la lingua risulta generata. In questi termini, riprendendo le tesi di Gernot Böhme, il concetto di atmosfera si presenterebbe d'utilità per raccogliere e spiegare «qualcosa *tra* soggetto e oggetto», in altre parole le atmosfere «non sono qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa»³⁶⁶ e per questo si originerebbero non come stato percettivo della divisione di un 'interno' e un 'esterno', ma si darebbero come un insieme di «realità anteriori».³⁶⁷ Wittgenstein distinse a questo punto tre diverse declinazioni semantiche della parola atmosfera: 1) 'stato mentale', relativo ai «processi interni» di un soggetto 2) «accompagnamento delle parole», ovvero alone «equiparabile per così dire all'anima delle parole»³⁶⁸ 3) 'dispositivo' musicale con cui le parole si legano e ci appaiono.

La ricerca 'fenomenologica' ha condotto il filosofo ad approfondire nell'ultima fase della sua vita e dei suoi studi la terza di queste connotazioni proposte; solo questa ultima accezione maturata dopo

³⁶³ Sulla nozione di 'terzo Wittgenstein' e sulla svolta del suo pensiero dopo le *Ricerche filosofiche* un buon viatico è il volume collettaneo *The third Wittgenstein: the post-investigations works*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2004.

³⁶⁴ Cfr. S. Oliva, *Il sentimento è un'atmosfera? Il paradigma musicale del "terzo" Wittgenstein*, in «De Musica», 2015, p. XIX.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010, p. 92.

³⁶⁷ S. Oliva, *Il sentimento è un'atmosfera? Il paradigma musicale del "terzo" Wittgenstein*, in «DE MUSICA», Vol. XIX-XX, p. 228.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 235.

gli anni Venti sembra infatti utile ad una elaborazione di un linguaggio ‘sottile’, che non solo dimora nella lingua, ma trova senso nell’‘uso’ descrittivo della realtà.

La ricerca che impegna Celati nei primi anni Ottanta, quando comincia a lavorare al progetto fototestuale insieme a Ghirri, è la medesima. Applicherà infatti a suo modo la filosofia wittgensteiniana per cui il senso delle cose dipende dall’uso che ne facciamo: «farsi prossimi alle cose che abbiamo davanti vuol dire pensare l’uso che facciamo del mondo».³⁶⁹ Celati coglieva però una eccedenza rispetto all’uso del linguaggio: leggendo i testi degli anni Ottanta si può cogliere infatti la presenza di un qualcosa di ‘estraneo’ che si deposita nel linguaggio dello scrittore, che nel suo ‘mite’ camminare lungo il Po si limita a cogliere come un accadimento esterno, propriamente ‘atmosferico’:

Poco fa c’è stato un momento di silenzio assoluto in queste campagne. La luce entrando da una finestra tagliava l’ambiente in due zone, e l’ombra allungava le gambe delle sedie e dei tavoli. Tutto appariva finalmente compatto, come al riparo dalla solitudine e dall’isolamento, sullo sfondo di questa lunga stanzetta attraversata da un bancone di linoleum verde. E una foto di calciatori alla parete, la macchina per macinare il caffè, una scatola di plastica piena di palline di chewing-gum, orari delle corriere vicino alla porta, tutte queste cose sembravano in salvo dentro un ordine leggero e possibile.³⁷⁰

Le conclusioni a cui arriva Celati mostrano dunque una consonanza diretta con il ‘terzo’ Wittgenstein, a cui bisogna ora ritornare. Se il linguaggio non è pura *praxis* ci dev’essere qualcosa di «fisiognomico»,³⁷¹ dice il filosofo, nelle parole che va dunque spiegato. In un passo delle *Ricerche filosofiche*, indagando i vari «giochi linguistici», Wittgenstein sembra cogliere anche lui a suo modo qualcosa d’altro celato nel ‘gioco’ della lingua: «poni mente al fatto che l’aspetto di una parola ci è familiare in grado analogo a quello in cui ci è familiare il suo suono».³⁷²

L’intuizione musicale del linguaggio, poi ulteriormente articolata nella raccolta *Della Certezza* e negli *Ultimi scritti*, sembra essere la risposta con cui comprendere l’«alone» misterioso dell’esperienza e il sentimento estraneo depositato nella scrittura. L’atmosfera si genererebbe allora secondo un ‘profilo’ musicale delle parole, la cui comprensione non dipende solo dal loro uso, ma anche dall’elemento ‘sensibile’ con cui esse si costituiscono:

Nell’uso di una parola si potrebbe distinguere una ‘grammatica superficiale’ da una ‘grammatica profonda’. Ciò che s’imprime immediatamente in noi, dell’uso di una parola, è

³⁶⁹ Intervista a G. Celati di S. Cesari, *Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale*, in «Il Manifesto», 11 marzo 1989, p. 15.

³⁷⁰ G. Celati, *Verso la foce*, cit., pp. 127-128.

³⁷¹ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 240: «si direbbe che ogni parola può bensì avere un carattere differente in differenti contesti, ma tuttavia essa ha sempre un carattere – una fisionomia. Essa ci guarda».

³⁷² Ivi, p. 92.

il suo modo d'impegno nella costruzione della proposizione, la parte del suo uso – si potrebbe dire – che possiamo cogliere con l'orecchio [...].³⁷³

Il concetto di atmosfera trova così una nuova formulazione che soddisfa il filosofo austriaco, denotandosi come «alone di significatività» autonomo rispetto all'uso linguistico. Se dunque l'immagine atmosferica va pensata come suono, deve pertanto declinarsi (sarebbe giusto dire in termini musicali 'arrangiare'), come avviene per ogni melodia, secondo un 'modo' e una tonalità. Similmente si può trovare eco di questo pensiero nel saggio *Parlato come spettacolo*, i cui Celati scrive: «come la musica [il parlato] è un sistema che trascende il livello del linguaggio e come la musica avrebbe bisogno, per essere esposto, d'una partitura dove si indichi l'altezza delle note (i gradi d'enfasi), la chiave d'interpretazione (comica, drammatica), i valori, temporali».³⁷⁴

Se dalla costruzione sonora dipende poi anche il sentimento con cui ci si lega sotto una atmosfera, si deve dedurre in ultima analisi che dall'atmosfera dipenda anche una dimensione condivisa e sociale dell'espressione linguistica con cui esperiamo il tono sonoro 'atmosferico'.³⁷⁵ L'*Übereinstimmung*, dunque, deriva per Wittgenstein dalla caratteristica di una 'voce' condivisa a priori tra parlanti, l'unica cosa attraverso cui (*über ein*) si verifica un accordo e mediante il quale si possa postulare, secondo il filosofo, una 'certezza': «l'*Übereinstimmung* è dunque quel concerto del linguaggio che previene ogni fuga verso l'interiorità, alla ricerca di una *Stimmung* intesa in senso psicologico, o verso l'esteriorità, in direzione di un'atmosfera autonoma e separabile dalla sua concretezza formulazione linguistica e musicale».³⁷⁶

L'etica di Wittgenstein riformula in tal modo anche la dimensione estetica del silenzio, inteso come ciò che precede il linguaggio e consente di valorizzare la dimensione sonora delle parole. Celati, ben consapevole di questa posizione, consolidata attraverso l'influenza delle lezioni di Beckett e Joyce, parte proprio da qui per indagare l'ossimoro tra lingua parlata e lingua scritta, avviando una sua personale ricerca di una ritmica musicale interna al testo: narrare diventa perciò «cosa che si canta». In questi termini infatti ne scrive in una lettera a Daniele Benati: «sì, io penso alla narrativa solo così (è forse il mio limite): come una cosa che si canta, e il racconto come un modo di cantare».³⁷⁷ La 'voce' dello scrittore allora ha, per così dire, 'luogo' a partire dal venire meno delle parole, e solo in questo 'gioco' i segni verbali si innervano di significato; ha ragione allora Corrado Bologna quando

³⁷³ Ivi, p. 221.

³⁷⁴ G. Celati, *Parlato come spettacolo*, in *Animazioni e Incantamenti*, cit., p. 93.

³⁷⁵ Cfr. S. Oliva, *Il sentimento è un'atmosfera? Il paradigma musicale del "terzo" Wittgenstein*, cit., p. 243: «tra me e gli altri vi è un accordo, le nostre reazioni sono concertate, e il sentimento che provo ed esprimo linguisticamente è già da sempre condiviso».

³⁷⁶ Ivi, p. 244.

³⁷⁷ G. Celati, *Lettera da Brighton del 22 aprile 1994*, cit.

scrive che «la Voce può udirsi solo come voce, e la voce può pronunciarsi solo attraverso le parole, che occultano la sonorità originaria dietro il corpo ombroso del significato».³⁷⁸

Ora se la voce non è altro che fiato, dunque respiro, si ritorna ancora a Wittgenstein al concetto d'uso, alle «forme di vita» dietro ai segni verbali. Il respiro è propriamente ciò che guida il carattere narrativo e visivo della narrazione di Celati, come sottolineerà anche Patrick Barron (traduttore inglese di *Narratori delle pianure*): «la musicalità è disegnata sul discorso comune, sui ritmi del camminare e sui suoni dei luoghi ordinari, creando un effetto di un “respiro di frase” generoso che si estende attraverso un tempo ed uno spazio “a bassa soglia di intensità” affinché possano essere registrate le innumerevoli sfumature del mondo fisico».³⁷⁹ L'uso delle parole è per tanto preceduto da un uso fisico, il movimento del corpo nello spazio,³⁸⁰ in cui le parole si tramutano, dice lo scrittore, in una fitta rete di «richiami» con cui fermare le cose in una sorta di grazia fuori dal tempo, e poter sostare nella loro «svolgimento musicale come una danza».³⁸¹ In tal modo l'immaginazione può allora vagare e farci intuire «una traccia per orientarci»: ³⁸² «anche l'immaginazione fa parte del paesaggio: lei ci mette in uno stato d'amore per qualcosa là fuori [...]; senza di lei non potremmo fare un passo, ma lei porta sempre dove non si sa dove. Ineliminabile dea che guida ogni sguardo, filo d'orizzonte, così sia».³⁸³ Similmente possiamo apporre, in un contrappunto virtuale tra i due autori, un'espressione di Wittgenstein che scrive: «l'ascoltare *va*, per così dire, in *cerca* di un'impressione uditiva e pertanto non può indicarla; ma può solo indicare il luogo in cui la cerca».³⁸⁴ Le storie narrate, come prismi di rifrazione, moltiplicando le sfumature interne alle parole, amplificando così il loro 'poter-dire'.

Si può comprendere a questo punto la natura fenomenica della scrittura celatiana che caratterizza i taccuini degli anni Ottanta: essa si contraddistingue per un flusso (*strom*) di parole sfrondate da ogni accademismo o lezione editoriale sulla 'bella scrittura' e, come il fiume che accompagna, si fa talvolta torbida e scura, ma sempre certa nel suo andare.

In un contenuto inedito fornito dalla moglie di Celati, Gillian Halley, ora custodito presso il Fondo Celati a Reggio Emilia, si può leggere:

Sempre più difficile ricordare che le forme non sono questioni personali, che le forme valgono di per sé, senza che si possa giustificarle per i loro contenuti. Che tutto quello che si può fare

³⁷⁸ C. Bologna (1992) citato da Irene Aurora Paci in *Ascoltare per tradurre, Celati legge Wittgenstein*, cit., p. 95.

³⁷⁹ P. Barron, *From Verso la foce (Towards the River's Mouth)*, by Gianni Celati, in «Italice», vol. 92, n. 4, 2015, pp. 988-1003. [traduzione mia]

³⁸⁰ Cfr. G. Celati, *La media oscurità dell'esperienza*, p. 16 «[...] il sapere è un comportamento. Non un processo interno, con cui l'individuo dovrebbe diventare intimamente consapevole di qualcosa, ma un'attività o una disciplina che coinvolge tutto il corpo».

³⁸¹ Id., *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in *Animazioni e incantamenti*, cit., p. 361.

³⁸² Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 134.

³⁸³ Id., *Verso la foce*, cit., p. 103.

³⁸⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 671.

è un buon lavoro con le forme, con gli schemi, con le maniere. Che le maniere di dar forma a qualcosa sono l'unico miracolo di questa vita, l'unico modo – sempre muto – di organizzare l'esperienza.³⁸⁵

Com'è noto, il raccontare storie per Celati è da sempre un grande sforzo di organizzazione dell'esperienza (*fahren*), il cui esito è alla base del sentire-pensare-immaginare. All'esperienza si lega però anche una 'esitazione'. Se per fare esperienza infatti, dice sempre Celati, ci vuole una volontà (un «dover decidere»), quest'ultima «rende incerto il momento del vedere»:³⁸⁶

Il volere deve restare sospeso, il pensiero deve esitare, fin quando le piccole differenze tra varie possibilità riescono a venire a galla. Ma proprio per questa sua possibilità di esitare sul momento di scelta, la volontà è indecidibile. Anche osservare come un sistema di probabilità, con un “sì” o con un “no”, essa può [sempre] produrre la probabilità improbabile o l'improbabilità probabile.³⁸⁷

Celati, ricalca qui lo stesso modo di scrivere di Wittgenstein, arrivando al noto paradosso etico per cui «possiamo essere scettici in tutto, ma non riguardo al linguaggio con cui dichiariamo il nostro scetticismo».³⁸⁸ Solo scrivendo dunque, e una volta giunti al termine di una frase, ci si può accorgere secondo Celati delle impercettibili differenze che costituiscono l'«alone di possibilità» di una esperienza. Arrivati a quel punto, dice l'autore, non resta altro che staccarsi dalla pagina e cercare di immedesimarsi negli altri, ascoltare con «gli orecchi degli altri» il suono delle parole che si ha scritto.³⁸⁹ La buona riuscita di un racconto si coglie così nel 'limite' della sua stessa forma, e più propriamente ancora nell'estraneità dell'esperienza di «produrre buone forme».³⁹⁰

La ricerca etica allora da cui siamo partiti deve essere ricalibrata in ultimo in termini estetici, in una percezione del mondo mediata da una *thaumàzein*: «il sentire il mondo come un tutto limitato è il sentire mistico. Chi sente così il mondo, ne è, in un certo senso, uscito; ha spezzato, almeno per un istante, la catena e l'ha contemplato dal di fuori. La visione del mondo *sub specie aeterni* è la visione di esso come un tutto limitato».³⁹¹ Spostare i confini etici in termini estetici vuol dire interrogarsi sulla percezione delle forme e sulla consapevolezza del limite insito nelle forme, che propriamente le costituisce: «la forma è una buona forma quando in essa vi è il senso del proprio limite, dunque della

³⁸⁵ *Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundäre der Welt*. Materiale inedito fornito da Gillian Haley Celati nella primavera 2018, risalente al 1989, scritto a Noron-L'Abbaye.

³⁸⁶ G. Celati, *La media oscurità dell'esperienza*, p. 15.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ Id., in F. Marcoaldi, *Le virgole di Celati. A colloquio con lo scrittore di cui si ripubblicano i primi romanzi*, «La Repubblica», 11 novembre 1989, pp. 30.

³⁸⁹ Id., *La media oscurità dell'esperienza*, p. 16.

³⁹⁰ Ivi, p. 18.

³⁹¹ L. Wittgenstein, *Quaderni 1914-1916*, cit., p. 164.

condizione che la rende possibile».³⁹² Ora sorge spontaneo chiedersi che cosa intendesse Celati per ‘senso del limite’?

Il limite, dice lo scrittore, è la condizione di esistenza di un «apparire nel mondo», da cui consegue uno stupore, una «meraviglia» appunto.³⁹³ Il limite è perciò il gioco delle apparenze con cui il mondo si svela e si nasconde, trasformandosi nel ‘terreno ordinario’ e fertile delle parole che «parlano con altre parole». Il paradosso è adesso che il senso del limite (la buona forma) non ‘limita’ le cose, ma al contrario le conferisce il carattere particolare per cui le si distingue, l’esatta misura del loro apparire e dunque la loro precisa essenza ‘meravigliosa’: «questo limite è la loro silenziosa trascendenza».³⁹⁴ Per concludere allora, questa ‘trascendenza’³⁹⁵ a cui giunge Celati vuole essere anche il superamento della volontà e della facoltà di giudizio kantiana. Lo scrittore arriva così, epurata la scrittura da uno sterile discorso categoriale, ad un autentico ‘abbandono’ contemplativo dello sguardo nel paesaggio: non abbiamo diritto né tanto meno possibilità, sembra dirci, a descrivere la sostanza delle cose, ma solo forse possiamo dire qualcosa dello ‘stato di meraviglia’ che proviamo davanti ad esse. Al pensiero etico allora non basta essere espresso in proposizioni, ma chiede invece di essere testimoniato, vissuto nella fede che non possa essere espresso totalmente a parole.³⁹⁶

In questi termini muoverà la ricerca custodita nelle pagine della Trilogia Padana, un percorso in cui Celati ritroverà la propria ‘tensione’ narrativa e la consapevolezza che: «un’intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati)».³⁹⁷ Continuerebbe Wittgenstein: «e si è disperati perché si è visto che i fatti del mondo non sono poi tutto».³⁹⁸

Confrontandosi così sui confini etici imbastiti dalle riflessioni del filosofo austriaco, Gianni Celati conduce il suo vagare tra le ‘forme’ del mondo, verso cui possiamo solamente dire a noi stessi e agli altri: «“Guardi!”», oppure: “Lo lasci com’è”».³⁹⁹

³⁹² G. Celati, *La media oscurità dell’esperienza*, p. 18.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 19.

³⁹⁵ Cfr. L. Wittgenstein, *Lettere a Ludwig Von Ficker*, cit., p. 19: «è chiaro che l’etica non si può esprimere. L’etica è trascendentale. Etica ed estetica sono una cosa sola».

³⁹⁶ Cfr. Id., *Conferenza sull’etica*, in *Lezioni e conversazioni sull’etica, l’estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1967, p. 118: «predicare l’etica è difficile, fondarla impossibile».

³⁹⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 9.

³⁹⁸ L. Wittgenstein, *Quaderni 1914-1916*, cit., p. 173.

³⁹⁹ G. Celati, *La media oscurità dell’esperienza*, p. 19.

1.6 La svolta fenomenologica e la «geografia immaginale»: preliminare ricognizione geocritica sulla visualità celatiana e i luoghi ‘disambientati’ della modernità

Nell’ultimo decennio degli anni Settanta Gianni Celati è ormai un affermato autore e studioso e al Dams di Bologna, dove da qualche anno occupa la cattedra di letteratura angloamericana, è considerato un vero e proprio luminaire da parte dei suoi colleghi e dai suoi alunni. Tra questi ci sono Enrico Palandri, Pier Vittorio Tondelli, Roberto «Freak» Antoni (musicista), Andrea Paziienza (fumettista), ma si possono citare anche Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Maurizio Salabelle e Ugo Cornia che molto saranno influenzati dal ‘modo’ di pensare la letteratura del professor Celati e che continueranno a loro volta, ciascuno a proprio modo, a portarne avanti i presupposti.⁴⁰⁰ Gli studenti con cui si confronta Celati durante le sue lezioni sono figli di un periodo storico-ideologico in declino, in cui gli stessi sogni ‘rivoluzionari’ del decennio ‘68-’77 si trovano ora indeboliti di fronte all’avanzare del «carnevale» postmoderno, dove questi stessi ragazzi si muovono come spettri tra le strade, le stazioni, i bar con le luci al neon e i «Posto Ristoro» emiliani. Un bisogno di appartenenza collettiva ad una qualche forma di ‘impegno’ o comunque di aggregazione tuttavia ancora sembrava esistere, anche se ormai troppo fluida per tradursi in azione concreta. Nei giovani ragazzi degli anni Ottanta che frequentavano i seminari di *Alice* si riconosceva una profonda inquietudine dovuta ad «un senso che non sapeva dirsi».⁴⁰¹ Un sentire ‘fluttuante’ alla ricerca di quel ‘senso’ e di una storia si può leggere in modo chiaro dentro alcune pagine sofferte di Tondelli, per esempio in questo passo di *Pao Pao*:

Le occasioni della vita non stupiscono mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei nostri anni giovanili, la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude il senso e fa capire; e allora in quell’attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia.⁴⁰²

In numerose interviste, Gianni Celati ha dichiarato di aver percepito in modo profondamente caustico lo spaesamento del periodo e il mutamento della società letteraria agli inizi degli anni Ottanta, esperienza che ha influenzato profondamente la sua ‘ragione’ di scrivere, lasciandolo «frastornato» e incerto sulla possibilità che valesse ancora la pena continuare a cercare parole: «il trattamento dello

⁴⁰⁰ Cfr. F. Milani, *Il Dams “disambientato” di Manganelli e Celati*, Bologna, Il Mulino, 2024.

⁴⁰¹ A. Spadaro, *Pregchiere per grazia non ricevuta*, «Robinson», in «La Repubblica», 15 agosto 2025 p. 4.

⁴⁰² P. V. Tondelli, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 185.

scrivere come merce, il nome dell'autore come feticcio, le etichette stantie con cui parlare, la competizione tra le case editrici [...]. Cominciava questa nuova era e mi sentivo frastornato».⁴⁰³ Anche tra le pagine del romanzo *Fata Morgana*, cominciato in questi anni, si può scorgere qualcosa del mutato rapporto di Celati con le parole:

Ora di notte dormo poco, vago per le stanze: so che le parole si ritireranno presto, e tra poco tornerà la siccità di questi mesi, come avere un rubinetto otturato. In queste condizioni di stento, mi dico, ogni parola che mi viene fuori forse va presa come un fenomeno naturale, come gli altri fenomeni intermittenti che si affacciano mentre scrivo, il rumore della pioggia, lo scricchiolio del tavolo, lo spiffero della porta, le stelle invisibili sulle campagne vuote.⁴⁰⁴

Scelse così di appartarsi, sposando un lungo silenzio editoriale che durò ben sette anni. In questo tempo, che intercorre dall'uscita del *Lunario del paradiso* (1978) a *Narratori delle pianure* (1985), lavorò comunque in sordina ad alcuni progetti, come le traduzioni, alcune sceneggiature e i consueti viaggi all'estero.⁴⁰⁵ La critica ha colto in questi anni un sentire nichilista da parte di Celati, che però va precisato non si tratta di un ripiegamento interiore negativo, nei termini tragici del pensiero nichilista tedesco, ma è da intendersi come una lucidissima visione dei cambiamenti avvenuti nei Tempi moderni con «la fine del mondo umanistico e del realismo borghese»: «il mondo futuro, ormai prossimo, è un mondo in qualche misura di uomini soli, senza radici, senza luoghi di appartenenza. Questa può sembrare una cosa spaventosa a pensarci, ma non credo che sia così perché nello stesso tempo, penso che debba esserci qualcosa di buono, di positivo, in questo fenomeno».⁴⁰⁶

Quello che sembra dire con queste parole lo scrittore è che se non ci sono più «cose vere», se la realtà è ormai sostituita da meri segni, anche la scrittura deve ricontemperarsi in un 'dopo',⁴⁰⁷ alla luce non più di uno stile, liquidato dall'autore come «uno dei più vecchi principi di esaltazione della parola individuale»⁴⁰⁸ ma, alla maniera di Wittgenstein, in rapporto al linguaggio stesso. Dal 1981, anno in cui era entrato in contatto con Luigi Ghirri che gli aveva proposto il progetto del *Viaggio in Italia*, Celati intuisce che la «profonda malinconia» scesa su di lui dopo il settantasette doveva riscattarsi alla luce dello stesso sentimento di estraneità e sradicamento che l'aveva generata. Questa

⁴⁰³ G. Celati, *Defurbizzare la letteratura, la vita etc.*, in *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 144.

⁴⁰⁴ Id., *Fata Morgana*, cit., p. 179.

⁴⁰⁵ Traduce *Barthes* di Roland Barthes, *Guignol's Band* di Célin, *Il richiamo della foresta* di London, *Le avventure di Tom Sawyer* di Twain e con un gruppo di allievi traduce *Bartleby lo scrivano* di Melville. Con Alberto Sironi lavora alla riscrittura di sceneggiatura come *La febbre del sabato sera* e *Il grido della civetta*. Nei brevi congedi dall'università si sposta tra Los Angeles, Parigi, le Ebridi e la Scozia leggendo in quel periodo Malcom Lowry, Peter Handke e Philip Dick.

⁴⁰⁶ G. Celati, in *Il transito mite delle parole*, cit., p. 19.

⁴⁰⁷ Cfr. Id., in F. Marcoaldi, *Le virgole di Celati*, cit., p. 30: «come dice Kafka in *America*, stiamo andando tutti nel grande teatro dell'Oklahoma, verso qualcosa che viene dopo...».

⁴⁰⁸ Id., in C. Ventimiglia, *L'incertezza dello sguardo. Degradazione del racconto e percezione dell'uomo medio universale*, «Quindi», 14 maggio 1982, pp. 20-21.

consapevolezza è il bagliore che annuncia l'inizio di una nuova stagione, di una letteratura che, riannodandosi a una gioiosità spinoziana che Celati coglie da Deleuze,⁴⁰⁹ oltrepassando l'iniziale vena comica si fa ora 'stato immaginale' di «visioni ai margini, di momenti qualsiasi, di voci ascoltate»⁴¹⁰ in mezzo alla Pianura Padana percorsa a piedi:

A un certo punto mi sono accorto che era possibile dare l'illusione di una narrazione mettendo insieme pezzi sparsi, e dopo ho continuato a fare delle camminate per cinque mesi partendo da Bologna, prendendo delle corriere e andando poi a piedi in queste zone abbandonate. Dormivo dove capitava, cercando un posto prima del tramonto, a volte in case private o chiedendo nei posti pubblici dove potevo trovare una camera per la notte. Ci ho messo alcuni anni, ma ho attraversato a piedi tutta la valle del Po.⁴¹¹

Nunzia Palmieri definisce bene la nuova narrazione celatiana come «rituale ecologico», sotto il segno non più solo delle «finzioni», ma anche del sentimento dell'«attesa», dell'«apparenza» e della «caducità».⁴¹² Nei sette anni dall'uscita dell'ultimo libro si è dunque radicalmente mutato lo sguardo dello scrittore, che nel giugno del 1985 rompe il 'silenzio' e pubblica, per Feltrinelli, il primo dei tre libri di quella che sarà definita dalla critica la 'trilogia padana': *Narratori delle pianure*. Il libro esce, vince il premio Grinzane-Cavour e viene accolto dalla critica come «uno dei migliori libri dell'ultima stagione letteraria», dando origine ad un vero e proprio «caso Celati».

Analizzando in una prospettiva comparata i testi degli anni Settanta e quelli degli anni Ottanta in realtà la svolta 'fenomenologica' intrapresa dall'autore non risulta una totale novità. Infatti, già nei libri precedenti si può cogliere l'incubazione di questa traiettoria creativa, e tornando ancora più indietro un'attenzione ad una 'dimensione visiva' già si scorgeva, come si è potuto notare, nello studio su Joyce durante gli anni Sessanta.⁴¹³

Celati negli anni Ottanta semplicemente mise a fuoco più consapevolmente ciò che gli era davvero a cuore, a cominciare dall'avversione rispetto alla separazione cartesiana della *res cogitans* con la *res extensa*, e la conseguente formulazione astratta dello spazio (e della scrittura) da cui dipende l'«isolamento» dell'uomo contemporaneo:

⁴⁰⁹ Cfr. A. Cortellessa, *Africa*, cit., p. 258: «la nostra non è più l'*episteme* di quello che Celati in una conferenza del 2002 definisce «lo spazio classico», che «separa nettamente le impressioni soggettive dalle vedute oggettive». Tra soggetto e oggetto intercorrono invece reciproche «modalità d'affezione», come egli ora spinozianamente (e di nuovo deleuzianamente) si esprime. In questo modo si sancisce definitivamente il divorzio dalla tradizione modernista della *profondità*».

⁴¹⁰ N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. CV.

⁴¹¹ G. Celati, *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ Cfr. U. Fracassa, *Psichedelie visioni allucinazioni. Sostenibilità/insostenibilità dello sguardo nell'opera di Celati*, in Martinelli, Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo*, cit., p. 135.

Nei tempi moderni domina un modo astratto di comprensione dello spazio, che è quello tecnico. Ai tempi di Dante la parola “spazio” non aveva un valore astratto, tranne in quanto spazio geometrico, che è il modello di tutte le astrazioni spaziali. Con i nuovi filosofi lo spazio viene chiamato *res extensa*, l’estensione del sensibile, che Cartesio distingue dalla *res cogitans*, il nucleo del pensiero e dell’intelligibile. Dunque ecco: noi (*res cogitans*) e il fuori di noi (*res extensa*). I problemi con la parola “spazio” nascono da questa spartizione: se si ammette che lo spazio sia un vuoto omogeneo tra i corpi, o altro. [...] il nostro senso d’isolamento come individui ha appunto questo aspetto: d’uno spazio vuoto che ci separa da tutto il resto, d’una discontinuità tra noi e il fuori di noi, tra noi e altri, tra l’altrove e il qui dove siamo.⁴¹⁴

Urge così per lo scrittore la necessità di una nuova visione dello spazio, un ‘fuori’ non più separato da un ‘dentro’:

[...] gli elementi visivi diventano fenomeni avvolgenti, tattili, sonori, abbaglianti. Il brillare della luce e della neve, l’infuriare del temporale, le nuvole che galoppiano, compongono un panorama terrestre di cui fa parte anche chi lo attraversa. Tutto è dentro un’unica profondità animata, un’unica convulsione naturale, dove niente resta fuori.⁴¹⁵

L’insieme ispirativo del nuovo passo celatiano è molteplice: un autore chiave, per esempio, sarà Maurice Merleau-Ponty e la sua *Phénoménologie de la perception*. In effetti i presupposti da cui nascono molte delle riflessioni dei «diari d’osservazione» di Celati risuonano consonanti al domandare del filosofo francese, su tutte una delle domande poste in apertura al testo *Il visibile e l’invisibile*: «come possiamo avere l’illusione di vedere ciò che non vediamo?»⁴¹⁶ Il tema dell’illusione, intesa come apparente ingannevolezza delle cose, riveste un ruolo centrale nel nuovo sentire poetico di Celati e, come si potrà osservare, attraversa in modo consistente le opere da lui scritte nel decennio compreso tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta. Si prenda ad esempio ancora un passo di *Fata Morgana*:

Dicono che ognuno corre dietro a certe illusioni e nessuno può farne a meno, perché tutto fa parte d’uno stesso incantesimo. Dicono che alcuni miraggi sono mortali o procurano guai, altri danno l’impressione di soddisfare la fame o la sete, le voglie carnali o i sogni di gloria. E i miraggi del deserto sono particolari solo per questo: perché mostrano che inseguendo le

⁴¹⁴ G. Celati, *Collezione di spazi*, in «il Verri», n. 21, 2003, pp. 58-60.

⁴¹⁵ Ivi, p. 66.

⁴¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, Milano, Bompiani, 1969, p. 33.

illusioni ci si sbaglia sempre, e non c'è modo di non sbagliarsi, e la vita non è che un perdersi in mezzo ad allucinazioni varie.⁴¹⁷

Al centro della riflessione teorica e narrativa dell'autore si colloca, come già evidenziato, la necessità di delineare la condizione moderna, con particolare riferimento a quel «vuoto dell'immaginario» generato dall'affermarsi di una coscienza verificazionista del mondo. Il pensiero scientifico e l'affermazione della tecnica ha profondamente distorto per l'autore anche la natura letteraria, anestetizzando, attraverso un'abitudine del vedere, la capacità di fantasticare. La conseguenza di una speculazione meramente scientifica è l'impovertimento delle storie, del loro *epos* e carattere universale, collettivo. La «crisi delle narrazioni» corre in parallelo ad una crisi ambientale della realtà, sempre più cementificata e mercificata nell'overdose di immagini artificiali: «è come se ci trovassimo in un mondo che è impoverito di storie di cui servizi, così come è impoverito d'alberi e d'ossigeno».⁴¹⁸ Questo duplice aspetto sradicante dal vero respiro naturale del mondo e dei racconti si traduce in un impegno assunto dall'autore come necessario: riambientare la coscienza dei luoghi della *west land* padana attraverso la narrazione, antropologica e fantastica, ascoltando e trascrivendo i discorsi della gente che vi abita, delle leggende che si tramandano, le superstizioni e le chiacchiere di certi bar «sperduti» sotto la canicola tra Guastalla e Ferrara. Porsi il problema di cosa raccontare diventa allora per lo scrittore porsi il «problema della realtà», della sua memoria e di quel «mite transito» che ci lega agli altri, ricostruendo le retrovie di un mondo periferico, marginale in cui sopravvive ancora il valore vero dell'immaginazione. Il divenire della scrittura, il 'dopo' in cui deve 'crescere', è per Celati questo «terreno dell'indeterminatezza», tra le «villette geometrili» e gli argini di un fiume che si fa metafora col suo scorrere di una incrinatura del mondo pensato come già conosciuto. Su questo aspetto ritorna anche Marco Sironi nel suo prezioso e pionieristico lavoro *Geografie del narrare*:

Quello che è fuori, sembra dirci Celati, non è mai *altro* da ciò che *insorge*. [...] Su questo limite si incrina l'immagine del mondo già tutto interpretato [...], e forse comincia pure a ricomporsi l'antica frattura avvertibile al cuore dell'esperienza – quella separatezza che assicurava al soggetto un posto privilegiato, al riparo dalle pastoie del mondo, confermandolo nell'illusoria sicurezza di poter guardare come da una trascendenza senza luogo, sottratto dall'incertezza a cui ogni percezione ci espone.⁴¹⁹

Analogamente Elio Grazioli sottolinea come la «pulizia dello sguardo», compiuta da Ghirri in fotografia e resa da Celati in narrativa, avvenga attraverso la resa di un'immagine «che non chiede di

⁴¹⁷ G. Celati, *Fata Morgana*, cit., pp. 34-35.

⁴¹⁸ Id., *Palomar nella prosa del mondo*, cit., p. 239.

⁴¹⁹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 139.

essere interpretata, che non nasconde un messaggio da decifrare, ma custodisce casomai la chiarezza del suo apparire».⁴²⁰ La scrittura dunque ‘rileva’ in quanto escrizione, similmente anche a certe fotografie di Carlo Gajani, le percezioni, le quali vengono filtrate non più attraverso un’interiorità o un inconscio bensì attraverso il paesaggio (*res extensa*), tornando in questo modo alle «forme semplici» della natura e allo stupore di vederle e raccontarle per la prima volta.⁴²¹ È un rapporto con i luoghi di tipo affettivo, attraverso una partecipazione emozionale della visione: un’intimità con lo spazio che si iscrive negli «anonimi ritagli di mondo dove le cose hanno un po’ d’aria e di luce»,⁴²² salvando dallo sfacelo moderno un’immagine, o si dovrebbe dire a questo punto una dimora, dove «pensare con rispetto alle ombre e alle forme, alle brume dei vapori esalati dalle piante, al disegno della natura coltivata, al mistero che c’è al di là d’ogni soglia, al carattere fiabesco d’ogni architettura non databile, alla calma delle cose, al sentire delle ore del giorno».⁴²³

Questo nucleo ‘naturalistico’ della nuova poetica celatiana è correlato dunque ad un più ampio discorso sull’immaginazione, forma di ‘inclusione’ («esser-con») e cooperazione armoniosa tra gli individui. L’immaginazione è la patria elettiva in cui Celati ripercorre certi insegnamenti di Vico, Leopardi, Heidegger, ma anche Dante, Boiardo e Ariosto:

Vico, Leopardi, Heidegger dicono che la conoscenza passa attraverso gli stati emotivi, dunque nulla si può, senza immaginazione. Con la fantasia impostiamo analogie fra ciò che sappiamo e ciò che ignoriamo. Dobbiamo imitare i fanciulli, spiega Vico, perché sanno dare senso alle cose insensate [...] i libri sono sempre più affollati di personaggi che sono altrettanti ego. Tutti i romanzi, compreso Eco, traboccano di ego. Invece il narrare ha una componente etnografica fortissima, da Marco Polo a Dante, alle visioni dei santi. Ecco perché amo Ariosto e Boiardo, perché il loro eroe fa parte della popolazione. Non del popolo, che è già un’accezione politica, ma della popolazione: cioè di persone legate da un patto etico fondato su famiglie, commerci, costumi, alleanze. Questo io penso, di questo voglio scrivere.⁴²⁴

La realtà stessa e i sentimenti, dice lo scrittore in un colloquio collettivo con degli studenti nel 1989, sono «stati d’immaginazione».⁴²⁵ Anche nel saggio *Finzioni a cui credere* Celati espone chiaramente, a partire dal procedimento fotografico di Ghirri, come centrale nel nuovo modo di raccontare ciò che

⁴²⁰ E. Grazioli, *Celati e Ghirri, scrittura e fotografia*, in «Riga 40», cit., p. 472.

⁴²¹ Cfr. G. Celati, *I viandanti osservatori*, in *Animazioni e incantamenti*, cit., pp. 346-347.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Ivi*, p. 352.

⁴²⁴ *Id.*, in E. Regazzoni, *Un degrado*, «La Repubblica», 2 aprile 2005. Disponibile all’indirizzo <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/>

⁴²⁵ *Id.*, in A. Cecconi, F. Perini (a cura di), *Scuola aperta. A colloquio con gli scrittori: Giovanni van Straten, Joyce Lussu, Gianni Celati*, Assessorato della cultura, San Casciano in Val di Pesa, 1989, pp. 51-72. Intervento trascritto e raccolto in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 118-122.

vede sia abbassare la «soglia d'intensità». 'Abbassare' significa sfumare «ogni richiamo all'insolito e insieme all'attualità», dislocare lo sguardo e far rilucere, nelle parole di Hölderlin riprese da Celati, la sfumatura dei contorni, la divergenza dei profili delle cose, arrivando così ad una differente percezione dell'esterno mediante un «modo particolare di pensare-immaginare».⁴²⁶ Il montaggio della scrittura avviene dentro il mondo ritualizzato delle campagne, nell'operosità della civiltà contadina, in cui contrariamente alla fissità della visione urbana, costantemente si coglie un «diffuso ai lati dello sguardo», un rovescio di angolature che si ritrova «nei fossi, nei pozzi, negli stagni, nelle ombre».⁴²⁷

Nella luce del mattino oggi troppo abbagliante, con nebbioline di vapori che rendono le cose sfuocate, un trattore in mezzo all'asfalto mi sembra subito un segno di operosità, e una donna che passa in bici col fazzoletto in testa un altro segno di operosità. così a poco a poco il paesaggio ordinato di piccole case coloniche, orti, campi coltivati a grano e frutteti, mi appare come la forma stessa del mondo operoso; e tutto quello che viene ai miei occhi mi sembra la conferma del mondo che credo di aver riconosciuto.⁴²⁸

La visione sottesa alla scrittura di Celati è dunque, come si è avuto già l'occasione di sottolineare, atmosferica: «la visione atmosferica allarga l'apertura dello sguardo, attenua la segregazione nel punto di vista, ed è soprattutto una celebrazione dei colori e dei toni del cielo».⁴²⁹ Da questa percezione nel paesaggio rappresentato si coglie la forza di una durata, che innerva la scrittura e pervade gli spazi, gli interni delle case, i bar, gli argini, di una «estrema armonia». Nonostante la vena talvolta malinconica e pensosa c'è nelle parole di Celati un «incanto sospeso», che «forse ho soltanto sognato», aggiunge, ma che anche nella sua illusorietà testimonia il profondo esercizio dello sguardo, che una volta tradotto in parole, acquista la forza necessaria per riscattare l'artificialità moderna che depotenzia la realtà autentica delle cose. In altri termini, la scrittura-visione di Celati cerca di mostrare il «fondo affettivo» senza filtri della realtà prima. Tuttavia, lo scrittore sa che rimane sempre però una soglia oltre la quale non ci è dato vedere, similmente a quanto scriveva Rilke nell'ottava elegia duinese:⁴³⁰ «noi non abbiamo mai, dinanzi a noi, neppure per un giorno / lo spazio puro... Sempre c'è mondo / e mai quel nessun dove senza negazioni».⁴³¹ Analogamente alla disposizione rilkiana verso le parole, Celati comprende che non ci restano che le apparenze, e queste si devono comunque onorare e celebrare nell'esercizio calcolatissimo dell'esperienza artistica, la sola che può avvicinarci

⁴²⁶ Id., *Finzioni a cui credere*, in *Animazioni e incantamenti*, cit., p. 355.

⁴²⁷ Id., *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, cit., p. 360.

⁴²⁸ Id., *Verso la foce*, cit., p. 118.

⁴²⁹ Ivi, p. 367.

⁴³⁰ Tradotta da Celati e presentata durante il seminario "Dopo la siccità: Sul viaggio mistico di Rilke" (1994).

⁴³¹ R. M. Rilke, *Elegie Duinesi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 191.

il più possibile al «limite inespugnabile» (la morte), il cui «proscenio ultimo» è però un «limite spaziale» e dunque il discorso della scrittura viene rimesso, ancora una volta, ad un discorso d'orizzonte: «è l'orizzonte come proscenio ultimo di tutte le possibili apparizioni, e il cielo come sfondo ultimo dei colori e dei toni che danno una qualità affettiva ai fenomeni attorno a noi».⁴³²

La trilogia degli anni Ottanta chiama il lettore a questa attenzione: stare nella soglia dei «fenomeni delle nuvole, del cielo, degli orizzonti».⁴³³ Sembra spontanea e legittima a questo punto la domanda che nel vagare per la pianura lo scrittore muove al compagno fotografo: «ma come prevedono d'essere inquadrare le cose, in paesaggi non architettati per guidare gli sguardi, come alle foci del Po»?.⁴³⁴ Ghirri rispose che bisogna innanzitutto abbandonare un punto di vista proprio, adottando uno sguardo condivisibile con gli altri. E così prosegue:

Tutto quello che vedi, vive solo nell'inquadratura. Anche il mare, come posso fotografarlo se non mettendolo in cornice come un quadro? Se vuoi, è come una finestra da cui guardi i fenomeni, e tu sei come un bambino che deve fare un tema scrivendo quello che ha visto. Tu guardi dalla finestra, ma chi è che guarda? Mi ricordo quel racconto di Calvino che dice: è il mondo che guarda il mondo».⁴³⁵

In un'intervista con Robert Lumey,⁴³⁶ Celati espone questa teoria che 'ruba' da Ghirri, ovvero la teoria del «piano panoramico», contrapposto al «punto di vista scenico» tradizionalmente usato nelle arti visive e nelle narrazioni contemporanee.

Il narrare breve e 'fabuloso'⁴³⁷ per «piani panoramici» è, come evidenziato da Elisabetta Menetti, costruito sul modello delle novelle italiane e in particolar modo su quelle boccaccesche:

Per Celati, insomma, il futuro della narrazione si nasconde nel suo passato remoto, assai lontano da ogni convenzione positivista e realistica del mondo. Come i narratori e i poeti antichi gli hanno insegnato, è convinto che ogni buon narratore non ha la realtà come fine ma la sua immagine percepita in un certo momento, che cambia a seconda degli stati d'animo e dei nessi tra gli episodi che vengono in mente come quando si conversa con qualcuno. [...]

⁴³² G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, cit., p. 372.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 373.

⁴³⁵ L. Ghirri, *ibidem*.

⁴³⁶ R. Lumey, *The Novella and the New Italian Landscape: an Interview with Gianni Celati*, «Edinburgh review», 67-68, 1990, pp. 40-41. Intervista tradotta in italiano da Daniele Benati sotto il titolo *La novella e il nuovo paesaggio italiano*, ora compresa in *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 186-207.

⁴³⁷ Cfr. E. Menetti, *Gianni Celati e I classici italiani*, cit., p. 33-34: «chissà se si tratta solo di una coincidenza ma nel XIV Libro delle Genealogie deorum gentilium Boccaccio descrive i principi fondamentali della sua arte poetica in questo modo: i poeti sono 'fabulosi', cioè sono compositori di favole ("concede fabulosos, id est fabularum compositors, esse poetas" XIV, 9, 2), le favole danno conforto e sollievo».

sull'idea del racconto come dialogo è il *Decameron* di Boccaccio il modello di narrativa orale che meglio ha conservato questa antica arte della conversazione.⁴³⁸

Istituendo un confronto poetico tra Celati e Boccaccio si possono notare vari punti di contatto, tra cui, per tornare alla questione della visione, la costruzione della scena non come centro della storia, ma solo come suo punto culminante: «così, a poco a poco, ho scoperto questa forma, che non è quella della *short story*, ma piuttosto quella della novella italiana tradizionale, che ti permette di organizzare il racconto secondo un punto di vista panoramico e non scenico».⁴³⁹ Dalla novella Celati riprende anche l'idea di una narrazione a cornice, anche se nell'elaborazione dello scrittore emiliano viene sottointesa, celata dentro la stessa storia narrata. In ciò si può trovare una certa vicinanza con anche la narrazione cinematografica di Fellini,⁴⁴⁰ dove mentre la trama della storia procede per frammenti, episodi minimi collegati, vi è in corso anche un'implicita orchestrazione generale costantemente velata, che mai si coglie chiaramente, ma che organizza e permette lo svolgersi e il tenersi insieme dei *frame* che compongono il film, il racconto.⁴⁴¹ Dietro ogni immagine così c'è un reticolo di altre immagini, ciascuna che si richiama alle altre, Celati le chiama: «le visioni di altri uomini dalle quali non posso prescindere».⁴⁴² La trilogia padana si compone dunque, fellinianamente, come un itinerario geografico attraverso un'Emilia postmoderna, le cui tappe appuntate nella 'carta delle pianure' messa in apertura ai *Narratori*, fanno da 'cornice' alle storie che nel prossimo capitolo analizzeremo:

Narratori delle pianure è più o meno come *Amarcord*, un lavoro in cui a far da cornice implicita è un particolare background, una certa situazione storica. Ho cercato di utilizzare una cornice implicita, di tipo geografico, un «itinerario», perché sapevo che molte persone, cioè un certo tipo di persone avrebbero seguito volentieri questo itinerario, questo percorso. Sapevo che a loro sarebbe piaciuto immaginare di avere la possibilità di seguire un itinerario del genere...e insomma, è questo percorso lungo il fiume a fungere da cornice implicita.⁴⁴³

Come è stato messo in luce nel fondamentale studio geocritico *Atlante delle derive* da Giulio Iacoli, il paesaggio emiliano al quale Celati va incontro è una realtà 'ferita' dai processi di industrializzazione, che «non consente al soggetto una identificazione mediante un placido rispecchiamento nel paesaggio circostante».⁴⁴⁴ Ne consegue che il soggetto-Celati diviene in mezzo

⁴³⁸ Ivi, p. 37.

⁴³⁹ Ivi, p. 188.

⁴⁴⁰ Su un paragone tra racconto letterario e cinematografico si potrebbe citare anche la vicinanza di Celati ad altri registi quali Wim Wenders, Michelangelo Antonioni e Cesare Zavattini.

⁴⁴¹ Si prendano in considerazione, ad esempio, i film: *La dolce Vita*, *8 e ½* e *Amarcord*.

⁴⁴² G. Celati, *Soglia per Luigi Ghirri*, in *Animazioni e incantamenti*, cit., p. 380.

⁴⁴³ Id., in *Il transito mite delle parole*, cit., p. 190.

⁴⁴⁴ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 13.

a questi luoghi un viandante «destinato a non fermarsi [...], sottoposto a una continua deriva».⁴⁴⁵ Lo scrittore, sottolinea Iacoli, vive pascalianamente ‘imbarcato’ («vous êtes embarqué»),⁴⁴⁶ staccato dalla riva, verso il ‘naufragio’ annunciato dalla foce. Nei suoi sconfinamenti negli spazi aperti la sua figura di *flâneur* si staglia come ‘solitaria’, in una disposizione simile a certi scrittori americani (London, Twain, Poe, Melville) che qualche anno più tardi tradurrà insieme a Daniele Benati, raccogliendo le traduzioni sotto il titolo: *Storie di solitari americani*. Nell’introduzione a questo libro Celati scrive un raffronto interessante, che meriterebbe di essere indagato, tra gli spazi dell’ovest e gli spazi padani, luoghi spaesanti dove lo scrittore-‘solitario’ diviene simbolo di quell’«anonimo nella folla, un niente, sempre in balia di qualcosa di esterno che lo porta alla deriva».⁴⁴⁷

L’esperienza dello spazio dipende allora dall’impossibilità di riferirne in termini topografici e cognitivi. Il *flâneur*-Celati è esposto alla *déplaçabilité* imprevedibile dello spazio, e cerca costantemente «un punto con cui fare asse»⁴⁴⁸ per una riorientazione *costruens* dei luoghi, e della scrittura. Una ricostruzione che non è solo geografica, dunque, ma da cui dipende l’intera soggettività e ambiziosamente l’occidentale decadenza postmoderna (di cui l’Emilia-Romagna è simbolo), arginata attraverso «una strategia retorico-visiva».⁴⁴⁹ L’erranza di Celati e dei suoi personaggi, la nuova concezione visiva della letteratura che «trascende la cornice tra il dentro e il fuori del racconto»,⁴⁵⁰ deve riconsiderarsi non solo unicamente come conseguenza alla dispersività postmoderna, ma anche come risposta efficace in difesa di una ‘persistenza’, di un ‘ritorno a casa’ dello scrittore:

Visivo e narrativo ordiscono un corpus cartografico da cui emerge la plurivocità di un discorso spaziale figurativo e narrativo insieme: l’origine di una forma-libro atlantica. L’atlante delle derive, di per sé incartografabili, arresta il linguaggio tabulare nel silenzio della descrizione, laddove i sentieri si interrompono: nella riduzione progressiva delle forme adottata da Celati come nel ritorno a casa, alle radici.⁴⁵¹

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’inesistenza*, Il Mulino, Bologna, 1985, pp. 39-40 [ed. or. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979]: «la metafora dell’imbarco include il suggerimento che vivere voglia dire essere già in mare aperto, dove, oltre a salvezza o rovina, non ci sarebbero altre soluzioni, altre riserve. Pascal [...] ha bandito l’idea della mera autoconservazione che non vuole l’intensificazione assoluta, la vincita infinita».

⁴⁴⁷ G. Celati, in G. Celati, D. Benati (a cura di), *Storie di solitari americani*, Milano, Rizzoli (BUR), 2006, p. 43.

⁴⁴⁸ *Id.*, *Verso la foce*, cit., p. 91.

⁴⁴⁹ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 15; Cfr. A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 18.

⁴⁵¹ *Ivi*, pp. 19-20.

La trilogia padana traccia così una *geografia*⁴⁵² delle pianure in una nuova prosa che, epurata la *vis comica*, evolve in una *gradatio* ascendente avvicinandosi al Delta. Una prosa con passaggi a volte enigmatici, che rispecchia la profonda curiosità dello scrittore di addentrarsi davvero nell'esistente, nelle trame di un linguaggio sconosciuto, nella «terra incognita» che confonde piani e cammini,⁴⁵³ che lo chiama come scrittore, e viaggiatore, a percorrerla:

Verso una *terra incognita* quale in effetti è l'esistente [...] come se un geografo stanco di disegnare carte e ridurre distanze tra i luoghi, si fosse deciso a visitare quei luoghi e a valutare, senza più scalimetrie, le vere distanze, misurando, secondo il suo passo e il suo respiro, tutta la difficoltà di inoltrarsi nel paesaggio.⁴⁵⁴

La scrittura-*flânerie* «trasgredisce» il limite del «proprio» spazio, per entrare nello «spazio straniero» di ciò che è altro da sé: analogamente così al sapere degli antichi, scrivere equivale per Celati allo «stare» in una soglia, che sia al contempo *limes* (confine) e *limen* («membrana porosa destinata a essere varcata»)⁴⁵⁵. La narrazione si dischiude così ad un ignoto, ad una frontiera. Questa porsi «tra» («entre-deux»)⁴⁵⁶ è l'essenza della *no man's land* Padana, del paesaggio da *day after* che lo scrittore attraversa come cercando una riterritorializzazione di quei luoghi. Questo porsi *entre-deux*, tra un «non più» e un «pur sempre ancora»,⁴⁵⁷ tra il luogo della pianura e il «luogo» della pagina, attiva un potenziale immaginativo-visivo che si traduce, nelle parole di Michele Serres, in un «terzo luogo di utopia»⁴⁵⁸, uno spazio «terzo» che dal margine, e dall'esperienza vissuta, «anima un discorso altro»⁴⁵⁹ estendibile al mondo intero. La nozione di «terzo spazio», elaborata da Homi Bhabha in *The Location of Culture* e rilanciata poi da Edward Soja in *Thirdspace*,⁴⁶⁰ sembra applicabile molto bene qui al discorso di Celati, ««soggetto» decentrato» che però grazie proprio ad una mobilità acquista una nuova forma identitaria, seppur ancora dentro la «temporalità nervosa del tradizionale, la fugacità

⁴⁵² Cfr. M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 94: «la pianura è il luogo di una *geografia* – di una «scrittura terrestre fatta di minimi corrugamenti, di pieghe; solchi tracciati nell'estensione dei terreni, texture dalla grana diversa che si offrono insieme allo sguardo e al piede».

⁴⁵³ Cfr. G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 103: «ore 18, sto per tornare a casa. Ricordo quel cartello stradale dove c'era scritto: STRADA SMARRITA».

⁴⁵⁴ M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit., p. 42.

⁴⁵⁵ Cfr. B. Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando Editore, 2009, pp. 63-64 [ed. or. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Édition Minuit, 2007].

⁴⁵⁶ Cfr. D. Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991; J. Vion-Dury, *L'entre-deux-morts*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000; M. Serres, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996: «non è ancora né l'uno né l'altro e già diventa, forse, l'uno e l'altro allo stesso tempo. Inquieto, sospeso, come in equilibrio nel suo movimento, riconosce uno spazio inesplorato, assente da tutte le carte e che né atlante né viaggiatore descrissero». [traduzione mia].

⁴⁵⁷ P. Celan, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993, p. 15 [ed. or. *Gemmelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983].

⁴⁵⁸ M. Serres, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, p. 28.

⁴⁵⁹ B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 101.

⁴⁶⁰ E. Soja, *Thirdspace*, Malden, Blackwell, 1996: «tutto entra in contatto con il terzo spazio: la soggettività e l'oggettività, l'astratto e il concreto, il reale e l'immaginato, il conoscibile e l'inimmaginabile, il ripetitivo e il differenziato, la struttura e l'arrangiamento, lo spirito e il corpo, il cosciente e l'inconsistente, il disciplinato e il transdisciplinare, la vita quotidiana e la storia senza fine». [traduzione mia].

emergente del “presente”». ⁴⁶¹ In Celati, lo si ricorda, vi è una lucida consapevolezza dei cambiamenti in atto (sociali ed ecologici), delle direzioni postumane perseguite dalla speculazione tecnologica-industriale e l’accompagnamento mediatico dello società dello spettacolo che derubrica i problemi reali in una derealizzazione perversa del mondo. L’accostamento alla nozione del «terzo spazio» deve mediarsi perciò ancora dalle tesi di Gilles Deleuze, punto di riferimento costante per Celati, dove il pensiero e la narrazione non si contemplano mai come schermi illusori e utopici: il futuro del mondo è «spaventoso» e lo si riconosce, ma proprio in forza a questa ragione la scrittura deve perseverare il suo essere «mondo possibile» ⁴⁶² o quanto meno, dice Celati, ‘sollevio’ ⁴⁶³.

I testi celatiani degli anni Ottanta costituiscono insomma un *cosmos* che si regge su un «pattern visivo» ⁴⁶⁴ dove l’autore cerca un discernimento nella veduta del paesaggio tra il ‘fuori’ e il ‘dentro’, il ‘qui’ e il ‘là in fondo’, tra il feroce spaesamento e la sentimentalissima ⁴⁶⁵ *quête* immaginativa che pur sempre abita le terre ‘disambientate’ della Pianura Padana e dell’esistenza comune di ogni giorno. Se il lavoro di Celati allora si innerva nella tensione tra mondo intellegibile (le regole dell’intelletto) e mondo sensibile (i dati empirici), si può compiere ora un passo ulteriore ed aggiungere che è in quel «posto mediano» tra le categorie gnoseologiche che per la scienza rimarrebbe vuoto, che risiede la poetica visiva degli anni Ottanta dello scrittore emiliano. Un vuoto che viene riempito attraverso la scrittura-immaginazione, dove la facoltà di crearsi visivamente delle immagini orienta la narrazione secondo una funzione noetica. Come si cercherà dunque di mettere in luce nell’analisi dei racconti e dei diari, la prosa di Celati è come se cercasse non tanto di scrivere della realtà attuale, quanto invece della realtà ‘inscritta’ nel reale, il cui carattere è quello di essere in primo luogo realtà «immaginatrice». Questa è la vera facoltà cognitiva a cui cerca di accostarsi Celati nel lavoro della scrittura, la quale, si capisce a questo punto, è una mediazione tra mondi: la scrittura è propriamente

⁴⁶¹ H. Bhabha, *The location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 216. [traduzione mia].

⁴⁶² Cfr. D. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996, p. 22: «in un dato momento, ecco un mondo calmo e riposante. Spunta fuori d’un tratto un viso spaventato che guarda qualcosa fuori campo. Qui l’altro non appare né come un soggetto né come un oggetto, bensì, il che è molto diverso, come un mondo possibile, come la possibilità di un mondo spaventoso. Questo mondo possibile non è reale, o non lo è ancora, eppure non per questo esiste di meno: è qualcosa di espresso che esiste solo nella sua espressione, il volto o un equivalente del volto».

⁴⁶³ Un sollevio non anestetizzante però, come quello proposto dai media, ma dato dalla lucida capacità di elaborare un pensiero critico e una posizione forte contro il divenire socio-politico e ambientale del mondo. Si veda per esempio questo commento di Celati in *Verso la foce*, p. 124: «il pensiero della fine del mondo ormai ci accompagna come un’incertezza da bradisismo o mareggiata incombente: centomila sprofondamenti al secondo dentro e fuori di te, città strane dove non ti trovi, e visione di uomini chiusi in casa davanti a un televisore perché non sopportano di guardare in faccia altri uomini».

⁴⁶⁴ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 75.

⁴⁶⁵ Il termine qui è inteso nell’accezione proposta da Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* dove parla della luce di città come di una «sentimentalissima luce». Una luce, sempre diffratta, presente e assente, una luce indefinita e per questo «sentimentalissima». Cfr. G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, successori Le Monnier, 1898, p. 1745: «è piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov’ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada a poco a poco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell’astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l’incertezza, il non veder tutto e il potersi perciò spaziare coll’immaginazione, riguardo a ciò che non si vede».

un 'intermondo' nel quale Celati supera i dilemmi ciechi del pensiero moderno, articolando uno scambio possibile tra sensibile e intellegibile, ontologia ed estetica. Per questa posizione mediana della narrazione celatiana degli anni Ottanta si può allora ricorrere al felice termine proposto da Henry Corbin negli stessi anni di «mondo *immaginale*» (*mundus imaginalis*).⁴⁶⁶ È probabile che Celati abbia letto e conoscesse il testo di Corbin di prima mano, visto che l'edizione francese del *Corpo spirituale e Terra celeste* venne ripubblicato nel 1979, in contemporanea dunque al soggiorno dello scrittore emiliano in Francia.

La postura di Celati adottata nella narrazione della Pianura Padana si può comprendere bene come «*folle du logis*», espressione d'origine pascalina in cui l'*Imaginatio vera* diviene, come nello studio di Corbin, il primo «organo delle visioni», il luogo da cui esse sorgono e si trasmettono tra gli uomini. L'«immaginazione attiva» o «agente» è dunque alla base della svolta fenomenologica degli anni Ottanta, segno di una affermatività dei luoghi disambientati e di una orientazione nuova della scrittura che si raccoglie e si fa presente a sé stessa, come lo scrittore adesso si rende presente al mondo.

In chiusura a questo primo capitolo si possono allora avanzare alcune domande generali: come si struttura la duplice lettura del mondo (quella reale e quella immaginata) di Celati? Come evolve il sentire nomade dello scrittore in rapporto alla «striatura» degli spazi,⁴⁶⁷ alla saturazione visiva delle immagini e alla logica frammentata dei Tempi Moderni? E ancora, la ri-simulazione del mondo mediante il 'gioco' della scrittura può tradursi in un modello reale di esempio «Alter-nativo»? E se così fosse, in che modo la temporalità-spazialità del «mondo immaginale» può incidere nel tenore globale del «mondo della vita»? Si deve supporre che per lo scrittore lo spazio finzionale (luogo della parola autenticamente intenso, non quello dei simulacri virtuali) agisca ad un sottolivello nella strutturazione dello «spazio vissuto», incrinando la percezione del mondo positivo-informatico e ricucendo un'appartenenza umana al «vasto sfondo del mondo totale»?⁴⁶⁸ O gli esiti di una qualunque narrazione saranno sempre dissipati in una *otherness*, una divergenza irriducibile tra la finzione e la realtà? Queste sono alcune delle domande a cui si cercherà risposta nell'analisi della 'trilogia padana', per capire da dentro la nuova svolta poetica degli anni Ottanta in cui Celati ripensa la scrittura fenomenologicamente come coincidenza tra *fictum* e *factum*, senza operare però alcuna

⁴⁶⁶ H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste*, Milano, Adelphi, 1986, p. 16: «il mondo immaginale per un verso simboleggia con le Forme sensibili, per l'altro con le Forme intellegibili. È tale posizione mediana che subito impone alla potenza immaginativa una disciplina impensabile là dove essa è degradata a "fantasia", che emette soltanto dell'immaginario, dell'irreale, ed è capace di ogni intemperanza. Si tratta proprio di quella differenza, che già Paracelso conosceva e distingueva bene, tra l'*Imaginatio vera* (la vera Immaginazione, l'Immaginazione nel vero senso) e la *Phantasey*».

⁴⁶⁷ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987, pp. 540-541 [ed. or. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980].

⁴⁶⁸ G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 1223.

sovrapposizione ontologica.⁴⁶⁹ L'ispirazione tematica e stilistica della 'seconda' fase celatiana si comprende infatti a priori da ogni categoria deontica, nel segno di un linguaggio coerente ad un «vento volatore» interno che, come già emerso nel confronto con Wittgenstein, si dipana in ogni racconto e pagina di diario seguendo un comune *leitmotiv*: l'etica delle storie e la loro natura odeporica-immaginale.

⁴⁶⁹ Cfr. P. Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 256-257: «ogni immagine consiste in una “finestra” attraverso la quale possiamo guardare il mondo, un mondo che essa non rappresenta né realizza, ma di fatto de-presenta e de-realizza. Essa “lacerata” la continuità del reale, pur facendone parte alla stessa stregua della cosa immaginata, in modo da apparire in questa lacerazione, nei suoi bordi o nei confini estremi della cornice irrealizzante che si va così a formare: è il “mondo d'immagine” in cui *factum* e *factum* coincidono sotto il profilo fenomenologico, senza che si confondano mai sotto quello ontologico». [traduzione mia].

LA TRILOGIA PADANA

2. *Narratori delle pianure*: storie che si ascoltano

2.1 Tornare alla novella: narrazioni del «sentito dire»

Nel 1985, anno di pubblicazione di *Narratori delle pianure*, Gianni Celati consolida il suo cambio di rotta poetica e ispirativa, inscrivendo la sua narrazione in una circolarità sempre più orientata a catturare il «sound del linguaggio parlato».¹ Celati era appena tornato dall’America e, dopo aver completato gli studi su Harvey Sacks,² era desideroso di tentare nella scrittura un ‘travaso’ delle nuove teorie sociologiche apprese. Parallelamente, in questi stessi anni, sebbene alcune uscite avverranno in seguito, Gianni Celati iniziava a tradurre narratori americani come London, Melville e Hawthorne, traduzioni che si riveleranno fondamentali nel tracciare la direzione delle sue nuove scritture. Come ricorda con precisione Franco Nasi:

La scelta dei testi che vengono tradotti in questo periodo, così come una diversa strategia traduttiva, si accordano a un differente modo di scrivere e di raccontare il mondo; penso in particolare a *Il richiamo della foresta* di London, ma anche a *Bartleby* di Melville (1991) e *Wakefield* di Hawthorne (1995) che, seppur pubblicati nel decennio successivo, sono tradotti e al centro delle lezioni bolognesi di letteratura inglese e americana di Celati negli anni Ottanta.³

Successivamente sarà lo scrittore stesso, in una intervista del 1998, a dichiarare in modo molto esplicativo questi cambiamenti: «a un certo punto ho sentito quanto era miserabile quell’attaccamento a una voce unica, che bisbigliava delle cose, mentre la grande meraviglia è che il mondo sia pieno di voci».⁴

L’occasione di tornare a scrivere, studiare e insegnare in Italia, ritrovando uno «stato di grazia»⁵ dopo il periodo ‘depressivo’ e vagabondo che lo portò dagli Stati Uniti fino alla Francia,⁶ gli venne data

¹ P. V. Tondelli, *L’abbandono. Racconti degli anni Ottanta*, Panzeri Fulvio (a cura di), Milano, Bompiani, 1993, pp. 7-8.

² «Nel 1979 ho passato un periodo a Los Angeles, dove c’era un gruppo d’allievi di un geniale sociologo, Harvey Sacks, il quale aveva avviato uno studio sulle regole implicite nelle conversazioni e nei racconti quotidiani [...]. Tornato in Italia ero deciso a darmi a questi studi e non pensare più alla letteratura», racconta Celati in *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, cit., p. 33.

³ F. Nasi, *Stile e traduzione: scrittura degli affetti e competenza narrativa*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, cit., p. 141.

⁴ G. Celati, *Narrare come attività pratica*, cit., p. 15.

⁵ G. Celati in «Riga 28», cit., p. 34.

⁶ Cfr. C. Monina, *Gianni Celati e la genesi del «racconto d’osservazione»: un’analisi delle fonti a partire dai taccuini del Fondo Celati di Reggio Emilia*, in *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi*, Miriam Carcione, Matilde Esposito, Serena Mauriello, Letizia Anna Nappi, Ludovica Saverna (a cura di), Roma, Sapienza University Press, 2021, p. 188: «tornato dagli Stati Uniti nello stesso anno, Celati entra in una fase di ininterrotti trasferimenti da una città all’altra. Non ha una casa e si sposta, passando per le case degli amici, facendosi saltuariamente ospitare prima da uno e poi dall’altro. Inizialmente si stanza a Piacenza, passa brevi periodi tra Bologna e Roma, poi prende la decisione di partire

nel 1981 da Luigi Ghirri e la sua squadra di fotografi. La collaborazione al *Viaggio in Italia* rappresenterà per Celati un rinnovato slancio creativo ed esistenziale. Nel tempo disteso delle lunghe camminate, nei viaggi improvvisati e nelle sistemazioni di fortuna, egli trova infatti il ritmo di una prosa frammentaria però naturale, dettata dall'esperienza diretta di ciò che si vive in prima persona, pur attraverso «i filtri inevitabili che uno sguardo porta con sé». ⁷ Inizia così in questi anni a raccogliere le prime osservazioni che confluiranno nei diari di *Verso la foce* e nelle bozze dei primi racconti dei *Narratori*.

Quando si prende infatti in mano questo piccolo libro di trenta novelle ⁸ sembra di trovarsi di fronte ad un vero e proprio diario di viaggio e d'altronde la loro stessa «forma ibrida» rivela che «furono appuntate su quaderni e taccuini». ⁹ Cecilia Monina che ha dedicato la sua tesi dottorato al Fondo Celati ha trascritto una parte molto interessante di uno di questi taccuini, utile per capire gli anni del silenzio che precedono i *Narratori* e le nuove direzioni ispirative *post* 1980:

L'attività di annotare qualcosa, tenere un diario, scrivere in un quaderno i propri pensieri, negli occhi di qualcuno sa troppo di intimismo. Le parole rivolte a sé stessi sarebbero una specie di linguaggio privato, voce delle sensazioni dell'individuo, le quali non possono avere nessuna base "oggettiva" e dunque rappresentano solo il torbido mondo interiore. Insomma, qualcosa di tendenzialmente patologico, nel senso in cui la scienza usa questo termine per parlare dei turbamenti dell'essere. È una strana superstizione, quella scientifica. Mentre attribuisce un valore di verità solo alle prove oggettive, dunque a ciò che si svolge nell'esteriorità, è poi sempre portata a indicare il luogo delle attività mentali come un mondo interiore soltanto all'esteriorità. Naturalmente questo mondo interiore, di cui peraltro nessuna prova "oggettiva" può dimostrare l'esistenza, sarebbe un mondo dove non è applicabile alcun criterio di verità. Per questo sarebbe costituzionalmente un mondo torbido, e l'origine di tendenze patologiche che sorgono quando qualcuno si affida troppo alle sue voci. Nessuna prova "oggettiva" può dimostrare l'esistenza di questo mondo soltanto dall'esteriorità. E quale potrebbe essere? Anche se potessero registrare i processi bio-chimici del mio cervello mentre scrivo seguendo le voci della mia intimità, come dimostrare poi un legame di causa ed effetto tra quei processi bio-chimici e le parole che scrivo? ¹⁰

per Parigi, alcuni dicono "in preda a una disperazione evidente" (Palmieri in *Celati* 2016: CIV) e durante il soggiorno parigino, segnato da una depressione, Celati continuerà a tradurre Céline e a condurre importanti ricerche linguistiche.

⁷ Ivi, p. 189.

⁸ Alfredo Giuliani, infatti, lo ha definito *Il trentanovelle* suggestione che avvicina l'opera celatiana a *Il Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, uno degli autori a cui lo scrittore emiliano si era ispirato, sottolineando così l'eredità letteraria e la vocazione novellistica insita in questa raccolta. Cfr. A. Giuliani, *Il Trentanovelle*, «La Repubblica», 13 agosto 1985.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Fondo Celati, cartella 11/121, appunti su un quaderno *Calligraphe* del 1989, lato retto.

La scrittura del diario permette a Celati di ripensare i rapporti alla base della forma romanzo, arrivando così, dopo le prose della ‘prima fase’, ad un narrare ‘breve’: Celati ritorna alla tradizione della novella, una forma «che concede di riunire in un’unica raccolta le vicende di personaggi che nulla hanno a che fare gli uni con gli altri, storie dalle trame più disparate, a prima vista senza alcun plausibile *fil rouge* a tenerle legate». ¹¹ I *Narratori* forniscono così l’occasione per un confronto con una tradizione narrativa di scrittori come Boccaccio o, il già citato, Franco Sacchetti, una patria elettiva di autori a cui Celati appartiene: «c’è un senso nel tornare così di lontano a qualcosa che è nativo e familiare, perché è come la ricerca di una piccola patria». ¹²

Il ‘novellare’ è indice di una duplice volontà creativa di Celati: da un lato, l’intento di ascoltare e riconoscere la costellazione di luoghi emiliani, apparentemente invisibili e fuori dai percorsi turistici convenzionali; dall’altro, l’attenzione verso una tradizione plurisecolare di cui Celati si fa testimone e di cui continua uno svolgimento. ¹³ Come lui stesso disse in una intervista la novella è una forma fragile, sul «filo del rasoio», ¹⁴ che si regge sull’intreccio e la biforcazione delle esperienze, di cui il carattere breve è ciò che permette una sua eterogeneità. Quello che affascina lo scrittore emiliano delle novelle è ciò che le ‘alimenta’, ovvero il passaparola, la retorica della ripetizione seriale di un evento che nel suo riraccontarsi oralmente si muta e in cui, per riprendere le parole di Benjamin, la «scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi»: ¹⁵ «così la novella celebra il sentito dire, che spunta da un paesaggio di parole di bocca in bocca. E novella può essere qualunque cosa: fiaba, burla di paesana, aneddoto di poche righe come il *Novellino* o i sermoni di San Bernardino». ¹⁶ Celati lavora proprio su questo tema folclorico del passaparola, di una narrazione informale e continuamente trasmessa da un soggetto ad un altro.

Lo stretto rapporto con l’oralità si traduce nei racconti di Celati attraverso elementi che differiscono però da una banale mimesi del parlato; lo scrittore utilizza una narrazione lontana da tutto un ‘narrare testimoniale’ che va da De Marchi fino a Pasolini, e traccia invece una scrittura dell’oralità attraverso elementi come l’epigrafe, gli *incipit* come «c’era un...»/«mi hanno raccontato»/«ho sentito raccontare» e altre forme simili. L’introduzione spesso *in medias res*, senza antefatti, ricalca anche

¹¹ C. Monina, *Gianni Celati e la genesi del «racconto d’osservazione»: un’analisi delle fonti a partire dai taccuini del Fondo Celati di Reggio Emilia*, cit., p. 190.

¹² (Id. 1994: IX).

¹³ G. Celati in *Nuovi preamboli a Finzioni Occidentali* cit., p. VIII, parlando della tradizione dei classici a cui si accosta scriveva di quanto ogni cosa reale e ogni modo di raccontare ‘fanzionale’ «comincia prima di noi, noi continuiamo uno svolgimento».

¹⁴ G. Celati, *Riscrivere, riraccontare, tradurre*, in *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 112: «la novella, il racconto la short story sono un genere che ha delle regole molto strette. Il lettore deve arrivare alla fine con l’impressione che tutti i nodi narrativi sono stati sciolti [...]. Il racconto è forse il genere narrativo più fragile, sempre sul filo del rasoio, un po’ come un sonetto che alla fine deve dare l’impressione di concludersi in modo persuasivo».

¹⁵ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 9.

¹⁶ G. Celati, *Elogio della novella*, cit., p. 40.

certi racconti 'rivoluzionari' di Carver che Celati in quegli stessi anni stava leggendo, e di cui stimava la capacità con cui riusciva a raccontare in modo immediato una realtà apparentemente banale, quotidiana, ma in fondo inaspettata. Si veda l'*incipit* di uno dei racconti della *Cattedrale* che, similmente a molte aperture narrative celatiane, introduce il lettore direttamente nel pieno della storia, senza informazioni preliminari: «questo mio collega di lavoro, Bud, una volta ha invitato me e Fran a cena».¹⁷

La stessa nebbiosità dei racconti emiliani si può poi ricondurre ad un sapiente lavoro linguistico, in cui lo scrittore emiliano giustappone al passato remoto il passato prossimo,¹⁸ marcando così ancora di più la tensione orale del testo. Secondariamente Celati lavora sull'insieme delle espressioni deittiche e sui loro rinvii anaforici, articolando così aggettivi, avverbi, pronomi secondo quella categoria che Enrico Testa denominò «deixis am Phantasmata al quadrato».¹⁹

Il testo va inteso dunque come un «travaso di» o, ancor meglio, un «portatore di», analogamente alla figura dello scrittore stesso che, per riprendere ancora Benjamin, si fa portavoce della «fiamma misurata del suo racconto».²⁰ L'oralità si articola così attraverso uno stile additivo, secondo una retorica della ripetizione e una resa del pensiero situazionale, in cui lo scrittore fonda un nuovo rapporto «non autoritario» tra gli oggetti e tra narratore/autore, narratore/personaggio.²¹

Recuperare e rinnovare il genere della novella significa dunque ricordarsi di un antico esercizio umanistico insito nella cultura popolare: il «narrare naturale» della novella altro non è che «una empatia immaginativa con i lettori, che si basa su aspetti sonori e musicali (tonalità, timbro e ritmo), ma anche visivi (colori, immagini) della narrazione».²² Si può facilmente ravvedere in *Narratori delle Pianure*, sulla traccia di modelli antichi (Boccaccio e altri narratori del Quattrocento-Cinquecento), la ricerca di un «nuovo umanesimo», retto da una dimensione collettiva e orale di una narrazione che procede per 'accumulo': come le raccolte novellistiche delle origini anche quella di Celati è un grande collezione di «aneddoti, favole, leggende, motti arguti, d'origine scritta e orale. [...] dove ogni storia ha la natura del frammento disperso, come reliquie dei santi o i gioielli in Europa dagli antichi viaggiatori».²³

¹⁷ R. Carver, *Cattedrale*, Torino, Einaudi, 2014, p. 26.

¹⁸ Cfr. M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. XLVII: «il rifiuto del passato remoto [...] non instaura gerarchie tra racconto e vita, ma avvicina il primo alla seconda, attraverso evocazioni e rimandi alla dimensione del remoto».

¹⁹ Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, p. 342; F. Gatta, Deissi e passato prossimo nei *Narratori delle pianure*, in F. Gatta, R. Tesi (a cura di), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, Roma, Carocci, 2000, pp. 121-135.

²⁰ W. Benjamin, *Il narratore*, p. 274

²¹ M. Codebò, *Oralità e scrittura nei narratori delle pianure di Gianni Celati*, In *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2002, p. 100.

²² E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani*, cit., p. 117.

²³ G. Celati, *Lo spirito della novella*, cit., p. 6.

Sarà proprio Celati in una delle *Conversazioni del vento volatore* a dichiarare il nuovo percorso narrativo scelto dopo i romanzi degli anni Settanta e il lungo periodo di silenzio: «con *Narratori delle pianure* a un certo punto mi sono accorto che un modo di cavarmela era tornare alla forma della novella. Non avere quasi niente da dire, tranne quel poco che ti pare di aver sentito come echi sparsi». ²⁴ Celati sembra così in attesa dell'«eco» che possa reincantare il mondo, espediente per ripensare le forme, i personaggi, gli itinerari delle storie, che uno scrittore non inventa mai propriamente, ma a cui semplicemente si accosta, perché ogni narrazione è un «sentito dire», e perciò «non ha mai un centro, né un soggetto, perché è sempre fatta di rimandi». ²⁵ Per questa logica abbandona la prima persona utilizzata nei romanzi precedenti, adottando una narrazione in terza persona, che sottende l'idea che scrivere sia sempre ri-scrivere e tradurre i segni che ci vengono dall'esperienza del mondo e dagli Altri che sono 'altro' da sé, ma che, scrive Celati, «gli assomigliano in questa ricerca dell'«aria stessa della vita»» ²⁶:

Quando mi chiedono cosa vado cercando non so darmi nessuna risposta e tutte le risposte che mi vengono in mente mi sembrano solo giustificazioni per darmi un contegno. Ci sono immagini che ispirano una ricerca, e allora bisogna muoversi con la testa e con i piedi, trovare luoghi e persone che permettano al nostro racconto di venir alla luce (...). Così alla fine tutto quello che si va cercando in un racconto non è altro che il racconto stesso, cioè l'esperienza di vederlo venire alla luce, e questo è il suo aspetto memorabile sia per chi ascolta sia per chi lo racconta. ²⁷

Veicolare l'immagine dell'Altro è un importante elemento a livello macrotestuale che, come analizzato da Marco Codebò, indica il reale rapporto tra le varie voci dei narratori: «il problema che si pone Celati è raccontare l'Altro in quanto tale e non in quanto non-Io, onde evitare, come nel rapporto fra Storia ed estraneità di far risalire all'Io l'ultima verità dell'Altro. [...] Ogni personaggio dei *Narratori delle pianure*, non solo chi è protagonista delle storie, quindi, gode di pari dignità narrativa in quanto portatore di un'idea di un punto di vista sul mondo». ²⁸ Analogamente così ai personaggi dostoevskiani, studiati attraverso Bachtin, anche gli eroi celatiani «sono importanti non per come appaiono nel mondo ma per come a loro appaiono sia il mondo che se stessi». ²⁹ Lo scrittore, è il grande 'archivista', il collezionatore di tutte le altre storie che si svolgono intorno a lui; per questo di volta in volta muta la sua postura, assumendo via via una funzione narrativa diversa a seconda dei

²⁴ Id., *Elogio della novella*, cit., p. 42.

²⁵ G. Celati, in B. Cottafavi, M. Magri (a cura di), *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Modena, Mucchi Editore, 1986, p. 157.

²⁶ E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani*, cit., p. 134. Cfr. G. Celati, *Letteratura come accumulo di pezzi sparsi*, cit., p. 133.

²⁷ Id., *Taccuino blu*, 2/35, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Fondo Celati, 1992.

²⁸ M. Codebò, *Oralità e scrittura nei narratori delle pianure di Gianni Celati*, cit., p. 100.

²⁹ *Ibidem*.

racconti: voce testimone o extra-diegetica o cronista o talvolta protagonista. È in questo scambio cangiante di ruoli e di parti che si articolano i racconti, dove facilmente sfuma il rapporto Io-Tu-Noi-Loro dentro la «ventosità» osmotica delle storie che si possono dire solo ‘insieme’.

Ma se dunque le storie posseggono una loro autonomia e dunque vanno cercate/inseguite e non inventate, dove originano esattamente? Celati in diverse occasioni pone l’accento, come precedentemente detto, sul «sapore di un sentito dire», ovvero sul fatto che le parole si ‘ereditano’: «quella parola [...] che è stata detta dal salumiere, qual altra da uno zio, quella è la frase d’un prete o d’un maestro o d’un impiegato. Riconoscendo così le parole, noi sentiamo che ogni parola è detta da qualcuno, e dunque o vari generi di parole o frasi si portano dietro dei particolari manierismi che ognuno eredita».³⁰ Una eredità composita non solo di ciò che si ascolta, ma anche del luogo in cui si è ascoltatori: le parole hanno sempre uno sfondo, dice Celati, che sfuma solo nel momento in cui esse vengono scritte, quando cioè trovano ‘luogo’ nella pagina. La località del linguaggio rimanda per lo scrittore, sulla stessa linea di Heidegger, all’idea che le parole non devono essere indagate per una loro astrattezza, ma in virtù di un loro essere intrinsecamente legate, e dunque inscindibili, al «luogo della loro provenienza», cioè al «fondo di vita terrestre dove siamo collocati».³¹ Si deve specificare poi che la questione di una dimensione locale non si articola nella prosa celatiana nei termini di una stanzialità, quanto invece nell’alternativa migratoria delle parole, che venendo trasmesse da un narratore all’altro conservano i diversi luoghi particolari di evocazione, le tappe itineranti che impongono, anche in termini narratologici, una prospettiva di studio comparato tra storie, luogo, cammini. Così scrive Marco Sironi:

Le storie di cui Celati ci parla non si risolvono nella convenzione della trama dove tutto è ben connesso, e il solo scopo è quello di giungere spediti all’agnizione finale; non si richiamano alla figura dell’intreccio, ma a quella dell’itinerario che, concludendosi, non cattura nulla. Ciò che importa, in esse, è infatti il percorso stesso, nel suo andare avanti senza meta; è il tracciamento di una semplice linea che non avvince, forse, ma che ci orienta e ci guida.³²

Le storie dei *Narratori* non dissipano nel finale alcun dubbio sorto al lettore, anzi, anche ad una lettura attenta e educata, risultano delle «parabole» indecifrabili, compatte nella loro stravaganza e nel loro alone profetico: «parabole sulla nostra epoca» annunciava lo stesso Celati in un incontro con le scuole nel 1989, parabole che servono «a legare stati di esperienza eterogenei, frammentari, per poterli organizzare con qualche ordine in una storia».³³

³⁰ G. Celati, *Leggere e scrivere*, in E. De Vivo (a cura di), *Racconti impensati di ragazzini*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 26-27.

³¹ Cfr. G. Fink, *Narratori: Da dove vengono tutte le storie*, in «Paragone Letteratura», 462, 1985.

³² M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 156.

³³ G. Celati in *Scuola aperta*, cit., p. 69.

C'è in questo strutturarsi sempre anche un 'altrove' a cui rimandano i vari narratori, un luogo senza luogo non analizzabile linguisticamente dove tutte le storie narrate sembrano trarre la loro origine ed infine tendere come ultimo spazio verso cui tornare, una «lingua madre» che le contiene tutte e le orienta: «c'è un angelo all'orizzonte d'ogni forma di racconto e questo è l'angelo che ci guida all'ascolto della lingua madre. Nella lingua madre tutti i racconti sono già presenti, in stato di germinazione, perché i racconti non sono altro che il sentito dire sul mondo».³⁴ Nel *Trentanovelle* la traccia di questa sorta di *Heimat* delle storie emerge a più riprese nel tessuto narrativo, orientando il tempo e lo spazio dei racconti, e insieme il «luogo proprio» dei vari narratori.³⁵

In un'ultima analisi non si può dire con certezza, dunque, se le storie narrate siano state effettivamente 'ascoltate' dallo scrittore lungo la via Emilia o se invece siano state totalmente immaginate; Sironi scrive che probabilmente si tratta di entrambe le cose, tuttavia si può affermare concretamente che c'è «un adeguamento della forma del libro all'apertura dei luoghi da cui proviene».³⁶ Anche se fossero state interamente solo immaginate, le novelle non potrebbero essere state concepite se non attraverso un cammino nella conurbazione postmoderna del territorio emiliano; mostrando come l'«attitudine narrativa» e l'«attitudine dell'abitare» siano intrinsecamente legate: il *Trentanovelle* annulla così una separazione effettiva tra realtà ed immaginazione, e ancor di più dimostra come «esiste una radice locale dell'immaginare, e che il narrare stesso si radica nel luogo».³⁷

³⁴ G. Celati, *L'angelo del racconto*, cit., p. 8.

³⁵ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 141.

³⁶ Ivi, p. 159

³⁷ *Ibidem*.

2.2 La via Emilia e il *topos* della Pianura Padana: la mappa, gli itinerari

La dimensione del viaggio è annunciata già dalla copertina del libro, che mostra Gianni Celati di spalle in un giorno d'inverno mentre guarda il Po innevato, pensoso e avvolto in una dimensione auratica e indecifrabile. Una fotografia che già rivela molto, come ha notato Marco Sironi:

Ci si accorge, poi, che le mani non sono visibili, ma portate in avanti, accoste al corpo con le braccia ripiegate, mentre lo sguardo è rivolto all'aperto della pianura innevata o forse raccolto in basso – la testa appena reclinata – in una pausa del movimento alterno, a brevi scatti, di chi guarda vicino e poi lontano, scrutando qualcosa in distanza e riconducendo gli occhi al foglio dove sta tracciando qualcosa come un disegno o un appunto visivo di ciò che vede.³⁸

È insomma una immagine che esprime il nuovo approccio narrativo dello scrittore, ovvero scrivere esposti al 'fuori', nell'atmosfera delle cose che accadono. È anche una fotografia simbolica: lo scrittore sembra quasi sull'«orlo di una regione remota»³⁹ resa dal paesaggio innevato, senza riferimenti in un mondo 'addormento' o 'alienato'; e con sé porta solo un taccuino per tracciare ciò che vede e fermare i dettagli di percorsi che potrebbero da un momento all'altro scomparire. Come uno dei contemplatori di Friedrich, Celati guarda il paesaggio innevato portando «in sé quest'idea nuova e sconvolgente: che gli spazi esterni prendano forma nel pensiero di chi li guarda, secondo come appaiono a chi li guarda, secondo lo stato d'animo di chi li guarda; e che neppure esisterebbero come entità definite se nessuno li guardasse».⁴⁰

Riconsegnarsi all'esterno, dunque, significa ricostruire l'identità di una esistenza (*ex-sistere*) e insieme «le densità localmente differenti», attraverso una narrazione che possa accogliere «le cose e gli umani»,⁴¹ ritrovando così ultimi nuovi riferimenti e «tirare un po' il fiato».⁴²

Il paratesto continua poi una volta aperto il libro dove ci si imbatte in una «carta delle pianure», una mappa in cui vi sono annotati i paesi «dove nessuno andava e che tutti i bolsi della nostra cultura sono pronti a disprezzare»:⁴³

³⁸ Ivi, p. 85.

³⁹ Ivi, p. 87.

⁴⁰ G. Celati, *Collezione di spazi*, cit., p. 53.

⁴¹ Ivi, p. 88.

⁴² G. Celati, *Narratori dell'invisibile*, cit., p. 166: «io credo che l'ispirazione sia proprio questo: la possibilità di tirare il fiato. Ma il fiato ha a che fare con la rappresentazione dei posti in cui si può tirare il fiato, cosa che non è possibile dovunque. E la mancanza di fiato è mancanza d'ispirazione. Notate come tutto ciò abbia a che fare con i paesaggi in cui ci collochiamo».

⁴³ Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 130.

Dalle città si irradiano spesso due possibilità, due direzioni consentite, che indichiamo con F1 e F2 (funzioni): da Piacenza lungo la via Emilia – traiettoria principale-verso Parma (F1), oppure verso Cremona (F2); da Parma per Modena (F1) o Casalmaggiore (F2); da Modena per Verona (F1, fermandosi all'intersezione con la strada che da Mantova conduce a Ferrara), o per la campagna, fino a Sermide (F2); da Ravenna per Ferrara (F1) o per le foci (F2), fino a Chioggia, rasentando l'Adriatico.⁴⁴

Questa «piccola Italia padana», come già aveva scritto Calvino negli anni Settanta recensendo le *Comiche*, è il «mondo di Celati»,⁴⁵ ovvero quello che si porta dietro quando scrive e che lo differenzia dagli altri scrittori della sua generazione. È in questo fertile «humus geografico e sociologico» che nascono i racconti dei *Narratori* ed è dal territorio emiliano, dunque, che bisogna iniziare per una qualunque analisi narratologica.

La 'carta delle pianure' è l'indicatore, come ha sottolineato Iacoli, di un artificio letterario mutuato dalla letteratura di viaggio, il cui primo riferimento è il romanzo di Stevenson *L'isola del tesoro*,⁴⁶ che serve a dichiarare la natura odeporica che struttura i racconti e secondariamente, è utile per giustificare anche la consequenzialità. La carta rispecchia poi una volontà precisa di stile, ovvero un carattere intertestuale di «interscambio fra i codici»:⁴⁷ da una parte c'è la scrittura che ricombina e trasforma la reale spazialità dei luoghi attraverso la funzione narrativa, dall'altra c'è la mappa che diverge lo spazio narrato riorganizzandolo dentro *realia* non-testualizzati. Il paratesto celatiano dev'essere però distinto da altre 'mappature' come quella, per esempio, sottesa alle *Città invisibili* di Calvino. Per Celati la carta delle pianure non è né simbolo d'avanguardia (o di un'*auctoritas*), né tanto meno mezzo per una comprensione strutturale dello spazio reale o immaginario, semplicemente è il «vero e proprio primo e riassuntivo racconto, tramite il quale orizzontarsi e dirigere il lettore verso il nucleo del racconto, nel seguire l'alternarsi delle piccolissime gesta degli uomini e delle voci infinite dei luoghi».⁴⁸ Serve anche allo scrittore per tracciare l'insieme delle esitazioni avute come viandante; c'è un costante dialogo infatti tra le biforcazioni, tra le vie secondarie contrapposte alla strada maestra (quella da Piacenza a Modena), groviglio di reti e percorsi interrotti che determinano il «ridotto scorrimento» della narrazione:

⁴⁴ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 35.

⁴⁵ Scheda di *Comiche* (1969-70). Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 139.

⁴⁶ G. Iacoli, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, nell'opera collettiva *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci Editore, 2019, p. 243.

⁴⁷ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 138.

⁴⁸ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 35.

La pagina deve attendere spesso il *dénouement* per essere irradiata da uno squarcio di intensità, un'epifania conclusiva che renda conto del senso dell'esistente (in maniera parziale o ironica) o un epifonema che riannodi il filo della storia, apponendovi un disincantato commento. Distaccato, il nostro narratore osserva lo sprigionarsi di un'improvvisa epifania allo stesso modo del paesaggio di un camion per una strada altrimenti deserta.⁴⁹

Emerge dunque da subito l'interesse per la dimensione della spazialità, e in particolar modo per i luoghi qualsiasi. La perlustrazione dei margini diventa un'«adesione incondizionata» o ancora meglio, riprendendo nuovamente le parole di Iacoli, «un'eroticità dei luoghi»⁵⁰: «questa idea utopica, avventurosa, era l'idea d'un racconto elementare [...] dove tutto acquista senso e dignità solo in virtù di un'adesione incondizionata ai luoghi».⁵¹ L'operazione narrativa di questi racconti padani, fatta di abbozzi di idee, annotazioni prese per strada o nei bar di paese, non è dissimile dal lavoro dei caricaturisti, come dichiara l'autore stesso in un dialogo con Belpoliti e Cortellessa tenutosi all'Università di Bergamo nel 2007.⁵² L'esito allora sotteso ai racconti non è «la resa oggettiva della realtà», ma «piuttosto il desiderio di entrare in rapporto globale col mondo esterno, cercarne modalità di rappresentazione adeguate, per restituire immagini, dati, figure, indizi».⁵³

Proseguendo l'analisi dei paratesti, il secondo elemento posto in apertura ai racconti è la dedica: «a tutti quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte».⁵⁴ È una premessa che cercherebbe di accreditare una aderenza alla realtà, anche se per Celati le storie sarebbero sempre *twice-told tales*, ovvero «racconto di un racconto già sentito».⁵⁵ È in questa plurivocità di segni, specchio anche di una coscienza postmoderna di Celati, che si animano le novelle e la «de-soggettivazione e de-individualizzazione» dei soggetti protagonisti: i narratori.⁵⁶ Difficilmente i personaggi dei racconti hanno una identità chiara, né tanto meno un nome, si riconoscono solo in virtù del loro agire, del loro essere parte di una narrazione 'leggendaria'. Di fatto l'unico elemento di continuità che lega le storie narrate è l'erranza del loro autore lungo la via Emilia, e i personaggi, sua emendazione, sono a loro volta anime nomadi, *Wanderers* senza una esatta collocazione o identità. Nel 1985 Alfredo Giuliani recensendo su Repubblica i *Narratori* di Celati si pose una domanda centrale, utile da riproporre ora prima di entrare nel vivo delle storie: «cosa hanno di bello le

⁴⁹ Ivi, p. 37.

⁵⁰ Ivi, p. 32.

⁵¹ G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi 20 anni dopo*, cit., p. 131.

⁵² Cfr. M. Belpoliti, G. Celati, A. Cortellessa, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, cit., p. 33

⁵³ L. Ghirri, *La fotografia. Dal fiume al mare*, in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, cit., p. 99.

⁵⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁵⁵ Id., *Elogio della novella*, in *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 40.

⁵⁶ P. Schwarz-Lausten, *L'abbandono del soggetto. Un'analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati*, cit., p. 117.

pianure?». ⁵⁷ Una prima fascinazione risiederebbe nell'assenza di confini del territorio emiliano: «i confini delle pianure bisogna immaginarli, si inventano strada facendo». ⁵⁸ I confini, infatti, lo ribadirà anche Celati, non sono geografici, ma mentali, dipendono cioè dalla «nostra capacità di immaginare storie». ⁵⁹ Tracciare ora una breve mappatura del *topos* della Pianura Padana è fondamentale per capire i «tramandi attivi» che arrivano fino a Celati, anche inconsciamente, e che hanno portato a ripensare un territorio di per sé arido e consegnato alle grandi industrie, come un luogo fantasmatico, «stracolmo di storie, segni e memorie», ⁶⁰ terreno fertile che ha nutrito secolarmente l'immaginario di poeti, scrittori, pittori, registi e cantautori.

La nostra regione è una conca della terra con una scarsa pendenza verso il mare, e con pianure così piatte che la linea dell'orizzonte non arriva mai molto lontano. Viaggiando nelle campagne tra il PO e la via Emilia ci si sente sempre piantati nel rasoterra, e se mai vedete qualche rialzo nel terreno in lontananza potete star sicuri che è l'argine d'un corso d'acqua, oppure un contr-argine che spesso delimita una zona di pioppeti. Ogni tanto un campanile spunta nelle zone aperte, e quello è l'unico segno di elevazione che potete vedere per chilometri e chilometri. Spesso succede che arrivando in un paesino protetto da un argine, soltanto quell'ascesa di pochi metri vi dà l'emozione di salire in alto e gettare un'occhiata più lontano, nella piattezza assoluta del paesaggio che avete intorno. ⁶¹

Nell'estratto del testo appena citato del 1977, intitolato *Gli ultimi contemplatori*, Celati esaurisce bene la descrizione delle pianure a partire dalla loro 'piattezza'. Una qualità che di per sé annulla, come analizzato anche da Sironi, i grandi toni estetici del pittoresco e del sublime, dando però proprio per questo la possibilità dell'insorgere di un linguaggio 'muto', de-strutturato, in cui il «niente di speciale» può venire avanti attraverso la «spaziosità», la *platitudo* del paesaggio. ⁶² Certo si deve tenere presente accanto all'evocazione letteraria del paesaggio emiliano anche una «dialettica della desolazione», i «tratti del deserto» che permeano una approfondita ricognizione geocritica della pianura. Ecco che i *Narratori* cercano in qualche modo anche di rispondere ad una volontà cartografica di Celati rivolta ad una semplice «interrogazione sulle possibilità»: come salvare qualcosa da un territorio reso inerte dalla cementificazione e dall'industria? Come arginare il processo

⁵⁷ A. Giuliani, *Il Trentanovelle*, cit.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ G. Celati, in N. Orengo, *L'inchiostro delle voci*, «La Stampa», Torino 1992, p.174.

⁶⁰ L. Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, nell'opera collettiva *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, cit., p. XI.

⁶¹ G. Celati, *Gli ultimi contemplatori*, in «IBC – Informazioni Commenti Inchieste sui beni culturali», 3, luglio-settembre, 1997.

⁶² Cfr. M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 93.

di cancellazione in atto nel paesaggio? È possibile un nuovo orientamento, una nuova cartografia, sia geografica sia poetica-esistenziale? E in questi termini, come si dispone «l'uso della rappresentazione», la parola dell'arte?

Più avanti in questo lavoro si tornerà su tali questioni, basterà ora dire che per lo scrittore sarà necessario ricominciare dal «vuoto» in cui siamo dispersi gli uni con gli altri e in cui siamo «collocati insieme alle cose».⁶³ Ritornare ad abitare il vuoto, radicalmente, è lo sforzo a cui la pianura costringe lo sguardo dello scrittore: «un vuoto riempito di polveri sottili, che in Celati sono l'ultima sostanza del mondo».⁶⁴

Il territorio emiliano in questo aprirsi ad una logica del «rasoterra», della superficie estesa, articola uno spazio visivo eterotopico che si fa simbolo di una alterità che fatica a dirsi discorsivamente: narrare le pianure diventa allora ricerca di un linguaggio in cui il pensiero si riduce alla «potenza muta dell'immagine, la quale non lo contiene al modo del significato, ma lo comprende a un livello elementare».⁶⁵ La regione sembra sia culturalmente venuta a costituirsi come un 'spazio altro', ben differenziato dal resto della penisola italiana, ma anche dalla vicina Romagna e da Bologna, che corrisponde ad un microcosmo indipendente. Giuseppe Raimondi, nel celebre libro *Notizie dall'Emilia*, definì questo territorio come «insieme terrestre e spirituale».⁶⁶ Dall'età barocca fino ad oggi si riconosce una continuità di affinità profonde tra scrittori e critici: dentro le molteplicità culturali avvicendatesi nel corso dei secoli emerge un «tessuto virtuale di relazioni e di dialoghi, di esperienze assimilate e riproposte».⁶⁷ Similmente anche lo scrittore Francesco Arcangeli negli anni cinquanta parla della Padania come «spazio proiettato sul mondo, un *Dasein*, radicato nella forza perenne della terra, nella vitalità che fa tutt'uno del corpo e dello spirito».⁶⁸ Questa dimensione emiliana, evocata dal Po, dai pioppi, dalle nebbie («una delle questioni fondamentali che la nebbia pone alla percezione non è: “dove sono?”. Ma anche: “dove sono gli altri?”. E ancora: “cosa lega i miei pensieri alle cose che ci sono?”. La nebbia consente di immaginare, di guardare, di vedere quello che non si riesce a vedere quando tutto è completamente visibile»),⁶⁹ dal paesaggio esteso delle campagne deserte, è un luogo ricco di simboli per Celati.⁷⁰ I tratti di questa atmosfera padana sono particolarmente importanti quando si guarda ai suoi racconti e anche ai lavori dei suoi sodali conterranei come Tondelli, Benati, Cavazzoni, ed insieme allo stesso modo a tutta la scena musicale

⁶³ G. Celati, intervista con S. Cesari, *Il mito transito delle parole*, cit.

⁶⁴ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 109.

⁶⁵ Ivi, p. 94.

⁶⁶ E. Raimondi, *Notizie dall'Emilia*, Torino, Einaudi, 1954.

⁶⁷ Id., in G. M. Anselmi, A. Bertoni, *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna*, Bologna, CLUEB, 1997, p. VIII.

⁶⁸ Ivi.

⁶⁹ M. Belpoliti, *Nella nebbia e nel sonno: Celati e Ghirri*, «Doppiozero», 9 giugno 2018.

⁷⁰ Cfr. F. Fiorentino, C. Solivetti (a cura di), *Premessa*, in *Letteratura e Geografia. Atlanti, modelli, letture*, Macerata, Quodlibet studio 2012, p. 9.

dei cantautori (Ligabue, Guccini, ecc.) e quella dei registi come Antonioni, Bertolucci o Zavattini. Fra tutti questi autori, per quanto diversi, c'è una comunanza di stupori, esperienze e ricordi, un *do ut des* reciproco molto importante, che nasce proprio dall'abitare il territorio emiliano e che è necessario tenere presente quando ci si accosta alle loro opere.

Nasce dentro una condivisa adesione/spaesamento col territorio l'idea che questi autori hanno maturato della via Emilia come 'provincia del mondo', una galassia di paesi e campagne anonime e desolate che diviene condizione generativa e contesto di interpretazione di immagini e parole, le quali si innestano dentro una corrispondenza vissuta dagli autori emiliani; pur talvolta allontanandosene il più lontano possibile come nel caso di Celati, che però anche dall'America, dall'Inghilterra o dalla Francia pensa e scrive della 'sua' Emilia, in particolare della bassa ferrarese, luogo nativo della madre e sua patria elettiva. Una porzione di terra sempre al contempo nitida nella mente e sfumata nello sguardo, come le visioni-miraggi dei pellegrini che ancora stanno camminando, ma il cammino in cui sono è già però la strada del ritorno. Tenendo presente questi elementi ci si può ora addentrare nella prosa crepuscolare dei racconti, che lo scrittore restituisce alla pagina e all'orizzonte dei lettori esattamente con la stessa evanescenza con cui quelle stesse storie sono 'apparse' a lui.

2.3 Il Trentanovelle

I. L'ISOLA IN MEZZO ALL'ATLANTICO

La prima novella apre al lettore uno scenario tipico della letteratura di viaggio e in particolare dell'odeporica fantastica. L'isola a cui richiama Celati non si sa se esista oppure sia solo una visione di fantasia, e l'equivoco non verrà mai chiarito per tutta la durata del racconto. Secondo una buona parte della critica si può facilmente ravvedere dietro al titolo celatiano l'evocazione di un altro famoso titolo: *L'isola che non c'è*. Un titolo che si pone in perfetta continuità con la "carta delle pianure" appena incontrata, quasi a voler sottolineare al lettore già avviato nella lettura che ora anche lui si troverà coinvolto in questo viaggio verso un'isola del tesoro: ossia quel «terreno comune» da cui ogni dire proviene.

L'*incipit* dichiara ancora una volta la natura orale della storia che il narratore si appresta a narrare: «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».⁷¹

Introdotta da subito il carattere della storia come qualcosa che lo scrittore «ha ascoltato», ha «sentito dire», si apre il primo vero tema del racconto: la storia di un contatto radio tra due personaggi *sui generis*, un radioamatore gallaratese di cui non si sa il nome e Archie, un abitante di un'isola sperduta nell'Atlantico. Il contatto radio è già di per sé un evento fortuito, che evoca le categorie dello straordinario e rafforza il motivo, costante nell'opera di Celati, dell'intreccio tra linguaggi diversi. Oltre alla difficoltà di sentire chiaramente le parole uno dell'altro tramite i rispettivi apparecchi acustici sorge il problema effettivo della lingua con cui avviene lo scambio comunicativo: «i due comunicavano in inglese, lingua che il radioamatore italiano capiva poco».⁷² La lingua inglese crea difatti un primo scalino di differenza che impedisce al radioamatore italiano di comprendere perfettamente la 'voce' proveniente dall'isola remota. È un'idea ricorrente nei testi celatiani questo problema delle 'sorgenti', la provenienza lontana delle voci e che porterà inevitabilmente i personaggi, come vedremo anche nel caso del radioamatore, ad avventurarsi alla ricerca di un altrove indefinito per dare un volto e un corpo alla voce misteriosa.⁷³

Il 'lontano' è dunque l'altro grande riferimento tipico della scrittura di Celati, una coordinata che non solo denota una distanza, ma dispone anche la chiarezza di un 'qui', che viene risemantizzato dallo scrittore proprio attraverso l'evocazione fantastica di un Altrove: «le voci, giungendo di lontano,

⁷¹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 11.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Cfr. G. Celati, *Notizie ai naviganti*, in «Il Verri», *Gli spazi del racconto*, 6 maggio 1998; poi incluso in *Cinema naturale*.

dispongono un qui che non è mai un luogo chiuso nella determinatezza del punto geometrico – universo assoluto in sé cominciato e finito – ma luogo che, al modo dell’orecchio, è invece dischiuso, sempre disposto ad accogliere le vibrazioni dell’aria, ora quieta, ora risonante per le emissioni di fiato». ⁷⁴ Il ‘problema della localizzazione’ viene strutturato da Celati secondo una tematizzazione del lontano da una parte e dall’altra di un soggetto ben situato che attraverso la permeabilità del proprio corpo esperisce il *flatus* delle ‘voci’ di un luogo altro. La metafora della scrittura come contatto con un mondo alieno rispetto al pensiero mimetico ricercato dal romanzo realista è qualcosa che convive da sempre nelle scritture celatiane, già infatti nella prima trilogia degli anni Settanta (*Parlamenti buffi*) lo scrittore esplicitava la «realità di puri echi» che la narrazione cercava di riprodurre. Questa seconda realtà rimanda ad un ulteriore viaggio in un mondo sommerso che è quello dell’alterità per eccellenza, ovvero il regno dei morti e delle ombre (le apparenze): «dobbiamo morire sempre per scrivere qualcosa che raggiunga quell’altro mondo. E tutto quello che scriviamo viene dall’altro mondo, sia esso il cielo, sia come dicono altri l’Ade». ⁷⁵ Sottesa c’è anche l’idea che il ‘qui’ da cui si scrive, da cui si ‘ascolta’, non sia sufficiente: c’è infatti, nella narrazione di Celati una irrequietezza dipesa da un bisogno di movimento in un fuori, bisogno di un’erranza senza metà che satura lo spazio del racconto in una costante tensione dinamica che si impone anche al lettore.

Su questo primo dettaglio già possiamo dedurre molto del carattere dei personaggi protagonisti, in particolare dell’isolano misterioso Archie, che quasi niente dice di sé («quello evitava le domande come se non volesse sentirle. [...] Di lui il ragazzo di Gallarate era riuscito soltanto a sapere che si chiamava Archie, che viveva con la moglie, e che ogni giorno percorreva l’isola in lunghe passeggiate»⁷⁶) ma semplicemente racconta-describe la sua isola, il «mondo sommerso» che abita: «capiva però che l’altro aveva sempre voglia di descrivergli il luogo in cui abitava e di parlargli delle coste battute dalle onde, del cielo che spesso era sereno benché piovesse, della pioggia che su quell’isola scendeva orizzontalmente per via del vento, e di ciò che vedeva dalla sua finestra». ⁷⁷ Il racconto naturale di Archie è inquadrabile attraverso l’interesse celatiano, come ha sottolineato Sironi, per la figura del cronista che trascrive il «racconto dei fenomeni»: «una cosa che mi piace molto è trovare i diari delle passate generazioni, quando c’era gente che annotava qualcosa ogni giorno, ma niente di personale, annotava i fenomeni atmosferici e le condizioni del tempo». ⁷⁸

⁷⁴ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 126.

⁷⁵ Cfr. G. Celati, risolto scritto per la *Trilogia Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989.

⁷⁶ Id., *Narratori delle pianure*, cit., p. 11.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Id., *Il narrare come attività pratica*, cit., p. 23.

Il radioamatore di Gallarate capisce poco dunque delle parole di Archie; tuttavia, registra con i suoi nastri i racconti del misterioso uomo e della sua misteriosa isola,⁷⁹ nutrendo la sua immaginazione. A poco a poco l'isola comincia sempre di più ad esistere nella mente del radioamatore, presentificandosi come un luogo dalle coordinate precise e dunque costituendo una 'forma' a cui aggrapparsi nell'indistinto contrasto tra realtà e immaginazione, vicino e lontano: «guardando a sinistra, verso il mare, nei giorni sereni, sembrava si potesse scorgere la curvatura della terra, arrivando con l'occhio alla forma indistinta d'un faro che, secondo Archie, era il punto più lontano ad ovest del continente, in mezzo all'Atlantico». ⁸⁰ L'isola non viene mai nominata da Archie, come se non fosse un elemento importante o come se fosse scontato per il narratore che il ragazzo di Gallarate conosca l'isola, «come se [...] abitasse nella casa accanto». ⁸¹ Si impone ora nel racconto il tema da cui siamo partiti: «ma esisteva una casa accanto? ed esisteva quell'isola?». ⁸² Il problema dell'esistenza si lega con il punto di rottura del racconto, quando il radioamatore un giorno ascoltando le ennesime descrizioni delle passeggiate di Archie intorno all'isola sente pronunciare labilmente la frase: «tutto questo non lo vedrò più». ⁸³ Un annuncio lapidario senza argomentazione e che potrebbe far pensare ad un imminente fine della vita del personaggio o ad una sua espulsione da quel luogo della narrazione che lui chiama 'casa'. Narrare fino all'ultimo quell'isola era il modo di tenere ancora ricucito il «cielo di carta» sopra di lui: «se per qualche motivo i suoi occhi non avrebbero più potuto vedere l'isola, allora il suo desiderio di parlarne finché riusciva a vederla era comprensibile». ⁸⁴

Da questo momento polarizzante del racconto, comincia il viaggio vero e proprio del radioamatore assieme alla fidanzata verso la fantomatica isola, che grazie ad una nuova apparecchiatura sembrerebbe essere stata localizzata al largo delle coste scozzesi. ⁸⁵

Come ha scritto in merito Marco Sironi il viaggio dei due fidanzati non è di scoperta, ma «l'avventura di un graduale riconoscimento, quasi il ritrovamento o il ritorno a un luogo che pare già disposto ad accoglierli, porgendo un viso familiare». ⁸⁶ Appena giunti sull'isola, infatti, è come se ci fossero già stati: «giorno dopo giorno, vagando per l'isola ritrovavano i punti descritti da Archie». ⁸⁷ I punti reali immaginati dal radioamatore trovavano così una coincidenza reale, anche se tuttavia appare riduttivo affermare 'l'isola c'è', e forse è da preferirsi ad una tale certezza il presupposto celatiano di una

⁷⁹ Nella pratica di registrazione si possono cogliere anche gli studi etnografici e antropologici che Celati aveva maturato in America, in particolare su Sacks.

⁸⁰ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 12.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 13.

⁸⁵ Si può notare l'ispirazione autobiografica dell'autore che finisce di scrivere questo racconto proprio mentre si trovava con la fidanzata Gillian Hadley alle Isole Ebridi situate al largo della costa occidentale scozzese.

⁸⁶ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 124.

⁸⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 13.

narrazione come «spazio preesistente l'approdo». I due viaggiatori hanno sempre avuto con sé infatti, nella loro immaginazione, le chiavi dell'isola. Il radioamatore e la fidanzata sono allora figure simboliche di personaggi che hanno continuato a credere all'evocazione immaginifica di quella 'voce di lontano' che intesseva immagini, e dunque il viaggio e l'arrivo all'isola non sono altro che il naturale insieme di questo gioco di apparenze e visioni. Sono in scacco si potrebbe dire di un incantamento (subito anche dal lettore), così radicato che non è distinguibile più dalla realtà: «l'isola di Archie è un luogo accessibile solo rinnovando il confronto con la dimensione cartacea del libro; simile, in questo all'isola deserta dove è approdato Robinson dopo il naufragio».⁸⁸ L'isola che non c'è, misteriosa e al contempo così familiare, dischiude nel lettore un insieme di visioni, quelle che Celati chiama «finzioni a cui credere», che assumono contorni e percorsi precisi: l'isola esiste dunque perché noi la immaginiamo. Questo pensiero trova consonanza con quanto scriveva anche Rebecca West, ovvero che per Celati «abitare il mondo» dipende dalle «storie che raccontiamo a noi stessi e agli altri».⁸⁹

La novella si chiude con il racconto da parte di due coniugi abitanti dell'isola (Susan e Archie) della vera storia di Archie, narrata ai due fidanzati in viaggio: «Archie era un poliziotto di Glasgow, che una notte aveva sparato a un ragazzo colpendolo al cuore. Era stato un incidente, ma Archie si considerava colpevole di sciatteria nei propri gesti, per poca attenzione a ciò che gli stava attorno, per disprezzo di ciò che vedeva in quegli infami quartieri della periferia di Glasgow».⁹⁰

Del fatto era stato testimone un suo collega e amico, il secondo Archie⁹¹ che ora sta narrando la storia, al quale il primo Archie aveva chiesto il favore di lasciargli cinque anni di tempo per «vivere con sua moglie da qualche parte»⁹² e al termine dei quali giurò che si sarebbe costituito. In questi anni «egli aveva imparato a osservare ciò che gli stava attorno per rendere attenti i propri gesti e pensieri»; ecco che allora le insistite descrizioni ascoltate via radio dal radioamatore erano una sorta di diario che Archie stava tenendo come esercizio di concentrazione e traduzione del paesaggio osservato (non dissimile a quello che Celati si appresterà a fare in questi anni lungo la valle del Po).

Molto tempo dopo il viaggio sull'isola, i fidanzati di Gallarate riceveranno la notizia che Archie è stato assolto e che ha deciso di fare ritorno all'isola.

⁸⁸ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 124; Cfr. G. Celati, *Un apprendista lettore affronta il suo Robinson*, in P. Temeroli (a cura di), *Robinson. Paesaggio e immagini da Picart a Pericoli*, Milano, Electa, 1991.

⁸⁹ R. J. West, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, cit., p. 9.

⁹⁰ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 14.

⁹¹ Sul gioco dell'omonimia rinvio al capitolo di Giulio Iacoli, *Livelli di parodia*, in *La dignità di un mondo buffo*, cit., pp. 45-62.

⁹² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 14.

Il narratore extradiegetico prende ora, per la prima volta, parola e chiude la novella: «adesso i due amici, Archie e Archie, si sarebbero messi ad allevare pecore. Se i fidanzati capitavano da quelle parti, sarebbero stati i benvenuti».⁹³

II. RAGAZZA GIAPPONESE

Il secondo racconto mostra molti dei tratti del Celati comico che avevano caratterizzato la ‘prima fase’; si può a ben ragione parlare della storia della *Ragazza giapponese* come di esempio di narrazione tragicomica, con arcate narrative talvolta grottesche. Cominciando ancora una volta dall’*incipit* si può notare rispetto al primo racconto una dichiarazione autoriale diversa: dal «ho sentito» si passa qui a «racconterò». La storia che il narratore presenta è quella di una ragazza giapponese immigrata a Los Angeles che viene presentata al lettore come «piccola, minuta». Rispetto però alla descrizione del personaggio vi è una insistenza sul luogo dove abitava, elemento fondamentale per capire anche la psicologia della ragazza: «abitava a nord della città, già vicina al deserto. Per arrivare a casa sua bisognava uscire dalle freeway dell’aerea metropolitana, passare sopra immensi ponti affollati di camion e macchine su otto corsie, prendere una exit verso il nord e ritrovarsi in un canyon, andare avanti fino ad una Arco Station, girare a destra su per una collina».⁹⁴ Una locazione impervia e distante da un qualsiasi centro, che anticipa la natura suscettibile della ragazza agli impulsi del mondo esterno.

La presentazione scarna del personaggio serve poi a lasciare posto ad una stravagante pratica: «consultare ogni settimana un signist, o consigliere zodiacale, per sapere cosa doveva fare nella sua vita».⁹⁵ Nei *Narratori* è consueto ritrovare una satira da parte di Celati verso le ‘fantomatiche guide spirituali’, dal consigliere zodiacale di questa novella fino al, come vedremo, ‘guaritore di anime’ di *Storia di un apprendistato*, e al ‘libraio mantovano e all’infermiera-medium’ di *Fantasma a Borgoforte*.

Nella novella ora in esame, i pareri del ‘consigliere zodiacale’ diventano sempre più determinanti per l’evolversi della ragazza giapponese, fino al punto che la porterà a rinnegare le proprie origini: «il consigliere zodiacale le aveva suggerito che, data la sua posizione di certi astri, l’est non era per lei confacente».⁹⁶ Il dettaglio non secondario che il consigliere sia di origine americana sembra quasi una allusione da parte dello scrittore, che narra senza giudizio ma alludendo comunque ad una satira morale soggiacente, che il consigliere sia esattamente il simbolo del ‘vuoto’ mito americano che deve

⁹³ Ivi, p. 15.

⁹⁴ Ivi, p. 16.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

sempre cerca di vendere una promessa di felicità, e ancor di più una ‘felicità americana’. La consultazione di questo «signist» è costante da parte della ragazza, maniacale si potrebbe aggiungere; e su questo attaccamento eccessivo alla natura fortuita dei segni c’è il gioco del consigliere (l’America) che continuamente sposta la promessa di felicità e così ad ogni nuova consultazione avverte la ragazza che per lei sarebbe meglio spostarsi in un luogo diverso, e così via. La ragazza si sposta così da New York a Los Angeles e poi in Italia vicino a Milano, precisamente a Bollate (il secondo punto segnato nella ‘carta delle pianure’ iniziale dopo Gallarate).

La ragazza a Milano si inventa come stilista, entrando nel circuito di serate milanesi organizzate dell’*establishment* del mondo discografico e della moda. In una di queste serate fa la conoscenza di un «giovane industriale delle camicie»⁹⁷ che si invaghisce di lei perdutamente e comincia a farle una corte spassionata. Si ritrova in questi tratti ‘erotici’ della pagina celatiana una sorta di anatomia delle passioni o un ritorno del rimosso che era emerso nella condizione schizo dei primi romanzi (dalla riscrittura di *Comiche in poi*) e che tornerà ancora negli ultimi lavori, come *Costumi degli italiani*, *Selve d’amore* e *Vita di pascolanti*. Quando Celati narra d’amore (lo si vedrà anche più avanti nella novella *Una sera prima della fine del mondo*) o più precisamente del soggetto innamorato, quasi sempre non corrisposto o corrisposto a metà, emerge una sottile parodizzazione del sentimento attraverso una sua resa convulsiva-espulsiva. Lo scrittore sembra puntualmente voler cogliere nello stato di innamoramento la dimensione farsesca e comica con cui l’innamorato vive il mondo, similmente a tutta una tradizione padana che proviene dal Boiardo e il suo *Orlando innamorato*.⁹⁸ Ecco che come vuole la tradizione, la ragazza giapponese similmente all’Angelica moderna non si accorge nemmeno del suo spasimante e ‘fuggendo’ da una di queste serate milanesi rischia persino di investirlo con la macchina: «lei partiva investendolo, come se non si fosse mai accorta della sua presenza».⁹⁹ Viene inserito a questo proposito il tema delle predestinazioni: «ha parlato di predestinazioni, dicendo che ognuno va per la sua strada prescritta, ognuno fa quello che può, e forzare una predestinazione può essere pericoloso».¹⁰⁰

Connesso a ciò lo scrittore emiliano comincia ad alludere ad un discorso molto più ampio e che svilupperà successivamente in altri libri come *Verso la foce*, ovvero l’applicazione della dicotomia proposta da Deleuze e Guattari nel 1980 di «spazio nomade» e «spazio striato»:

Lo spazio sedentario è striato, da muri, recinti e percorsi tra i recinti, mentre lo spazio nomade è liscio, marcato soltanto da “tratti” che si cancellano e si spostano con il tragitto. [...] lo

⁹⁷ Ivi, p. 19.

⁹⁸ Opera riscritta da Celati per Einaudi nel 1994, per il progetto di riscritture dei classici italiani: *L’Orlando innamorato raccontato in prosa*.

⁹⁹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., 19.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

spazio liscio è proprio quello dello scarto minimo: non ha quindi omogeneità che all'interno di punti infinitamente vicini e il raccordo tra le vicinanze si fa indipendentemente da ogni via determinata.¹⁰¹

Lo spazio striato è quello dominante nei territori appuntati da Celati sulla mappa delle pianure, e di cui la stessa Bollate, *set* del racconto, è un esempio. Lo scrittore di fronte alla deturpazione del paesaggio prova, lo vedremo meglio in seguito, un profondo senso di spaesamento che si traduce nella stessa narrazione, al punto che anche i suoi personaggi si trovano disambientati rispetto alla realtà che li circonda, alienati in uno spazio senza risonanza: «ogni mattina, a Bollate, per andare a far la spesa la ragazza giapponese doveva passare davanti a una lunghissima fortezza di cemento in mezzo ai campi, che sembrava una grande prigione per le sue strane torrette con lo spigolo verso l'esterno come nelle prigioni».¹⁰² Come ben delineato da Iacoli, la costruzione urbana nei racconti di Celati ha una duplice accezione: «da una parte ravvisiamo una vicinanza dei fatti urbani e della loro organizzazione all'opera d'arte [...]; dall'altra le periferie delle metropoli e le *small towns* ci vengono incontro denunciando una forte carica oppressiva, i tratti di un incubo urbano si rivela, per la maggior parte delle esistenze implicate, senza ritorno».¹⁰³ Ecco dunque che nel frammento citato del racconto le parole «fortezza» e «prigione» rimandano rispettivamente a due «dominanti» moderniste e postmoderniste che denotano, seguendo la linea interpretativa proposta da Ceserani ripresa a sua volta da McHale,¹⁰⁴ una ambivalenza di Celati: se da una parte lo scrittore lavorasse sulle domande «post-cognitive» e ontologiche della narrazione postmodernista come «che mondo è questo? Che cosa devo fare in esso? Quali dei miei io devono farlo?», dall'altra sottenderebbe anche domande di carattere epistemologico quali «come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte? E che posto ho io in esso? [...] cosa c'è in esso che va conosciuto? Chi lo conosce? Come fanno a conoscerlo, e con quale grado di certezza? Come viene trasmessa la conoscenza da uno a un altro, e con quale grado di affidabilità? Quanto e come cambia l'oggetto della conoscenza passando da un soggetto all'altro? Quali sono i limiti del conoscibile?».¹⁰⁵ Rimarcando dunque questa ibridazione epistemologica-gnoseologica della realtà che al contempo guarda a una ontologia dell'esistenza, lo scrittore emiliano, come analizzato da Giulio Iacoli, rievoca due «forti modelli cognitivi» della narrativa della modernità

¹⁰¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 557.

¹⁰² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 19.

¹⁰³ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 64.

¹⁰⁴ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 134.

¹⁰⁵ Cfr. Valentina Re, in V. Re e A. Cinquegrani (a cura di), *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Bologna, Mimesis, 2012, p. 10; B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit.

letti dall'autore: il primo modello è il *Deserto dei Tartari* di Buzzati, mentre il secondo è il romanzo calviniano *Ti con zero*.¹⁰⁶

Arrivando poi sul finale della novella si delinea un punto di non ritorno di fronte all'alienazione dello «spazio striato», ovvero quando viene allusa l'abitudine che si installa nella ragazza giapponese per cui tutto ciò che esiste appartiene a questo tipo di spazio. Così la seconda novella si chiude in seno a questa alienazione della ragazza giapponese, il cui unico riferimento sono diventati i disoccupati fuori dai bar con cui scambia uno sguardo e il consigliere zodiacale di New York che da lontano approva il suo 'addormentamento': «ho saputo che in quel posto s'è trovata bene, e non ha mai fatto molto caso a quella fortezza che sembra una prigione, né agli occhi dei disoccupati che la seguivano appena usciva di casa. I suoi modelli hanno avuto successo, e tutto è andato come previsto dal consigliere zodiacale di New York».¹⁰⁷

In chiusura al racconto si legge ancora una velata nota comica per chiosare ironicamente sulle teorie *new age* che negli anni Ottanta cominciavano a divenire popolari: «al giovane industriale delle camicie sarebbe piaciuto sposarla, ma la predestinazione non permetteva».¹⁰⁸

III. BAMBINI PENDOLARI CHE SI SONO PERDUTI

Il tema principale della novella è il presagio della maturità, della vita adulta ormai prossima, scandita da orari e modi d'essere percepiti dai due bambini come noiosi e malinconici.

Però poi si annoiavano moltissimo, soprattutto in metropolitana a osservare la gente che non sa mai dove mettersi perché ha sempre paura che gli altri la guardino, o quelli che vogliono far capire agli altri che loro se ne infischiano di tutto, o quelli che vogliono far capire agli altri che loro sono stanchissimi di tutto. [...] poi facevano venir loro la malinconia gli automobilisti che suonano il claxon per far vedere che loro vanno di fretta; quelli per strada che spingono per far vedere che vanno per i fatti loro; quelli nei bar che discutono di cose che non interessano a nessuno, solo per far vedere come sanno parlare; quelli che ridono quando non c'è niente da ridere, solo per far vedere che hanno capito tutto; quelli nei negozi che guardano da un'altra parte, per far vedere che loro non hanno tempo da perdere.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Cfr. G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 66: «emergono due forti modelli cognitivi per l'interpretazione del labirinto urbano contemporaneo: la *fortezza* (che già aveva svolto il ruolo di recinzione per la messa in scena dell'assurdo nel *Deserto dei tartari*, la fortezza i cui muri "si stendevano nudi e giallastri" all'arrivo del protagonista, il tenente Drogo), e la *prigione*, modelli entrambi sussunti nell'ambiente del *remake* calviniano del *Conte di Montecristo* (in *Ti con zero*, 1967) [...]».

¹⁰⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 20.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 22.

Non dissimile al mondo evocato dal *Törless* di Musil,¹¹⁰ questo racconto allude a quella fase di transizione dall'infanzia all'adolescenza, che già annuncia il cambiamento prossimo. La scrittura di Celati è qui essenziale, al servizio delle minime epifanie dei bambini che non sono più bambini. Seguendo una prima analisi della novella compiuta da Iacoli, il racconto muove da una situazione spaziale ben collocabile nella 'carta delle pianure': «la direzione è quella Cologno-Milano, che depriva i bambini della loro affettività verso i luoghi per degradarli a pendolari (condizione, questa, più prossima al mondo adulto».¹¹¹ Lo spostamento rituale e desoggettivante dei bambini («salivano in treno a Codogno tutti i venerdì»)¹¹² verso Milano rimanda ad un tema ricorrente nella poetica celatiana, cominciato con la storia di Garibaldi nel romanzo *la Banda dei sospiri*: il tema della «claustrofobica Family life».¹¹³ Mentre però nel romanzo del '76 c'è una spinta centripeta che porta Garibaldi ad un furore difensivo del suo io, nel racconto dei bambini pendolari essi si perdono sempre di più, sia nei luoghi che attraversano sia in sé stessi, chiudendosi in ultimo dentro un mutismo laconico definitivo.

La stessa geografia della narrazione sottolinea le tappe cognitive dei due bambini, la ricerca «di qualcosa che non fosse noioso» da cui cominciano a muoversi, e che li porta ad una riformulazione del percorso discendente dello scrittore verso il Delta: «come in precedenza da Codogno a Milano, i bambini risalgono la corrente, e il nuovo percorso è dagli spazi eterotopici delle famiglie di Milano a una insospettata e inquietante uscita di sicurezza per le periferie».¹¹⁴ Il narratore riporta lo smarrimento dei bambini nelle campagne senza riferimenti, dalle parti Monza, attraverso un motivo ricorrente anche in altre novelle, ovvero quello del pedinamento. I bambini, curiosi di qualsiasi elemento non lineare, seguono ciò che gli pare stravagante: prima «una donna tutta vestita di nero con grandi occhiali da sole», poi «un tizio con l'aria da ubriaco» e infine «tra le folate di nebbia [...] una donna che s'era perduta».¹¹⁵ Quest'ultimo personaggio non riesce a trovare la strada di casa e chiede aiuto a chiunque gli passi accanto, si crea così un «corteo di soccorritori» che si mettono alla ricerca del «fabbricato G», dove la donna dice di abitare. È introdotto qui ancora un elemento comico, che anche se minimo sembra quasi dare il senso della non coincidenza della realtà con la finzione del racconto: «arrivati sotto il peristilio d'un grandissimo fabbricato, che era effettivamente il fabbricato G, i soccorritori constatarono che il nome sul campanello dell'interno 38 non corrispondeva al nome

¹¹⁰ Su questo si rimanda a Iacoli, *Atlante delle Derive*, per una più dettagliata analisi.

¹¹¹ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 26.

¹¹² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 21.

¹¹³ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 27.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 24.

della donna. Così tutti hanno cominciato ad andarsene, sia perché la ricerca era finita, sia perché era ora di pranzo».¹¹⁶

I due bambini, rimasti soli con la donna, riprendono a vagare, superano i fabbricati, «attraversano un prato pieno di nebbia» ed infine si trovano al loro volta perduti, senza riferimenti: «avevano freddo e si sentivano soli, ma non potevano andare né avanti né indietro, e dovevano restar lì, in quello stranissimo posto dove s'erano perduti».¹¹⁷ Sempre Iacoli ricorda puntualmente come la funzione dell'allontanamento, sul modello di Propp, riconduca al «campo del fiabesco»,¹¹⁸ come nel famoso esempio della storia di Hensel e Gretel di cui i bambini pendolari sembrano essere una riproposizione moderna:

Questi Hansel e Gretel rinchiusi nello spazio eterotopico delle grandi cittadine e dell'Hinterland giungono all'ingresso del mondo dell'esperienza, in una soglia tra il mondo dei vivi (e dei loro riti sociali) e il regno sotterraneo dei morti: la foresta misteriosa, qui simboleggiata e attualizzata nella modernità dal vertiginoso intrico di nebbia e palazzoni, che riconfigurano, stravolgendolo, un habitat naturale entro cui orientarsi.¹¹⁹

D'altronde anche lo stesso Propp studiando i racconti di fate segnalava la stretta connessione tra il tema fiabesco, l'arrivo della vita matura, connessa ai riti d'iniziazione che comporta, e la «rappresentazione della morte», resa dall'ambientazione del racconto.¹²⁰ I bambini non si trovano più identificati in una età, in un luogo, rimane solo il «rito magico» del passaggio a cui non possono sottrarsi: «avevano fatta tanta strada venendo da lontano [...] e adesso per chissà quanto tempo ancora avrebbero dovuto restare nella nebbia, col freddo e la malinconia, prima di poter tornare a casa dai loro genitori».¹²¹

La nebbia, come era il numero immaginario *i* nel *Törless*, diventa simbolo della irrealtà dei segni, dell'impossibilità di «ritrovare l'uno con l'altro»¹²²; l'analisi del romanzo di Musil compiuta da Magris ben si adatta anche alla condizione dei bambini pendolari prossimi al mondo adulto degli uomini 'senza qualità': «al significante non corrisponde né un referente né un preciso concetto: corrisponde un vuoto, una confusa immagine mentale di qualcosa che non c'è, ma che è necessario supporre».¹²³ Il «ponte» (oltre la malinconia e la noia) e la visione della città (non più familiare, ma

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Ivi, p. 25.

¹¹⁸ Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1996, p. 32.

¹¹⁹ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 28.

¹²⁰ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 86: «il racconto di fate ha conservato le tracce del rito dell'iniziazione dei giovani al sopraggiungere della pubertà [...]. Tale rito è così strettamente connesso con le rappresentazioni della morte, che non è possibile studiare una cosa senza l'altra».

¹²¹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 25.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, p. 218.

connotata di una inquietante estraneità) oltre la nebbia a cui fare ritorno, è rintracciabile mediante la ‘parola’ stessa, l’atto linguistico che precede lo spaesamento e che è a fondamento della «seconda vita delle cose, segreta e sfuggente».¹²⁴ I bambini pendolari, come analogamente Törless, in mezzo alla nebbia sono chiamati a percorrere quel «ponte» che li separa dalla vita adulta, mentre sono guardati dal «silenzio delle cose», dal «linguaggio che non possiamo udire».¹²⁵

Il racconto si chiude con la resa della loro innocenza di fronte alla realtà sradicante metaforizzata dalla nebbia, che tesauroizza una condizione molto più ampia e generalizzata di smarrimento di fronte alla realtà moderna e dei paesaggi deturpati delle industrie (i «fabbricati»), dove l’infanzia dei bambini evapora, si disperde nell’epifania finale in cui realizzano «il sospetto che la vita potesse essere tutta così».¹²⁶ La campagna in cui si perdono è essa stessa metafora di una pausa, che insidia nei soggetti uno stato di transito che annulla la ‘vista’ in favore di una ‘visione’.

Ai due personaggi rimane solo l’«intorno ai fatti», l’avventura nel mondo moderno; questo elemento già ci dice molto sul carattere della nuova narrazione celatiana, che esautorando le aspettative (sia dei lettori quanto dei personaggi stessi) si lascia guidare da ‘ciò che accade’ ai personaggi, i quali, come ha scritto Rizzante, «non cercano spiegazioni, anzi sembrano non possedere proprio una capacità astrattiva, oppure la rifiutano preferendo a quella il disorientamento o la sorpresa, lo stupore e l’accidente meraviglioso. In un mondo delle apparenze l’interiorità è azzerata».¹²⁷ Uno dei modelli per la prosa di questi racconti sarà anche la scrittura per salti di Robert Walser: nel finale della novella dove viene sottolineato quasi paradossalmente, rispetto ad una condizione normale, la rigidità dei bambini nel «restare nella nebbia, col freddo e la malinconia»,¹²⁸ Celati riprende infatti proprio i toni degli eroi walseriani «freddi di fronte al freddo».¹²⁹ Questa lucida e matura consapevolezza che sembrano avere i bambini è indice di una volontà precisa dello scrittore di non lasciarsi andare ad un sentire postmoderno di disgregazione ed «eclissi del senso», quanto invece farsi portatore di una narrazione ‘controcorrente’ a un tale esito, che cerchi di circoscrivere, come tentò di fare Walser, l’intervallo, il non-detto, la pausa, il limitare di un’ultima «totalità epica» a cui lo sguardo dei piccoli viandanti ancora tenderebbe nonostante una totalità conoscibile sia ormai scomparsa.¹³⁰ La vicinanza con Walser si evidenzia anche nel finale della novella, quando il narratore sottolinea che, dopo «tanta

¹²⁴ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, Torino, Einaudi, 1964, p. 137.

¹²⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 24.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit., p. 51.

¹²⁸ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 25.

¹²⁹ R. Walser, *L’assistente*, Torino, Einaudi, 1978, p. 50.

¹³⁰ Cfr. C. Magris, *L’anello di Clarisse*, Milano, Einaudi, 2014, p. 174: «egli è sul limitare: rivolge uno sguardo irrevocabile e un rigoroso addio alla totalità epica servendosi un’ultima volta delle forme di quella totalità, scarnificate sino all’osso e ridotte a una struttura così essenziale da risultare astratta. La totalità è perduta e il significato è irripetibile, ma lo sguardo vorrebbe ancora rivolgersi, con pudica ritrosia, all’orizzonte dietro il quale essi sono scomparsi».

strada venendo da lontano», i bambini non trovano nulla e, ancor di più, si trovano paralizzati, muti e impotenti. Questa condizione si collega perfettamente a qualche verso di Walser, poeta, che, raggiungendo un apice di consapevolezza, scrive: «sapere tante cose, aver visto tante cose e non avere nulla, proprio nulla da dire».¹³¹ È una sapienza a cui Celati più volte tornerà nei suoi diari di *Verso la foce*, ovvero l'idea che tutto sia 'di fronte', 'fuori' da noi, e che le storie che raccontiamo a noi stessi non contano nulla rispetto alle storie di cui si trama il mondo e in cui si deve heideggerianamente abbandonarsi all'avventura, annullando le categorie binomiali e la falsa coscienza che dice 'io'.

IV. COS'È SUCCESSO A TRE FRATELLI CALCIATORI

L'apertura del racconto segue i canoni dell'inchiesta giornalistica: il titolo stesso, richiamando certi annunci di cronaca, segnala una sparizione o, più precisamente, un «fatto strano» accaduto. *L'incipit* si struttura come nelle novelle antiche riprendendo in chiave riformulata il classico «c'era una volta», per introdurre protagonisti, tema e ambientazione: «questa è la storia di tre fratelli calciatori 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».¹³² Siamo ancora nella parte alta della carta delle pianure, e questa sarà l'ultima novella prima di cominciare la discesa verso le foci del Po.

I tre fratelli, «uno aveva 17, gli altri due erano gemelli di 15», sono delle giovani promesse del calcio che vengono notati da «due grandi società calcistiche della metropoli»¹³³ turbando le macchinazioni del loro attuale «presiedente fruttivendolo» della società di periferia, che scaltramente gli 'obbliga' a firmare un contratto di esclusiva con lui. La tipizzazione di questo presidente fruttivendolo oltre che denotare un aspetto comico riattualizza una serie di tratti ossessivi e caricaturali tipici di alcuni altri personaggi del Celati '70, esempio su tutti ricorda il «Grande Danese» del *Lunario del paradiso*. Dopo aver costretto i tre ragazzi a giocare per la sua squadra decide che per farli crescere dovevano frequentare un «ritiro estivo» in «una casa isolata nel bel mezzo d'una valle deserta».¹³⁴

L'arrivo in questa casa coloniale fuori da ogni riferimento cronotopico segna il vero inizio del racconto. La dimensione eterotopica del ritiro in questo luogo richiama ancora una volta la natura concentrazionaria del collegio musiliano, che qui si ripresenta non distante per temi e motivi. I

¹³¹ Id., *Unveröffentlichte Gedichte*, in *Das Gesamtwerk*, Zürich-Frankfurt am Main, Werkausgabe, 1978, p. 3. [traduzione di C. Magris in *L'anello di Clarisse*, p. 175].

¹³² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 26.

¹³³ Ivi, p. 27.

¹³⁴ Ivi, p. 28.

ragazzi protagonisti si trovano infatti di fronte una realtà brutale, il cui capo è un «vecchio insegnante di ginnastica» che non esitava a punire i malcapitati con frustate e vessazioni: «poi li metteva in fila ordinava a uno di loro di ripetere un gesto [...] allora l'insegnante spiegava a tutti gli altri che quello era un gesto “da finocchio”. [...] e andava a finire che alla sera, stanchi per tutte quelle corse e irritati dai graffi dei rovi, nella camerata gli allievi si massacrassero di botte. A quel punto interveniva il vecchio insegnante con una frusta in mano».¹³⁵ Solo chi sopportava senza lamentarsi i vari supplizi e la dura vita collegiale del ritiro poteva dirsi sulla strada per diventare un calciatore ‘professionista’: «“in conclusione,” spiegava l’insegnante, “voi dovete imparare a star calmi, per sfruttare il fatto che gli altri si innervosiscono e vanno fuori di testa».¹³⁶

L'effetto finale sortito sui giovani calciatori è però opposto: i fratelli alla prima partita di calcio giocano malissimo, «confusi da tutto ciò che accadeva attorno a loro» e maturano l'idea di abbandonare per sempre il calcio.

Così il narratore racconta che: «una notte i tre hanno rubato un grosso camion col rimorchio e fuggivano verso la Svizzera». Si apre nel finale un altro tema caro nelle scritture di Celati, e che sarà riproposto anche in altri racconti dei *Narratori*, ovvero quello della fuga, e più precisamente della fuga all'estero (quasi una continuazione elettiva tra la vita reale dello scrittore e il destino scelto dai suoi personaggi). Alla fuga consegue poi sempre il motivo di un pedinamento, che può essere motivo della fuga o la sua conseguenza. Il personaggio che viene pedinato o che pedina riveste un ruolo polarizzante nel racconto, definendo lo stato di passività o di attività dei protagonisti e quasi sempre preannunciando l'esito finale. Nel caso di questa novella i ragazzi si trovano pedinati dalla polizia, che li cattura «dopo una lunga battuta notturna nelle zone di confine»¹³⁷ e li manda in un riformatorio. Si chiude il racconto così con lo straniamento dato da un'altra eterotopia concentrazionaria, che però rivela un tono opposto da quello evocato dalla prima struttura: «e qui i tre hanno ricominciato a giocare a calcio, bravissimi come una volta. Adesso sono in un riformatorio in provincia di Mantova. Combinano un sacco di guai per restare in riformatorio più che possono, spaventati all'idea di dover tornare fuori un giorno o l'altro».¹³⁸ Il «motivo dell'istituto», come ricorda Claudio Magris, è un tratto ricorrente in molta letteratura del Novecento¹³⁹ e il rapporto con esso, di fuga o di totale fusione, diventa nella novella di Celati l'unico appiglio per i fratelli calciatori per «svanire nell'incognito della folla e della massa».¹⁴⁰

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, p. 30.

¹³⁷ *Ivi*, p. 31.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Cfr. C. Magris, *L'anello di Clarisse*, cit., p. 170: «castello o tribunale in Kafka, collegio militare in Rilke e Musil, scuola in Strauss, internato o folla in Weiss, convitto enigmatico in Wedekind o in Walser».

¹⁴⁰ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 31.

Ancora una volta Celati tratteggia uno scoramento insito alla realtà, e al difficile rapporto tra la ‘vita adulta’ e quella fantasiosa dei ragazzi che, sconcertati da ciò che li attende ‘fuori’ e nel futuro, cercando il più possibile di rimandare allora l’esito della loro compiuta formazione (l’uscita dal riformatorio). Lo scrittore sembra alludere anche alla stessa natura delle storie che si stanno raccontando, come la parabola dei calciatori o dei bambini perduti, che si conservano in una sorta di sospensione orale. Interromperne la trasmissione, facendole uscire dal loro cono d’ombra per fissarle sulla pagina in una forma definitiva, significherebbe vederle svanire o, quantomeno, perdere quella magica consistenza che le caratterizza.

Ad ogni modo il tema della *bildungs* è stato annunciato e lo scrittore può passare ora alla novella successiva, in cui la formazione del narratore viene tematizzata concretamente, diventando l’asse di rotazione per il mondo finzionale.

V. STORIA D’UN APPRENDISTATO

Il primo *set* della quinta novella è l’America, precisamente l’inizio della storia avviene nella villa di un produttore cinematografico a Los Angeles. A questo dato particolare da cui avviare le prime riflessioni si lega la biografia del nostro autore; infatti, questa novella, insieme a *Il ritorno del viaggiatore*, rappresenta l’unico raro esempio di racconto autobiografico presente nei *Narratori*.

Come già delineato nella prima parte introduttiva, Gianni Celati dopo il 1977 si era allontanato dalla scrittura e dall’ambiente editoriale-universitario italiano, decidendo di viaggiare tra l’Europa e gli Stati Uniti. Alla luce di questa nota biografica, possiamo individuare nella prima parte del racconto un frammento della vita dello scrittore durante il periodo di «silenzio» e, come in una sorta di *mise en abyme*, il suo successivo ritorno alla scrittura:

Quando era a Los Angeles, il narratore di questa storia ha abitato a lungo nella villa d’un produttore cinematografico, che produceva film scadenti da esportare nei paesi arabi e in Oriente. L’uomo aveva smesso di scrivere storie perché con quel mestiere non aveva mai ottenuto niente di buono; aveva deciso di non tornare mai più in Europa e contava di venir chiamato a insegnare in qualche università da quelle parti.¹⁴¹

Narratore e scrittore, seguendo la prospettiva barthesiana della «morte dell’autore», si separano annullando una soggettivazione ‘forte’; se da un lato, la storia si sviluppa attraverso un narratore extradiegetico che gradualmente svela la vicenda, più di un elemento indica che il vero narratore è

¹⁴¹ Ivi, p. 32.

invece interno al racconto stesso che viene narrato: «vedevano in giro per la villa il narratore di questa storia [...]».¹⁴²

È anche il primo vero racconto corale della raccolta: vi si trovano solo nelle prime pagine cinque personaggi: «il produttore cinematografico», «il regista», «una coppia di sceneggiatori» e il «narratore». Fra questi personaggi il protagonista, talvolta definito «il narratore» altre invece denominato solo «l'uomo», viene progressivamente turbato dalla vita condotta in questa villa di Los Angeles, decidendo allora all'improvviso di partire, lasciando alle spalle la scadente, misera esistenza del produttore che «lavorava sui bordi della piscina», la monotona e speculare esistenza dei coniugi sceneggiatori («vestivano sempre in mondo identico, con completi scuri e identici, camicie di seta identiche, e venivano al lavoro su due macchine nere identiche»)¹⁴³ e la loro alienazione per cui tra di loro si «non parlavano mai». Abbandona ancora una volta il conosciuto, per quanto stravagante, per l'incerto; dapprima arriverà in Nevada poi nella città di Wichita, successivamente in un paesino del Kansas e poi ancora Hudson, ed infine come in una perfetta parabola farà ritorno in Europa, in particolare alla città di Piacenza.

Una storia che ricorda le trame narrative 'lente' della *Trilogia della strada* di Wenders¹⁴⁴ e della *Trilogia del lento di ritorno* di Handke,¹⁴⁵ dove alla base vi è l'esigente ricerca di un cambiamento, e dunque di una personale ridefinizione dell'identità e delle proprie radici. Di fondo si riscontra una comune condivisione tra Wenders, Handke e Celati per l'idea che l'America, la "patria culturale" che ha plasmato con i suoi simulacri l'immaginario europeo, sia solo la *freeway* per tornare circolarmente ai loro inizi (i luoghi cari) e alla ricostruzione di un 'senso', appunto, europeo.¹⁴⁶ Il punto di rottura e il viaggio di ritorno verso una *Heimat* da reinterpretare¹⁴⁷ inizia qui: dall'immaginario di iperrealità, fatto di distanze 'leggere' e anonime, come le chiama Jean Baudrillard.¹⁴⁸

Tornando ora strettamente alla novella celatiana, si può dunque affermare che proprio un senso di nomadismo sarà la cifra per un riscatto e una rinascita, ciò che permetterà al protagonista di affrontare la sua nuova vita, nonostante lo spaesamento e l'alienazione dell'inizio permanga come condizione

¹⁴² Ivi, p. 33.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Si veda per esempio il primo film della trilogia (*Alice nelle città*) in cui Wenders racconta la storia di Philip Winter, un fotografo-giornalista tedesco che, trasferitosi negli Usa alla ricerca di fortuna e affermazione, si trova oramai disilluso e inappagato dalle promesse del "sogno americano". Così decide di far ritorno in Europa, e proprio in aeroporto prima di imbarcarsi farà la conoscenza di Alice.

¹⁴⁵ Cfr. R. Zorzi, *La svolta del descrittore*, in P. Handke, *Lento ritorno a casa*, cit., p. 167.

¹⁴⁶ Sulla convergenza di questi tre autori si veda P. Prazzolini, *La scrittura in cammino: Lunario del paradiso tra Wim Wenders e Peter Handke*, in I. Pellegrini, I. Stefanelli (a cura di), *Visione e scrittura. Attraversamenti e prospettive di ricerca per Gianni Celati*, Milano, Mimesis, 2025.

¹⁴⁷ P. Prazzolini, *La scrittura in cammino*, cit., p. 120: «in tal senso la scrittura è *Heimat* perché costituisce una forma di "organizzazione dell'esperienza": nell'atto del narrare, l'io diviene davvero "soggetto cosciente nell'esperienza della continuità" nella "durata". Non solo: la scrittura è *Heimat* anche per la sua capacità di creare legami».

¹⁴⁸ Cfr. J. Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1986; trad. it. *America*, Milano, Se, 2000.

sub specie all'esistenza del personaggio. Alcuni punti la narrazione tradiscono infatti il percorso di ricostruzione del personaggio e rivelano il peso di questa condizione attraverso l'impiego di certe espressioni come: «non piangeva quasi mai, solo qualche volta al risveglio» o «aveva sempre qualche momento di panico».¹⁴⁹

La narrazione celatiana rivela poi, come già si accennava nel parallelismo con il cinema di Wenders e la trilogia handkiana del *lento ritorno*, una certa consonanza con gli spazi americani e la dimensione della solitudine, che connota il personaggio come un *Wanderer* spaesato in mezzo a un territorio senza riferimenti, a cui non rimane che camminare alla ricerca di una qualche forma di esistenza: «fuori dal paese le strade erano in terra battuta, e ogni pomeriggio l'uomo camminava fino ad un fiume che passa da quelle parti».¹⁵⁰

In questo suo sapersi dentro il terreno arido del Kansas incontra dei coniugi felici, conosciuti qualche anno prima in Europa. Questa coppia, Edith e Bill, sono anche loro viandanti a proprio modo; la moglie tiene infatti un diario di viaggio, che ama decantare puntualmente agli ospiti che riceve nella sua casa.

La costruzione *tales* dentro il *tales* rivela ancora una volta lo scavo antropologico ed etnografico ricercato dallo scrittore e così la sua attenzione per le piccole comunità sperdute in cui sembra sopravvivere una autentica connettività, un senso della *Kultur* nell'accezione più pura del termine, costituita cioè di «rapporti cerimoniali».

Per circa due anni aveva occupato le sue serate leggendo quel diario di viaggio a pressoché tutti i duecentoventi abitanti del paese. Quelle serate di lettura avevano avuto molto successo, e la lettura di molte parti era stata ripetuta pubblicamente in uno stanzone adibito a ristorante sulla strada principale del paese, o nella sala d'un albergo a una decina di miglia di lì.¹⁵¹

In questo paesino del Kansas il narratore diventa presto molto celebre per il suo stato di viandante e soprattutto di europeo e lui a sua volta «facendo esattamente ciò che gli era richiesto si sentiva più tranquillo, e durante la giornata non gli veniva più da piangere».¹⁵² Abitando in mezzo a questa comunità il narratore comincia ad entrare in relazione con i piccoli rituali quotidiani, le sottili apparenze di cui si costituisce la vera sostanza della vita, la *dauer* di cui parlava anche Handke: «[...] cercava di dimostrare che capiva il valore delle apparenze, e allora si vestiva meglio che poteva, si rasava con cura, si pettinava con un po' di brillantina di Bill, e si strappava anche i peli dalle

¹⁴⁹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 36.

¹⁵⁰ Ivi, 34.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Ivi, p. 35.

orecchie».¹⁵³ Questa attenzione ai dettagli è di fatto l'apprendistato a cui si sottopone il narratore, dopo il periodo evanescente e trasandato della vita condotta precedentemente a Los Angeles; un itinerario interiore di maturazione che lo porta simbolicamente a decidere in una vigilia di Natale di tornare a casa, in Europa. Nel passaggio in cui viene narrata questa decisione del ritorno c'è un forte contrasto che emerge ancora una volta tra il narratore, l'uomo solitario, e la folla che lo circonda: «nel pomeriggio della vigilia vagava per le strade di New York piene di gente che usciva dai negozi allegra e carica di acquisti, si riversava sui marciapiedi in file ordinate, allegre e tranquille».¹⁵⁴

Lo scrittore ha in mente molte scritture americane da Hawthorne fino a Poe, passando per Melville, Twain e Jack London.¹⁵⁵ Questi sono autori d'affezione che traduce e studia e da cui riprende la figura del personaggio solitario, appartato, contrario alla direzione delle masse, ma contemporaneamente ben disposto a lasciare il suo eremo di solitudine per prendere parte alla vita autenticamente vissuta dalle piccole comunità, coi loro riti di scambio sincero di umori ed esperienze.¹⁵⁶ Gli autori americani (cominciati a tradurre dopo il 1977), come ha scritto Belpoliti, sono determinanti nel cambio di passo celatiano rispetto alla produzione precedente: «è probabilmente effetto anche dell'intensa attività di traduzione, soprattutto di autori americani, avvenuta nel periodo seguente la pubblicazione del *Lunario*».¹⁵⁷ La suggestione dello scrittore intorno ai cerimoniali e la loro «ovvietà» sembra trovare un ulteriore riscontro con quanto dirà nel 1982 a proposito del racconto di Hammett, *Flitcraft*:

Non so. Il racconto di Hammett che ho citato mi sembra una buona riflessione su tutto questo. C'è un piccolo mistero in quel racconto. [...] E poi il fatto che, in realtà, ci salviamo solo grazie alla ripetitività delle abitudini. [...] C'è il tono di chi parla dell'ovvietà in modo sospeso, in modo per così dire stoico. Qualcosa come la sensazione profonda che l'ovvietà sia l'unico nostro regno, nonostante tutto.¹⁵⁸

Analogamente il protagonista del racconto celatiano si appresta a rimettersi sulla strada del ritorno solo appena riconosce una acquisita maturità, una vibrazione del proprio io in consonanza con gli altri e ancor di più con la fitta «trama di rapporti cerimoniali»: «era ormai un uomo maturo, che quel giorno s'era pettinato, rasato, s'era messo una bella cravatta rossa, e gli era anche venuto in mente di sapere cos'è la vita: una trama di rapporti cerimoniali per tenere insieme qualcosa d'inconsistente».¹⁵⁹

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Ivi, p. 36.

¹⁵⁵ Cfr. G. Celati, *Americani*, in Id., *Narrative in fuga*, cit., pp. 11-115.

¹⁵⁶ Cfr. R. West, *Presenze sottointese e voci piane nei Narratori delle pianure di Gianni Celati*, in P. Kuon (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Firenze, Serra, 2002, pp. 93-104.

¹⁵⁷ M. Belpoliti, *Gianni Celati e la letteratura sul bordo dell'abisso*, cit., p. XLVIII.

¹⁵⁸ G. Celati, *L'avventura non deve finire. Conversazione attraverso gli occhi*, «Quindi», dicembre 1982/gennaio 1983, pp. 8-11 (poi, in una versione rivista priva dei riferimenti a *Flitcraft*, in *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 16-25).

¹⁵⁹ Ivi, pp. 36-37.

L'interazione tra gli elementi del quotidiano, l'inserimento delle «voci» altrui e gli scambi comunicativi rappresentano per Celati un'applicazione degli studi di Harvey Sacks sulla *conversation analysis*. Gli insegnamenti del linguista americano si traducono poi in una fluidità narrativa che rifacendosi alla «fiaba dell'epica arcaica» riordina la prosa attraverso la «centralità del ritmo, del tono, dell'uso narrativo della lingua».¹⁶⁰

Infine, compiuto l'apprendistato, e ritornato in Europa, a piacenza, il protagonista potrà compiere l'ulteriore passo che lo configura non più solo come soggetto agito, ma come narratore, ovvero soggetto agente che scriverà la storia appena letta: «così, essendo tutto ormai lontano, gli è anche riuscito di scrivere la storia del suo apprendistato con Bill e Edith, cioè questa».¹⁶¹

Il racconto, forse uno dei più illuminanti dei *Narratori*, rivela quanto per Celati sia divenuto fondamentale il principio beckettiano di essere 'abitati' dalle voci del mondo e anche dai loro silenzi. Ed è in questo essere 'attraversati' che per i vari narratori, che si susseguono nella raccolta, diventa possibile trovare «il senso di un posto dove sentirsi un po' come a casa».¹⁶² La scrittura di Celati, come le stesse traduzioni cominciate in questi anni, rivela così una «intensità nascosta» frutto di una grande meditazione intorno a un senso della tradizione e ad un flusso collettivo che viene da lontano e che, come scrive Giacomo Micheletti,¹⁶³ trova una buona sintesi nella citazione tratta da *Final Soliloquy of the Interior Paramour* (1951) di Wallace Stevens, che lo scrittore emiliano fa recitare all'Attrice nel suo documentario *Case sparse*: «troviamo la nostra casa nell'aria della sera/ dove essere insieme è già abbastanza».

VI. VIVENZA DI UN BARBIERE DOPO LA MORTE

La novella del «barbiere che era venuto a Piacenza» rappresenta una di quelle storie che si reggono, secondo Iacoli, «lungo i bordi della significazione», tratteggiando un «tessuto illimitato della vita», innervata dai motivi della follia e della morte, elementi consustanziale per una 'vivenza'¹⁶⁴ e per «salvare i luoghi dalle macerie del linguaggio».¹⁶⁵

¹⁶⁰ F. Nasi, *Stile e traduzione: scrittura degli affetti e competenza narrativa*, cit., p. 148.

¹⁶¹ Ivi, p. 37.

¹⁶² G. Celati, *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, cit., p. 2.

¹⁶³ Cfr. G. Micheletti, *Poetica, politica, 'simplicitas' di due traduttori*, in E. Menetti, *Il semplice. Vite e voci di una rivista*, Griseldaonline, 22, 1, 2023 p. 62.

¹⁶⁴ Il neologismo inventato da Celati riflette la sua ottima conoscenza dell'inglese, lingua che si presta bene alle contrazioni e ai giochi linguistici.

¹⁶⁵ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., pp. 74-75.

Con questa novella¹⁶⁶ cominciano a delinearsi le tinte di un genere non ancora esplicitamente dichiarato nei racconti precedenti: il realismo magico.¹⁶⁷ Sulle orme di Massimo Bontempelli,¹⁶⁸ Celati inizia a riflettere sulla realtà come parte di un mistero, di una serie di suggestioni, e che dunque non può essere raccontata con gli strumenti mimetici del romanzo realista né tanto meno attraverso le tecniche postmoderniste, ma rifacendosi ad una connotazione fantastica: la fantasia, rivendicherà in questi anni Celati, si deve sostituire alle narrazioni moderne «ospedalizzate»,¹⁶⁹ ovvero alle scritture imbalsamate dentro a delle regole, ‘malate’ di raccontare la fisiologia di un ‘io’, lo *showing* di un tormento interiore.¹⁷⁰

Questo racconto sarà uno dei primi in cui Celati cercherà di mettere insieme la realtà con la sua compattezza-unità e l’immaginazione, con i suoi sdoppiamenti e continue ricombinazioni. Il linguaggio produce così sempre un’alterazione, diventa il *luogo* possibile di questa modificazione dello spazio: «l’uomo percorrendola, trova in questo punto un lago, in quello una città; qua un folto d’alberi, là un tempio».¹⁷¹

Venendo ora al racconto emerge già nel titolo il primo elemento straniante: la questione della vivenza. Il narratore di questa storia antepone questa parola alla parola ‘vita’, come se ‘vivenza’ fosse un termine di maggior pregnanza per indicare una sussistenza, una materialità-corporeità della vita.

La storia comincia con un dato di realtà che, se non si facesse attenzione all’avvertenza del titolo, permetterebbe al lettore di ricondurre la vicenda narrata nei circuiti della novella ‘storica’. È il racconto di un barbiere di Piacenza che tornato dalla guerra (era stato «fatto prigioniero dai tedeschi e mandato a lavorare in Germania»),¹⁷² come succedeva all’epoca a molti soldati, si trova davanti una realtà totalmente diversa da quella lasciata. La prima stranezza a irrompere nella narrazione è una allucinazione provata dal barbiere sulla soglia di casa: «passa il tempo e una sera tornando a casa il barbiere crede di vedere sul pianerottolo un amico che non c’è, anzi è morto da un bel pezzo in Albania»¹⁷³. La narrazione mimetica si sfalda immediatamente introducendo i temi cari alle scritture

¹⁶⁶ La quale, come messo in luce da Elisabetta Menetti, riprende la novella di Giovanni Sercambi del Pellicciaio Ganfo (da Celati stesso anni dopo riscritta per il progetto *Novelle stralunate dopo il Boccaccio*). Cfr. E. Menetti, *Gianni Celati e i classici*, cit., pp. 134-139.

¹⁶⁷ Cfr. Monica Farnetti, *In mancanza d’altro. Momenti del fantastico novecentesco*, in *Italia Magica*. Letteratura fantastica e surreale dell’Ottocento e del Novecento, Cagliari, AM&D, 2008, p. 743: «il fantastico nel Novecento (e il realismo magico innanzitutto) si sia costituito come via d’accesso alla, o di recupero, della, antica letteratura che esplora la costituzione dell’universo: storie di creazione, racconti di fondazione o della genesi del mondo, viaggi di esplorazione all’origine della materia e di scoperta, attraverso la narrazione, dell’alterità dell’esistente e delle forme del vivente; prove, ed esercizi, di maestosa empatia con tutte le forme della creazione, di animazione superba di tutto l’inanimato, di lettura non simbolica ma relazionale con tanto di esposizione al rischio dell’incontro, delle folte pagine di quel grande bestiario ed erbario e lapidario che è il mondo che abitiamo».

¹⁶⁸ Cfr. M. Bontempelli, *Realismo Magico*, Milano, Abscondita («carte d’artista»), 2019.

¹⁶⁹ Cfr. G. Celati, *Dialogo sulla fantasia*, cit.

¹⁷⁰ Celati ha in mente anche una nota espressione di Poe che dice «l’io non è padrone a casa sua».

¹⁷¹ M. Bontempelli, *Realismo Magico*, cit., p. 15.

¹⁷² Anche qui abbiamo il tema del «ritorno a casa», in continuità con la novella precedente.

¹⁷³ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 38.

del 'primo Cealti': la follia, le parole manicomiali e l'allucinazione come esperienza di superamento del 'limite' ottico. Il barbiere appena ritornato si trova così subito imbarcato dalla moglie per andare a farsi ricoverare in manicomio.¹⁷⁴ Passano due anni e nel frattempo la moglie si trasferisce, apre una nuova attività in città e quando il marito «un bel giorno si presenta»¹⁷⁵ la moglie ancora una volta lo allontana liquidando la faccenda come «troppo fresca, e lei vuol essere sicura che il marito sia tornato ad essere veramente sano e non abbia più nessuna allucinazione».¹⁷⁶

C'è nella struttura del racconto una sottile allusione critica alle grandi categorie binomiali come città/campagna, *Kultur/Zivilization*, razionalità/follia, fino ad arrivare al principale nucleo emanativo della storia, ovvero l'opposizione vita-morte. Rispettivamente ciascuna di queste categorie sono rappresentate da una parte dalla moglie, che vive in città e ha paura delle allucinazioni del marito, e dall'altra c'è il barbiere, appena uscito dal manicomio che vive in solitudine nell'ex casa coniugale in campagna. La moglie è figura della stessa modernità, di una sorta di idea della vita tecnicizzata, ed infatti viene tratteggiata come una persona tutta rivolta al progresso, votata all'attività commerciale, al punto tale da non avere più tempo per il marito: «la moglie mostra sempre meno tempo da dedicargli, perché molto impegnata nel suo lavoro di parrucchiera; finché una volta per tutte gli chiede di non venirla più a cercare».¹⁷⁷

Il personaggio del barbiere a quest'altezza d'analisi è leggibile allora come simbolo di una anti-modernità, articolata secondo una visione naturalizzante della storia, che ad una velocità consumistica figlia di un pensiero liberale contrappone una realtà valoriale fatta di sentimenti ed emozioni connesse alla natura. È però un personaggio fragile che subisce la polarizzazione del personaggio-moglie, al punto che comincia a dubitare della sua stessa esistenza in modo assoluto: «comincia anche a pensare che tutti gli neghino l'esistenza come sua moglie, cioè mostrino di non considerarlo vivente, per le strade, nei bar, negli uffici».¹⁷⁸ Celati introduce ora uno dei temi che più volte affronterà successivamente nei suoi diari e racconti, soprattutto in *Verso la foce*, ovvero l'enigma della morte. La morte è un enigma perché non si manifesta mai in modo chiaro e netto, lo stesso tema della 'vivenza' comincia a palesarsi dal momento in cui il barbiere non capisce se è vivo o morto: «ritiene che ciò dipenda da un fatto avvenuto durante la guerra, quando una notte in riva al fiume Trebbia un soldato tedesco gli ha sparato senza colpirlo. Evidentemente tutti credono che quella volta il tedesco

¹⁷⁴ L'introduzione del manicomio non è un riferimento casuale; negli anni Settanta era al centro dell'attenzione di Celati grazie agli studi di Foucault, autore con cui comincia la disamina della follia in età moderna.

Oltretutto si tenga presente che molto probabilmente l'allusione in questa novella è al famosissimo manicomio 'Reggio-Emilia', ora diventato museo, che si trova nella bassa padana, non lontano da Piacenza dove abita il Barbiere di questa novella.

¹⁷⁵ Ivi, p. 39.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

l'abbia colpito e ucciso; quindi, che lui non sia più vivente da un pezzo».¹⁷⁹ Come una sorte di fantasma alla ricerca del suo corpo, nei perfetti stilemi del fantastico, il barbiere comincia una ricerca disperata nel fondo sassoso del Trebbia per trovare la prova della sua esistenza, il proiettile che l'avrebbe mancato e che «non avendolo colpito, deve essere finito sul fondo del fiume».¹⁸⁰ Come un contemporaneo Orlando, nel fiume il barbiere non cerca solo la ragione della sua esistenza, ma cerca anche il suo senno, ovvero la 'ragione della sua follia', la sola che paradossalmente potrebbe scogliere i suoi dubbi esistenziali: «ai clienti parla d'una cosa, persa tra i sassi del Trebbia, a cui è legata la sua vivenza».¹⁸¹ L'ultimo paragrafo del racconto funge da chiave, e dichiara che il barbiere è morto e che la moglie qualche mese dopo si è scoperta incinta. La moglie ogni notte sentiva la voce del marito, come una maledizione, come se il fatto di avergli 'negato l'esistenza' l'avesse condannato ad una erranza inquieta; la malia così si scoglie nel momento in cui la moglie comincia a sua volta a farsi narratrice di una storia, ovvero quella che «aspettava una figlia del barbiere morto».¹⁸² Quest'ultima narrazione spezza la prima attraverso l'affermatività di un nuovo inizio che, rinfrancato anche da un nuovo matrimonio e da un trasferimento in un'altra città, può consegnare il barbiere alla certezza eterna di una 'altra' vivenza, di una vita dopo la morte: «secondo la donna il barbiere le avrebbe parlato di notte molte altre volte, sempre sostenendo che la sua vivenza non era ancora finita. Finché non s'è risposata e trasferita in un'altra città, e da allora il barbiere non ha parlato più».¹⁸³

VII. SUL VALORE DELLE APPARENZE

Lo scrittore segue ora nel suo itinerario verso il delta la direzione denominata da Iacoli F2, ovvero la ramificazione alternativa alla direzione principale Piacenza-Modena, la quale lo porta ad 'ascoltare' le storie che avvengono nei pressi di Cremona.

Viene in questa novella introdotto il grande tema delle apparenze, distinte dai cerimoniali sopra analizzati, con cui lo scrittore tratteggia una breve satira moderna che molto dice degli usi e atteggiamenti di una parte degli abitanti della bassa padana.

La storia è suddivisibile e analizzabile in tre atti: il primo introduce il tema ed alcuni antefatti, si costruisce interamente sul tempo verbale dell'imperfetto e ci introduce i personaggi: una donna «non più giovane», l'ex marito chiamato «il calabrese», e il figlio avuto dalla coppia. La storia del figlio e del padre è legata dalla delinquenza, entrambi finiscono in carcere ed entrambi però sembrano una

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ivi*, p. 40.

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ibidem.*

volta usciti aver trovato una qualche forma di redenzione che viene da Celati accentuata con tratti comici.

Il gioco delle apparenze comincia dopo un incidente avvenuto a seguito di un litigio, in cui la moglie scagliò un sasso addosso al marito, il quale comincia a sfruttare questa sua posizione di ‘vittima’ per muovere delle richieste economiche («un fatto nuovo che cambia il corso degli eventi»)¹⁸⁴ La moglie accetta i ricatti con l’unica pretesa che il padre a sua volta acconsenta di «intervenire al matrimonio del figlio».¹⁸⁵ Cominciano così di seguito varie concessioni della moglie nei confronti dell’ex marito: una lavatrice, una piccola automobile.

Il secondo ‘atto’ si apre con una narrazione al tempo presente in cui la moglie sta organizzando presso uno «snack bar» il pranzo di matrimonio. Il luogo scelto è anche qui motore di un principio di decentramento e di transito: «lo snack dove si svolge il ricevimento di nozze è uno stanzone pieno di tavoli coperti da tovagliette di carta; un forno dietro il banco indica che il posto è più che altro una pizzeria per automobilisti di passaggio sulla Padana Inferiore».¹⁸⁶ Cominciano ad arrivare i primi invitati costellando lo stanzone del bar come un grande carnevale strampalato in cui vi troviamo «lo sposo grasso con l’aria sfatta», la «sposina», «sei inquilini dello stabile dove abita la madre dello sposo», «un giovanotto con pizzetto e baffi che nessuno conosce», «l’avvocato», «il padrone del deposito di carcasse d’auto», «un tennista piuttosto noto».¹⁸⁷ L’atto si chiude con l’avvocato che, presa da parte la madre dello sposo, gli rivela «cosa ha scoperto solo mezz’ora prima»:¹⁸⁸

Ha scoperto che la sposina altri non è se non la giovane compagna di suo marito, che lo stesso “calabrese” ha presentato al figlio in modo che questi si sposasse ed entrasse in possesso dell’appartamento; inoltre che il suddetto “calabrese” s’è già andato a installare nell’appartamento che lei ha comprato con i suoi risparmi e ha intestato al figlio pochi giorni prima; infine che i tre hanno intenzione di condurre vita in comune e disgraziatamente non c’è azione legale che possa impedire quello scandalo.¹⁸⁹

Il terzo ‘atto’, come si è convenuto di chiamare in questa analisi, è come una commedia ben organizzata deputato al disvelamento delle apparenze.

La moglie, turbata dallo scandalo, mostra tuttavia la sua fermezza e dichiara che «se nessuno si accorge di niente, è come se non se non fosse successo niente. [...] posso far finta di non saperlo e

¹⁸⁴ Ivi, p. 42.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ Ivi, p. 43.

¹⁸⁷ Ivi, p. 44.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

star contenta perché non è successo niente». ¹⁹⁰ Sceglie dunque pur sapendo la verità, l'apparenza dell'inganno, per preservare una armonia collettiva tra gli invitati.

L'arrivo finale del calabrese allo snack bar rivela un'altra sfumatura della fitta rete di apparenze di cui ogni personaggio della novella, eccetto uno, è vittima: «solo alla fine del pranzo [...] arriva il padre dello sposo. Ben vestito, sorridente, scusandosi per il ritardo, indica a tutti una grossa macchina sportiva parcheggiata sulla strada, che ha comprato quella stessa mattina per un prezzo assolutamente speciale». ¹⁹¹ È il grande mondo degli orpelli capitalistici di cui il calabrese risulta emendazione principale, orizzonte in cui ricadono anche i suoi interlocutori, un mondo di cui solo un personaggio riesce a staccarsi e vedere lucidamente la misera realtà che lo costituisce. Questo personaggio, finora sempre rimasto in disparte in mezzo a quella sorta di rituale orgiastico di cibi e sfavilli, replica al calabrese dissipando l'apparenza finora instillata di personaggio in personaggio, dicendo: «una macchina appena comprata vale meno della metà, e appena succede qualcosa è già da buttar via. Prima o poi finiscono tutte da me, in demolizione: tutte in demolizione, perché non hanno durata. Allora cosa serve spomparsi per guadagnare dei soldi e comprar delle macchine? È come buttare i soldi per i marciapiedi». ¹⁹²

VIII. TEMPO CHE PASSA

Il breve racconto, definito da Calvino «accettazione interiore del paesaggio quotidiano», narra dell'erranza di una donna nella Padana inferiore, precisamente nelle zone di Casalmaggiore, tra Cicognolo, Pieve San Giacomo e San Daniele Po. È un racconto, dunque, sulle percezioni che questa donna avverte ritornando a casa dal lavoro di ogni giorno: percezioni sul tempo, sul silenzio, sulle marginalità delle «zone residenziali». Le percezioni muovono da un disagio avvertito dalla donna come 'diffuso' tra gli abitanti di quelle zone e determinato dallo stesso paesaggio «frazionato»: «la donna passando nota sempre che tutti si muovono un po' a disagio, straniti nello spazio aperto assieme a migliaia d'altri come loro». ¹⁹³

Quello che colpisce la donna nelle sue erranze serali di ritorno a casa è in particolare il silenzio, «che sembra strano», delle campagne, un silenzio che precede lo stesso spazio aperto e che proviene dalle villette residenziali: «lì intorno si sente bene che il silenzio diffuso non è quello degli spazi aperti, è un silenzio residenziale che circonda i paesi e si spande nelle campagne». ¹⁹⁴ Le villette, curate nelle

¹⁹⁰ Ivi, p. 45.

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ Ivi, p. 46.

¹⁹⁴ Ivi, p. 47.

«infinite minuzie» (ancora le apparenze),¹⁹⁵ riprendono il tema delle concatenazioni fortezza-prigione che lo scrittore usa nuovamente per legare il racconto e il luogo.¹⁹⁶

È un silenzio opprimente che cancella la stessa memoria dei rumori, della vita attiva che si afferma nei suoi costanti ritmi («i quali ci dicono che là fuori tutto continua a funzionare»)¹⁹⁷ e che produce un vuoto: «nessuno ricorda neanche più cosa potrebbe esserci là fuori, a parte le ore del giorno, il tempo che passa. Allora nello spazio riempito da quel silenzio residenziale c'è solo tempo che passa, percepibile perché il silenzio lo rende così lento che sembra non passi mai».¹⁹⁸ Il tempo è però vuoto a sua volta, «tempo senza più tempo» dice il narratore, un tempo che non si riesce ad esperire ma che però si fa guardare, come se diventasse immagine. In questo contrappasso cadono i giudizi e le opinioni del soggetto, la donna, che vive quel tempo e quasi in un rassegnato abbandono «le vengono a noia tutte le sue opinioni e giudizi su ciò che vede, sulle villette residenziali e i loro abitanti. Più nessuna voglia di giudicare niente, che passi tutto, che vada dove deve andare; infondo, dice, è solo tempo che passa».¹⁹⁹

Il tempo, che da semplice elemento diventa tema del racconto, si riconnette all'operazione ghirriana dell'abbassamento delle «soglie di intensità». Rendere centrale nel racconto l'effetto del tempo e il suo essere 'silenzioso' è l'espedito narrativo con cui si cerca di spostare il punto di riferimento solitamente centrale in un testo o di un'immagine: «il nostro punto di riferimento non è più quello *fictional* dell'azione o della trama, bensì quello *non-fictional* del tempo che passa durante il nostro guardare».²⁰⁰ Creare un racconto interamente incentrato sulla riflessione del tempo è qualcosa che Celati ha sedimentato studiando l'immagine-tempo di Deleuze e attraverso i film di Wenders e Antonioni. Arriva così a percepire la categoria del tempo come la tensione entro la quale possono evocarsi le immagini e lo stesso spazio può farsi realmente rappresentabile. Si veda per esempio il commento di Celati al film *Nel corso del tempo*:

Il che vuol anche dire che il dispiegarsi figurale e il pensare per immagini sono la stessa cosa. Le immagini o le figurazioni immaginarie non sono qualcosa di alternativo al pensiero, come una cultura scolastica ha a lungo creduto: al contrario, sono funzionamenti per mettere in moto il pensiero, per sostenere la sua tensione, e infine per agganciarlo al suo terreno di formazione,

¹⁹⁵ Ivi, p. 48.

¹⁹⁶ Cfr. G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 65.

¹⁹⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 48.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Ivi, p. 49.

²⁰⁰ G. Celati, *Quando ho visto nel corso del tempo*, in *Gianni Celati*, cit., p. 308.

che è il tempo che passa, come origine di tutti i pensieri e di tutte le proiezioni emotive possibili.²⁰¹

Quello che cerca di fare Celati insomma in questo racconto, similmente all'operazione cinematografica di Wenders, è costruire un impianto immaginativo che non sia quello della *fiction* romanzesca, ma «qualcosa di più antico e di più favoloso».²⁰² Come anche l'immagine-tempo di Deleuze la narrazione di Celati ricerca la «durata d'effetto» di una immagine evocata, che non «si chiuda in sé, nella propria "oggettività" realistica», ma che continua a propagarsi nel pensiero, e in tal modo possa rivelare come in essa «si concentrano ere di figurazioni immaginative».²⁰³

IX. COME FA IL MONDO AD ANDARE AVANTI

Nella nona novella vengono ripresi dallo scrittore alcuni temi centrali del suo pensiero, alcuni già emersi nella sua riflessione narrativo-saggistica degli anni Settanta: sotteso al racconto di un vecchio tipografo che vuole capire come fa il mondo ad andare avanti c'è satireggiato il mondo dell'accademismo e primo ancora c'è una serpeggiante critica alla società massmediatica dominata dall'overdose visiva.

Il tipografo, infatti, che per rispondere al suo enigma si impone che «bisogna leggere molto», si accorge che ovunque dirige lo sguardo è sopraffatto da scritte, manifesti pubblicitari, immagini:

Col tempo però s'è accorto di non poter più mettere gli occhi quasi da nessuna parte senza trovare delle parole stampate da leggere. Pubblicità, insegne, scritte nelle vetrine, muri tappezzati di manifesti facevano sì che lui, dopo una mezza giornata fuori casa, avesse già letto migliaia e migliaia di parole stampate. Così tornando a casa non aveva più voglia di leggere, né di scrivere, aveva solo voglia di guardare delle partite di calcio alla televisione.²⁰⁴

Celati tematizza qui uno dei grandi temi dell'epoca moderna ovvero l'annullamento di ogni profondità e l'ubriacatura data dall'ultra stimolazione visiva che indebolisce il pensiero critico. Il tipografo allora sposta la sua domanda iniziale sul funzionamento del mondo: domandandosi il perché di questo *horror vacui* moderno in cui ogni spazio vuoto dev'essere riempito da qualcosa: «perché le parole da leggere in giro aumentavano sempre?».²⁰⁵ Per cercare una qualche risposta comincia ad interrogare gli esperti, secondo lui di come va il mondo: prima interroga un grossista di carni che

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ *Ivi*, p. 50.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 51.

viaggia continuamente in Russia e dunque in virtù della sua natura di viaggiatore e mercante qualcosa poteva sapere, poi interpella qualche professore e qualche studente dell'università di Parma. Conclude la sua prima indagine sconsolato, convinto che «erano diventati tutti pazzi» e che nessuno di loro poteva aiutarlo.

Qualcosa comincia a cambiare quando apre i suoi interrogativi alla nipotina, la quale «l'ha consigliato di andare a parlare con il suo professore di scienze, che abitava fuori dal paese ed era anche un giovane scienziato».²⁰⁶ La questione filosofica viene così analizzata dall'improbabile squadra composta dai tre (il tipografo, la nipotina, l'inventore), i quali arrivano alla prima evidente conclusione che «il mondo va avanti perché la gente ci pensa, cioè ci pensa a mandarlo avanti».²⁰⁷

Il gioco della speculazione intellettuale si vela costantemente di un abbassamento anche della soglia di veridicità e serietà per il fatto che la faccenda sul *telos* del mondo è rimessa non ad 'esperti' del sapere, ma all'insolita squadra che pur non disponendo degli strumenti teorici per comprenderne a fondo le questioni da loro stessi poste, sembrano tuttavia gli unici quantomeno ad essersene preoccupati. L'amara satira celatiana arriva all'apice verso la fine del racconto quando, sconfortati dai risultati ottenuti, i tre personaggi scrivono una lettera al sindaco per «illustrare tutti i loro fallimenti» e così poi «il sindaco passa la lettera all'assessore alla cultura, il quale organizza una conferenza pubblica sull'argomento».²⁰⁸

Il conferenziere, esperto tuttologo, è rappresentativo di quell'accademismo spicciolo che Celati intende criticare, rimarcando come la complessità del mondo non è riducibile dentro strette categorie teorico-interpretative. Tuttavia, il conferenziere, forte dei suoi assiomi, in «meno di un'ora» liquida il tema come risolto e senza bisogno di altre speculazioni:

Viene chiamato a parlare un conferenziere che va in giro a far conferenze su tutto, sempre facendo riferimento alla sua infanzia e ai suoi ricordi. Costui in meno di un'ora risolve il problema, risponde alle obiezioni del tipografo, della bambina e dell'inventore, e conclude la conferenza. Il pubblico applaude contentissimo di sentire che là fuori c'è un mondo così facile da spiegare che uno se la può cavare in mezz'ora.²⁰⁹

Lo scrittore è critico anche verso quel modo di fare letteratura «pacificata», priva di dubbi e di riflessione davvero critica, lontana dal porre in discussione le proprie certezze, ridotta cioè al circolo vizioso delle coscienze individuali. Tale atteggiamento è uno degli esiti della cecità prodotta

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ivi*, p. 53.

²⁰⁹ *Ibidem.*

dall'«ipervista»²¹⁰ mediatica, che osserva e interpreta il mondo soltanto attraverso filtri. Poco importa se questi siano strutture teoriche o schermi multimediali: il risultato è una demistificazione del reale, al punto che, come avviene per gli uditori della conferenza nel racconto, si produce una saturazione mentale tale per cui «appena escono dalla sala e si ritrovano in strada, dimenticano immediatamente quello che hanno sentito».²¹¹ Il mondo continua così ad «andare avanti», ovvero ad essere filtrato dalle immagini senza significato, in un *loop* che ottunde il pensiero e cancella l'orizzonte dello sguardo, che continuamente esposto a qualcosa da vedere finisce per non vedere più niente: «nel piccolo paese tutto continua ad andare avanti come prima, a parte il fatto che ci sono sempre più scritte pubblicitarie dovunque il tipografo giri gli occhi».²¹² La generale ricerca del protagonista di una purificazione dello sguardo si affianca alla ricerca di un proprio radicarsi nel mondo, cioè di riscoprire le radici della sua identità. Il tipografo muove così il proprio cammino-itinerario senza meta attraversando i simulacri del mondo consumistico e globalizzato, i luoghi personalizzati dal progresso e la generale alienazione moderna dalla realtà.

X. PARABOLA PER DISINCANTATI

La storia adesso narrata riprende, come già annuncio nel titolo, l'intento delle parabole evangeliche che alludono sempre a un qualche tipo di insegnamento; anche qui c'è velatamente questo intento, anche se lo scrittore rimane sempre distante dall'imporre una propria morale 'forte'.

Il racconto riguarda la storia di uno studente di Parma, che diventa però esempio di una collettività a cui il titolo rimanda, che si potrebbe infatti tradurre come: parabola per tutti i disincantati come lo studente di Parma.

Il tema del disincantamento non si impone da subito, anzi il racconto si apre con l'iniziazione da parte dello studente alla vocazione della scrittura che scopre dopo la lettura dei romanzi di Knut Hamsun. Il dato apparentemente secondario del nome citato dello scrittore norvegese non è in realtà un indizio scontato se si tiene presente che il romanzo più famoso di Hamsun, *Il risveglio della terra*,²¹³ riprende alcuni temi che lo stesso Celati affronta in questa sua nuova stagione narrativa: una scrittura semplice e piana rivolta ad una affermazione di quella «tendenza naturale», a cui l'autore emiliano spesso si richiama. Una idea che si rinfranca anche in opposizione al generale avanzamento del «disincanto del mondo» (Weber), ovvero la concezione che il tempo moderno, nella sua sfolgorante crescita «razionalistica» e il suo im-piego per un fine, abbia dimenticato il carattere mistico e magico che

²¹⁰ Cfr. B.-C. Han, *Iperculturalità*, Milano, nottetempo, 2023, p. 104.

²¹¹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 53.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Cfr. K. Hamsun, *Il risveglio della terra*, Milano, ELI, 1945.

risiede sommerso sotto la superficie ‘disincantata’ della realtà e delle sue conformazioni comunitarie.²¹⁴ Si noti che in Celati queste idee non si declinano in una sorta di filosofia vitalistica né tanto meno come elogio acritico della vita biologica, quanto piuttosto vengono intese come un processo di *movimento e relazione*.

Celati cerca nuovamente di disseppellire i «mezzi magici» per opporre un freno alla parabola discendente della modernità, rappresentata metaforicamente nel massacro finale del racconto («tutti gli uomini di quel gruppo sono stati massacrati a colpi di mitra»)²¹⁵ Questo evento interrompe i legami tra l’uomo e l’ambiente e, ancor più, genera una sfiducia nelle storie e nella pratica autentica della scrittura. Così, infatti, sarà la stessa sorte dello studente di Parma che sconfortato da tutto ciò che gli è accaduto «non è mai più riuscito a scrivere niente».²¹⁶

È uno dei pochi racconti che sposta il *set* dalla pianura emiliana ad una ambientazione estera; infatti, il protagonista emigra, dopo la scoperta della sua vocazione, in Francia, precisamente a Montpellier. Qui la sua storia si intreccia con quella di una ragazza, che abbandonerà presto per andare a cercare un luogo più ‘consono’ a una nuova ispirazione creativa. Si convince così che il luogo più adatto alla scrittura sia il deserto, simbolo di avvicinamento a quel limite inespugnabile che è la morte: «ha pensato che solo il deserto, o molto vicini alla morte, valesse la pena scrivere qualcosa».²¹⁷ Facilmente si possono allora ricordare alcune parole di Celati del 1986 contenute nel libro *Traversate del deserto*:²¹⁸ qui, in consonanza con gli insegnamenti di Edmund Jabés, sosteneva che il solo modo in cui poteva compiersi il cammino la scrittura e la liberazione dai rigidi schemi mentali «ospedalizzati» era la «via del deserto»:

Il deserto è questo cammino: è la via del silenzio, la celebrazione della piccola oasi, la scoperta di qualche traccia mitica baluginante, o accecante, o commovente, la presenza di un fiore, d’un animale, d’un sasso, nell’indifferente deserto planetario – ciò che comunque si chiama Natura.²¹⁹

²¹⁴ Cfr. M. Weber, *La scienza come professione*, Torino, Einaudi, 1948; Vedi anche D. D’Andrea, E. Donaggio, E. Pulcini e G. Turnaturi (a cura di), *Felicità italiane. Un campionato filosofico*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 66-67, che così prosegue: «qui sta la grande intuizione di Weber: mettere in relazione l’esperienza della modernità con la formazione di un immaginario prodotto dalle pratiche della contemporaneità, ma che trascina con sé il desiderio di assoluto, del mistico che sembrava invece spazzato via per sempre. Nelle sue riflessioni sull’amore Weber mette in luce la dialettica incantamento-disincanto. L’amore, dunque, come forma d’incantamento nel disincanto del mondo. Ma dai tempi in cui scriveva Weber la sfera privata e quella emozionale sono state progressivamente colonizzate e l’incanto dell’amore si arena anch’esso in successivi disincanti. L’esperienza amorosa si presenta come unica e riproducibile, autentica e manipolabile, contemporaneamente fuori e dentro il mercato, magica e razionalizzata. Forse, in questa ricerca dell’amore, s’intravede come individui espropriati dalle nostre emozioni e socializzati per un conformismo emotivo manifestino un desiderio di fuga. Un bisogno-desiderio dell’amore come riscatto ed esperienza extra quotidiana».

²¹⁵ Ivi, p. 56.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Ivi, p. 54.

²¹⁸ Estratto poi raccolto in *Conversazioni del vento volatore*.

²¹⁹ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 15.

Il protagonista allora parte per le Cévennes e si accampa tra le montagne, e comincia (come lo stesso Celati sta facendo nei primi anni Ottanta), a riempire quaderni di annotazioni, «appunti su tutto ciò che vedeva, sugli aspetti più comuni o insoliti di ciò che gli stava attorno».²²⁰

Nell'isolazione autoimposta nella natura deserta si rende presto conto della dura realtà delle apparenze, ovvero di come esse non siano rappresentabili, che vi è una «impossibilità» di descrizione: «ha mandato una lettera alla sua compagna per spiegarle come sia impossibile descrivere le apparenze; diceva che le parole sono fatte d'una pasta diversa, e ciò che ti dicono le apparenze non c'è modo di dirlo».²²¹ L'impossibilità di 'dire' le apparenze, la «voce» del deserto che genera le visioni, diventa già il motore stesso del linguaggio e di una rappresentazione, seppur parziale. In questo racconto si può cogliere un ulteriore piccolo elemento che aiuta a comprendere il *modus* con cui Celati stia cercando di plasmare la sua scrittura; un approccio che verrà esplicitamente tematizzato poco dopo nei racconti del 1987.

Per concludere, è utile soffermarsi anche sull'altro personaggio del racconto: la fidanzata francese dello studente di Parma. La ragazza è un personaggio significativo in cui convergono alcuni temi cari a Celati: il bisogno del camminare e più in generale il nomadico senso attribuito all'esistenza, la sfiducia nei confronti della «vita organizzata delle città» e dei commerci e la parzialmente inerzia di fronte al disagio della modernità. Riporto a questo proposito un estratto della novella:

E un giorno la ragazza ha lasciato il lavoro e ha attraversato a piedi tutta la Francia, fino in Bretagna. Poi è tornata indietro e ha conosciuto un piccolo gruppo di ebrei che allevavano cavalli, portandoli in transumanza attraverso i pascoli nel sud della Francia. Gli uomini di quel gruppo credevano che il mondo degli uomini stesse per finire, leggevano la Bibbia ogni giorno, e non volevano aver niente a che fare con la vita organizzata delle città o con i commerci delle industrie. La ragazza stava insieme a loro, aveva imparato a curare i cavalli e andava con gli altri in transumanza. [...] quando la ragazza è tornata a casa aveva una patesi facciale.²²²

Nonostante allora sia un personaggio secondario nel racconto si rivela essere una funzione narrativa essenziale, utilizzata dallo scrittore emiliano, per tenere vivo ai lettori alcuni temi della raccolta, che di volta in volta acquisiscono sfumature diverse. La funzione della ragazza è dunque quella di essere il contrappunto comprimario, per certi versi acerbo, al disincanto del protagonista. Così mentre il personaggio-studente si caratterizza nel finale per la sua 'rinuncia' ad una contro narrazione possibile dell'esistenza, il personaggio-fidanzata invece sembra quasi alludere ad un principio di speranza

²²⁰ Id., *Narratori delle pianure*, cit., p. 55.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ivi*, p. 56.

soggiacente alla superficie irretita, di morte, simbolizzata dalla sua parsi facciale, la quale non vuole essere una resa definitiva, ma solo un altro modo di pensare la vita (e la scrittura), che vibrante, nomade e non paralizzata, ancora si rende pensabile oltre le apparenze, oltre il disincanto.

XI. IDEE DI UN NARRATORE SUL LIETO FINE

Il racconto è un ritratto tragico-comico di un farmacista che dopo aver studiato all'estero ritorna nel piccolo paese d'origine «nei dintorni di Viadana, provincia di Mantova».²²³ La fama della sua intelligenza lo precede e presto viene reclutato da un proprietario d'un caseificio per fare da precettore all'educazione della figlia, con cui secondariamente comincerà una storia d'amore. Il farmacista è un personaggio, come osserva Iacoli, «erede dei personaggi scombinati e ossessivi del decennio passato»,²²⁴ mediante il quale si manifesta il paradosso di un rovesciamento. Dopo che lo scandalo della relazione sentimentale con la giovane allieva, venuta a sapersi in tutto il piccolo paese, ha travolto la sua vita, il protagonista sceglie di isolarsi ancora di più, ritirandosi nella sua casa e nella sua biblioteca. L'ossessione che nutriva nelle sue occupazioni era modificare qualsiasi libro che non presentasse un lieto fine:

Per quest'uomo tutti i racconti, i romanzi, i poemi epici dovevano andare a finir bene. Evidentemente non tollerava le conclusioni tragiche, le conclusioni melanconiche o deprimenti d'una storia. perciò nel corso degli anni s'era dedicato a riscrivere il finale d'un centinaio di libri in tutte le lingue; inserendo nei punti riscritti dei foglietti o strisce di carta, ne trasformava le conclusioni, portandole sempre ad un lieto fine.²²⁵

Questa manipolazione ossessiva di riscrittura gioca con il rovesciamento finale rappresentato della morte del protagonista tutt'altro che lieta; infatti, passando tra i libri interamente tutto il suo tempo, dimenticandosi di qualsiasi altra occupazione come sostentarsi, un giorno «chino sull'ultima pagina d'un libro, dove stava applicando una striscia di carta»²²⁶ verrà trovato morto.

Il narratore evidenzia nel finale l'apice di questo paradosso tra la lieta conclusione finzionale e il tragico esito reale del farmacista, quasi adducendo alla totale adesione dello scrittore al mondo delle storie, alla realtà della finzione, la sola percorribile per una «buona soluzione di vita».

Nel mondo scritto forse si annida ancora una occasione di salvare una decadenza del mondo moderno, qui resa nelle varie allusioni date da: l'incestuosa storia d'amore, il proprietario d'un caseificio che

²²³ Ivi, p. 57.

²²⁴ G. Iacoli, *La Dignità di un mondo buffo*, cit., p. 27.

²²⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 59.

²²⁶ *Ibidem*.

vuole «rovinare» il farmacista, e dai fratelli della giovane che distruggono la sua farmacia. Il protagonista tra i libri troverà un nuovo ordine, contrapposto a queste spinte disgreganti; e a quest'altro mondo si consegna totalmente, al prezzo della sua vita certo, ma nella certezza di un nuovo senso a-venire, di una nuova narrazione che non potrà mai essere minata o turbata dalle forze corrotte che abitano la realtà.

XII. FANTASMI A BORGOFORTE

Gianni Celati ripropone con *Fantasmia a Borgoforte* un racconto dal sapore gotico, che si articola intorno a vari *topoi* del fantastico quali la nebbia, le case in rovina, l'atmosfera cupa, piovosa invernale e l'apparizione di un bambino-fantasma: «*Fantasmia a Borgoforte* è una *ghost story* succinta ed enigmatica, e che resta tuttavia antitetica sia al modello del racconto di fantasmi all'inglese che all'esitazione perturbante del *fantastique* nella formulazione di Tzvetan Todorov».²²⁷

Celati dunque fedele al tema folclorico delle storie trasmesse oralmente, inventa una vera e propria «leggenda urbana» che, come ha scritto Camilletti, «si presta bene ad abbattere gli steccati tra realismo e letteratura del soprannaturale, offrendo un'alternativa alle grammatiche del fantastico letterario».²²⁸

Il narratore di questa storia presenta innanzitutto un breve antefatto: «due donne» stavano ritornando verso casa una sera piovosa di novembre quando, mentre stavano percorrendo l'argine che porta «a un punto in cui il fiume Oglio si innesta nel Po», gli appare «ad un tratto [...] un ragazzo, o piuttosto un bambino, che sotto la pioggia scrosciante faceva un gesto da autostoppista».²²⁹

Le due donne caricano in macchina il bambino e lo portano fino al punto in cui egli dice di abitare, «un luogo perso in aperta campagna».²³⁰ L'elemento perturbante comincia subito dopo, nel momento in cui una delle due donne si accorge che per quanto il bambino l'avessero trovato sotto una pioggia scrosciante, salito in macchina non era per niente bagnato e nemmeno nell'auto vi era rimasta traccia di una qualche umidità.

La teoria che invece di un bambino reale si trattasse di un fantasma²³¹ comincia ad aleggiare nelle teorie delle donne, e troverà conferma solo nel finale del racconto quando «una sera [...] una sera

²²⁷ F. Camilletti, *Fantasmia delle pianure: Gianni Celati, il folclore contemporaneo e l'orrore popolare*, in M. Malvestio, V. Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Milano, Mimesis, 2019, p. 17.

²²⁸ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 26.

²²⁹ Ivi, p. 60.

²³⁰ Ivi, p. 61.

²³¹ Intorno all'uso del fantasma nelle prime scritture celatiane, si veda F. Muzzioli, *Celati e i segreti dell'arte tomatica*, in «Nuova corrente», sem., XXXIII, 1986, n.97, p. 54.

voltandosi verso la finestra, oltre i vetri hanno visto quel bambino che le guardava»,²³² è una «figura tematica» che serve a Celati sia come «mediatore delle possibilità fantastiche» sia come «snodo strutturale»²³³ per articolare, come diceva Bessière a proposito della narrazione fantastica, un «discorso decentrato del soggetto».²³⁴ Il fantasma è, come noto, ‘colui che fa ritorno’ e in questo gioco di ripetizione non ritorna soltanto la figura di una persona, ma come dice il «libraio di Mantova» che viene consultato dalle due donne, è un intero «pezzo di tempo che torna».²³⁵ È l’epoca sommersa che lo scrittore cerca di riambientare, portatrice di una saggezza popolare, e che risulta ormai schiacciata dal peso contemporaneo della «frenesia vorticosa, dall’egemonia del rumore, dalla frastornante superbia della chiacchiera».²³⁶ Ciò che ritorna è dunque anche il «nesso di una scrittura», che mostra ritornando il proprio posto. La narrazione stessa evocata (fantasmatica) da Celati suggerisce il passaggio sempre possibile dall’esperienza vissuta al luogo del «narrare aperto», cioè all’invenzione.²³⁷

L’epifania di un ritorno del passato nel tempo presente segnala un’alterità che, scrive Iacoli, è «extrapsichica, *territoriale*» e che diviene elemento necessario allo scrittore per tematizzare la rottura delle «certezze borghesi dell’*intérieure*»;²³⁸ così il «collasso» psicologico finale di una delle due donne diviene metafora della «forte interiorizzazione dell’esperienza», in cui «l’io profondo viene aggredito dall’improvvisa irruzione».²³⁹

Nel «percorso d’immagini» allora l’apparizione del bambino *revenant* vuole porre l’attenzione su un’altra storia soggiacente a quella raccontata, interrompendo così quella «spirale di ripetizioni» delle nostre immagini abituali «a cui nessun fa caso perché riconosce solo le proprie immagini, perché crede ciecamente alla propria esistenza».²⁴⁰ Come scriveva Ceserani nel suo saggio sul fantastico anche il racconto di Celati:

Va a cercare le aree di frontiera dentro di noi, nella vita interiore dell’uomo, nella stratificazione culturale all’interno dei personaggi, spesso protagonisti dell’esperienza del dubbio e dell’avventura conoscitiva, spesso ormai appartenenti, per formazione mentale o per

²³² Ivi, p. 64.

²³³ G. Iacoli, *Fantasmata in Emilia*, in «Italia Magica». Letteratura fantastica e surreale dell’Ottocento e del Novecento, cit., p. 929.

²³⁴ I. Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 103.

²³⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 63.

²³⁶ G. Iacoli, *Fantasmata in Emilia*, cit., p. 934.

²³⁷ Cfr. P. Handke, *La ripetizione*, Milano, Guanda, 2021, p. 79: «l’opera della memoria assegna al vissuto il suo posto, nella sequenza che lo tiene in vita, la narrazione che può sempre trapassare nel narrare aperto, nella vita più grande, nell’invenzione».

²³⁸ *Ibidem*; cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 91: «le fantasie cercano di rovesciare o interrompere il processo di formazione dell’ego che si è realizzato durante lo stadio dello sviluppo “a specchio”, cioè cercando di rientrare nell’immaginario».

²³⁹ Ivi, p. 92.

²⁴⁰ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 63.

professione, alla cultura dominante; [...] i quali vengono messi a confronto con personaggi di altra natura [...] e sono costretti dal contatto e dall'esperienza perturbante a riscoprire dentro di sé, e attraverso le vicende vissute o narrate, forme di conoscenza o sensazioni appartenenti a modelli culturali ormai abbandonati.²⁴¹

L'espedito del fantastico è utilizzato da Celati per operare una «sensibile *delocalizzazione*» ancora una volta tesa a ripensare il rapporto immaginazione-realtà, estraneo-familiare e «affermare una inquietudine sempre viva e interrogatrice»²⁴² dello scrittore e dei suoi narratori. La figura del *revenant* è l'estrema sintesi della decostruzione di una presenza, di una identità forte. Celati mostra una vicinanza qui al pensiero di Ernesto De Martino,²⁴³ il quale sosteneva che non ci si può accostare alla «realtà del mondo magico» senza dismettere l'assioma occidentale e razionale di una identità unica e salda: «la labilità della presenza comincia a insorgere in un determinato individuo sotto forma di «azioni mancate», cioè attraverso la angosciante attività di realtà psichiche non padroneggiate («gli spiriti»)²⁴⁴. Lo scrittore riprende e porta avanti una «crisi della presenza» e dell'identità fissa che aveva già cominciato a studiare con la costruzione dei primi personaggi dei romanzi degli anni '70 e che troverà la massima resa nella novella di Baratto in *Quattro novelle sulle apparenze*, in cui il protagonista si affermerà secondo il motto «preferirei di no», denotando così la sua esistenza secondo un «non-essere». Una negazione che diviene però, in un secondo momento, il presupposto di un nuovo centro con cui il protagonista torna a sentirsi «centro e padrone della limitazione» e può dunque «ricollocarsi nel mondo».²⁴⁵

Siamo con questa novella di fronte a quella che Elisabetta Rea chiama una «propedeutica della perplessità», ovvero nel gioco a cui è chiamato il lettore non c'è solo la questione di veridicità di una esistenza o meno fantasmatica, ma la riformulazione delle «medesime categorie con cui il cosiddetto reale siamo soliti giudicare».²⁴⁶

La *ghost story* è espedito, dunque, per mettere l'accento, da un'ulteriore prospettiva, sulla «privazione dell'esperienza»²⁴⁷ di un mondo magico nella omogeneità della cultura occidentale, e quindi utile a rilevare lo *shock* (alla Benjamin) avvertito nel momento in cui quel mondo, quella

²⁴¹ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 113.

²⁴² G. Iacioli, *Fantasmia in Emilia*, cit., p. 931.

²⁴³ Cfr. E. Rea, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati*, in «status quaestionis», 2023, p. 277.

²⁴⁴ E. De Martino, *Il mondo magico*, Torino, Einaudi, 2022, p. 97.

²⁴⁵ Ivi, p. 121.

²⁴⁶ E. Rea, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati*, cit., p. 278.

²⁴⁷ G. Celati, *Memoria su certe letture*, in *Riga 28*, cit., 2008, p. 41: «per l'uomo occidentale dei nostri tempi l'anima è qualcosa che sta in permanenza chiusa dentro il corpo, oppure dentro la sua testa (Cartesio), e mi sembra una pura metafora della moderna privatizzazione dell'esperienza».

‘presenza’, si manifesta intellegibile. Così, continua nel suo saggio Rea, c’è nei personaggi della novella celatiana una inerzia dovuta alle «possibilità di dispersione che la realtà offre», e in questa spinta centrifuga le due donne protagoniste, similmente ai personaggi beckettiani, si «svuotano di sé per riempirsi di altro e di altri».²⁴⁸ Così scrive allora Celati sul finale della novella: «ha avuto l’impressione che considerassero la propria esistenza come una cosa poco importante. Gli è parso si considerassero soltanto come “strade o percorsi di immagini” [...]: punti attraverso cui passavano immagini»,²⁴⁹ come se, commenta ora Menetti, «fossero gli *aleph* di Borges, le piccole sfere cangianti che contengono le visioni simultanee dell’universo».²⁵⁰

XIII. DAGLI AEREOPORTI

Dagli aereoporti è forse il racconto più filosofico dei *Narratori*, e anticipando alcuni temi delle *Quattro novelle sulle apparenze* apre la nostra analisi ad un livello narratologico più profondo, utile per mettere a fuoco la nuova ‘temperatura’ della narrazione celatiana degli anni Ottanta. È infatti un racconto molto denso di riflessioni esistenziali, prossime ai racconti naturali di Peter Handke che, come ricordato da Calvino, Celati stava leggendo proprio in quegli anni.²⁵¹

Il racconto comincia *in medias res* presentando all’ascoltatore-lettore la prima qualità del protagonista utile a denotare il suo ‘disambientamento’: «da molto tempo ormai non aveva più una lingua propria con cui parlare e scrivere».²⁵² Il protagonista è un uomo sradicato, prima di tutto da un luogo d’origine visto che «aveva vissuto per più di trent’anni tra Stati Uniti e Canada», e secondariamente egli è alienato dal suo lavoro ‘tecnico’ svolto in una lingua ‘straniera’: «un lavoro svolto unicamente con parole tecniche d’una lingua straniera, in un continente dove non era mai riuscito a capire bene cosa gli altri dicessero, aveva creato il paesaggio definitivo del suo volto e la musica lenta della sua voce».²⁵³ Così allora il narratore dice dell’uomo che «dal suo accento chiunque avrebbe capito che lui era un uomo senza nessun luogo d’appartenenza nel mondo».²⁵⁴

L’accostamento ad Handke si ritrova anche nella parabola, come visto in una delle novelle precedenti, del ritorno verso l’Europa, un ritorno esistenziale che muta radicalmente le prospettive e le attese del viaggiatore, il quale nella stessa condizione di essere *homo viator* sembra ritrovare un proprio

²⁴⁸ E. Rea, *Una propedeutica della perplessità: “crisi” e negoziazione della “presenza” nelle novelle di Gianni Celati*, cit., p. 279.

²⁴⁹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 63.

²⁵⁰ E. Menetti, *Gianni Celati e i classici*, cit., p. 142; G. Celati, *L’Aleph*, in J. L. Borges, *L’Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2008.

²⁵¹ Cfr. I. Calvino, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, cit.

²⁵² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 65.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 68.

‘appaesamento’: «un giorno s’era deciso a tornare nel proprio continente d’origine, trovandosi a suo agio soprattutto negli aeroporti, dove finalmente gli pareva d’essere in compagnia di altri con le sue stesse mete». ²⁵⁵

Chi sia quest’uomo e cosa faccia esattamente non viene chiarito, eppure si può scorgere in filigrana alcuni tratti che sembrerebbero alludere al mestiere dello scrittore-professore-ricercatore:

Da molti esperti era considerato anche lui un autorevole esperto in qualcosa. Ma aveva spesso desiderato che qualcuno lo retribuisse, non per le formule specialistiche che insegnava agli altri, bensì per il lavoro oscuro e pratico con cui aveva contribuito a tener in piedi il lungo imbroglio della sua scienza, orientandosi tra fatti che non erano fatti, prove che non erano prove, spiegazioni che spiegavano soltanto se stesse, e facendo quadrar tutto alla fine solo grazie alla precisione dei termini usati. ²⁵⁶

La narrazione di Celati comincia, dopo la breve introduzione, ad insistere su un tono descrittivo per introdurre al lettore le strane ‘abitudini’ del protagonista, i suoi rimedi allo spaesamento geografico e linguistico:

Svegliandosi presto al mattino, spesso calcolava lo spazio immenso che aveva attorno, immaginando la distesa piatta delle pianure dove abitava come se la vedesse dall’alto, e ad est la successione di strade e paesaggi fino alla riva del mare. L’abitudine di correr fuori e guardare il cielo appena sveglio aveva fissato da anni il tono delle sue giornate, e col passare degli anni sempre più presto gli veniva voglia di correr fuori a guardare il cielo e le stelle dell’alba sopra i campi. Svegliarsi così presto non gli sembrava una forma di insonnia senile, ma solo desiderio di guardare quelle stelle prima di iniziare la sua giornata; diceva che gli regolavano il respiro e gli permettevano di dedicarsi ai suoi studi senza sentirli troppo inutili. [...] appena il sole era alto, doveva abbandonare i suoi studi, uscire di casa e avviarsi in una delle sue camminate da camminatore solitario per le campagne.

Il passo scelto è stato riportato quasi interamente sia per una volontà di evidenziare la qualità della prosa celatiana, sia per notare la ricchezza di temi e allusioni a cui fa ricorso lo scrittore: c’è l’allusione alle pianure, che richiamano quelle Emiliane, c’è la tendenza calviniana alla cartografia minuziosa dello spazio naturale e siderale, e infine il «desiderio» come un ‘dovere’ fisiologico del ‘fuori’, l’abbandonarsi del protagonista ad una *Wanderung* solitaria nell’aperto delle campagne, riplasmando il «tono delle sue giornate», trovando un nuovo radicamento e infine una direzione chiara

²⁵⁵ Ivi, p. 65.

²⁵⁶ *Ibidem*.

al suo lavoro di studio-scrittura. Le abitudini del protagonista ricordano per analogia quelle di Sorger, il personaggio handkiano del *Lento ritorno a casa*; entrambi, infatti, risultano condizionati da una meditazione dello sguardo, che assume il peso di un vero e proprio ‘lavoro’: «“lavoro su misura” era il modo d’operare di Sorger. [...] Si configurava in un esercizio di fiducia nel mondo, giacché la compostezza dei gesti nelle operazioni tecniche e anche nella vita quotidiana era un costante tentativo di meditazione».²⁵⁷ In Celati come in Handke c’è l’idea che bisogna tornare ad un *epos*-atemporale, e quindi che il mondo non vada descritto sotto il punto di vista del tempo (*sub specie temporis*), ma attraverso lo scatto di un andare al di là dei tempi (*sub specie aeternitatis*). In questo modo è possibile, per entrambi gli autori, giungere ad una scrittura terapeutica, intesa come un reciproco scambio di ‘cure’ tra il soggetto e il mondo, il descrittore e il descritto.²⁵⁸

Da questi elementi il *focus* narrativo prende in esame l’*agency* delle cose, un’ulteriore applicazione degli studi antropologici compiuti da Celati nel decennio precedente. Alla coscienza antropologica di ‘agentività’ delle cose si connette poi l’idea proustiana²⁵⁹ (anche se è un *topos* già presente in Virgilio e Ovidio), e alla base anche degli studi di Remo Bodei,²⁶⁰ che ‘la vita delle cose’ sia sempre di là dall’essere conosciuta. Solo lontano dalla luce del giorno e della ragione le cose si mostrerebbero realmente per come esse sono. Proust, infatti, diceva che l’unico modo per vedere-sentire davvero le cose è durante lo stato di dormiveglia in cui si ha la possibilità di coglierle «di spalle». Mentre, non appena si è pienamente svegli e il giorno è ricominciato, la loro essenza originaria, retro formulata svanisce, celandosi dietro l’apparenza del loro statuto di oggetti familiari, sempre identici e al loro posto: «dopo la parentesi notturna ogni cosa riprende gradualmente la solita posizione nello spazio e rientra in una predisposta casella mentale. Rinasce l’ordine delle parole e delle cose: noi rientriamo nella quotidiana routine, riallacciandoci a precedenti esperienze e ridestando sopite inquietudini, mentre le cose recuperano la loro apparente impassibilità».²⁶¹

Questa coscienza del mondo delle cose e del loro non appartenerci realmente in quanto non ci è dato di vedere mai la loro oscura verità, entra anche nella scrittura di Celati; così la voce narrante:

Prima di uscire certi giorni faceva un discorso alle cose, soprattutto alle piastrelle del pavimento in cucina, che sembrava fossero lì solo per confermare un’idea che lui aveva di sé stesso. Diceva a quelle piastrelle: “Io non sono il vostro padrone, anche se sono i miei occhi

²⁵⁷ P. Handke, *Lento ritorno a casa*, Milano, Garzanti, 1985, p. 17.

²⁵⁸ Non a caso, infatti, il protagonista handkiano si chiama ‘Sorger’, parola che letteralmente in tedesco significa ‘cura’; in Heidegger sarà proprio questo «aver-cura» il sostegno all’Esserci.

²⁵⁹ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, Torino, Einaudi, 1946, pp. 8-9: «forse l’immobilità delle cose intorno a noi è loro imposta dalla nostra certezza che sono esse e non altre, dall’immobilità del nostro pensiero nei loro confronti».

²⁶⁰ R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009.

²⁶¹ Ivi, p. 5.

che vi guardano. Ed è inutile che vi presentiate scodinzolando ogni mattina come oggetti familiari, perché le nostre strade sono ben diverse.²⁶²

Nelle «camminate da camminatore solitario» non c'è però solo una questione di umore, ma anche di ricerca d'uscita dall'«alone intorno alle cose» e sondare «l'apparenza d'una vita durevole».²⁶³ Così nascerà la narrazione diaristica che caratterizzerà *Verso la foce*, ovvero l'idea di un raccontare come «accumulo di roba sparsa presa per strada o sognata di notte»: «allora, il viottolo non asfaltato e poi un terreno aperto, i campi coltivati, un cimitero di campagna in abbandono, erano subito altri luoghi di immagini, la varietà del mondo davanti a cui aveva sempre voglia di prendere appunti».²⁶⁴

Nell'osservazione instaurata con l'esterno desolato delle campagne il narratore coglie poi un aspetto insolito, una sorta di contro-narrazione della natura che, in forza proprio ad un suo essere in abbandono, lentamente rimpone il suo dominio nello spazio; e così lo scrittore si lascia andare in una meditazione che allude al sogno di una «alternativa naturale», enfatizzata dalla stessa pratica del camminare ed insieme dell'indugiare, le quali disciplinano il sentire-pensare-immaginare dello scrittore e il depotenziamento del suo *self* a vantaggio dell'aperto che «riluce di immagini», come diceva Hölderlin, paradigma in cui si vuole sia lo spazio a «dominare»²⁶⁵ e non l'uomo: «e lì, in vista d'una autostrada che attraversava quelle terre piatte, ritrovava un terreno occupato da popolazioni di erbe infestanti, che si imponevano sempre alla sua attenzione dovunque le vedesse crescere. [...] Quelle erbe [...] gli davano sempre l'idea d'un altro mondo da cui si sentiva escluso».²⁶⁶

Ancora una volta il narratore rimarca la differenza tra la differenza tra il «mondo di immagini» della natura e il proprio mondo invece, fatto di ricordi e nostalgie. Analogamente Handke in *Breve lettera del lungo addio* meditava intorno a un simile sentimento di impossibilità di dominio sulla natura:

Siccome ero cresciuto in campagna, mi riusciva difficile capire come la natura potesse liberare da qualcosa; io ne ero stato solamente oppresso, oppure, se non altro, mi ci ero sentito a disagio [...]. Ora però mi rendevo conto che avevo avvertito così fortemente quelle piccole scomodità soltanto perché non avevo mai potuto muovermi liberamente nella natura: gli alberi da frutto appartenevano ad altri, davanti ai quali dovevi scappare attraverso i campi. [...] Poiché il bambino era stato sbattuto nella natura per lavorarci, non sviluppò mai uno sguardo per essa. Eppure, più tardi, mi sono spesso immaginato un campo di grano che *ondeggiava nel vento*,

²⁶² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 66-67.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Cfr. F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Milano, Meltemi, 2020, p. 95.

²⁶⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 67.

proprio per convincermi che non era vero il senso di disagio che avevo sempre provato nella natura, e questo solo per un motivo, il fatto che in essa non potevo permettermi niente.²⁶⁷

Sarà proprio questo medesimo sguardo ritrovato verso la natura che consente al narratore di Celati di cogliere camminando quell'inspiegabile connessione, messa in atto dalla durata, tra sé e il mondo; quello spazio immaginativo in cui le parole, il pensiero e le cose 'respirano' di uno stesso soffio poetico:

Nelle giornate di nebbia, trovandosi piantato su un argine riusciva a pensare cose che non aveva mai potuto pensare facendo il suo mestiere, la solitudine del suo corpo in quel punto [...] gli consentiva di immaginare tutto quanto esisteva là fuori, cose, fenomeni, popolazioni come collegato da operazioni finemente intessute dal pensiero, da infinite minuzie, infinite storie scambiate e non scambiate, che gli sembravano tenessero in piedi una trama ininterrotta nel vuoto del pianeta.²⁶⁸

Nel grado massimo di connessione si impone nel sentire del protagonista, «chiuso in una nuvola di brume», un nuovo umore: un sentimento di estrema euforia, di gioia «perché essere là su quell'argine fosse come essere dovunque» e persino il «sentimento del vuoto» (De Martino) sembra ora trovare sollievo dentro quella che lo scrittore chiama la «trama ininterrotta», la quale «era sempre con lui, semplicemente nel suo corpo e nel suo pensiero».²⁶⁹

Questo «stare con le cose», porta progressivamente il protagonista del racconto ad una forma di annullamento dei sensi primari come udito e olfatto, ma solo per lasciar spazio all'imporsi di altri nuovi, meno razionali ma più sensibili alla percezione estetica degli stimoli: «ad esempio solo adesso che era senza olfatto aveva cominciato a pensare agli odori delle stagioni, e ad immaginarli come un buon orientamento nel mondo, migliore della bussola. [...] Adesso vedeva che i suoi limiti erano diventati la sua strada, tracciata soltanto dalle sue infinite incapacità di fare altre cose».²⁷⁰ Il limite diventa allora un nuovo modo di ricollocarsi dentro l'armonia con la realtà, in virtù di quel limite si deve comprendere il ritorno del viaggiatore, in cammino verso un linguaggio, verso un'immagine, verso sé stesso: «avviandosi nelle sue camminate da camminatore solitario, in certe mattine d'autunno raggiungeva un punto sopraelevato su quelle terre piatte, dove a volte riusciva a immaginare d'essere ai confini del pianeta e di avviarsi verso un momento in cui la sua esperienza si sarebbe fatta silenziosa».²⁷¹

²⁶⁷ P. Handke, *Breve lettera del lungo addio*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 21.

²⁶⁸ Ivi, p. 68.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Ivi, p. 69.

Ritorna anche in questo passo una costante delle scritture celatiane, già trovata in precedenza, ovvero la tensione ultima della scrittura verso un «grado zero», un silenzio che si fa «visivo».²⁷² Ecco che la scelta di un narrare breve, minimale, prossimo ad una «logica del deserto» riflette l'attenzione cauta di un procedendo verso una *Stimmung* in cui le parole, sconfinando in una «silenziosa trascendenza», possono ritrovare l'«identità senza identità» dei luoghi e dei personaggi che descrivono.

Il protagonista di questa storia si mette allora in viaggio, lasciando alle spalle «i nomi dati dagli uomini alle cose, ai luoghi alle erbe, ai modi di vivere e di sentire, tutto ciò che per lui rappresentava la Triste Storia»,²⁷³ scoprendo nell'attesa di un aeroporto la realtà ultima di ogni viaggiatore o turista 'perpetuo'²⁷⁴: non c'è mai reale metà sottesa al viaggio, solo un «infinito viaggiare» (Magris). Così nel finale si rivela un'ultima sospensione in cui il passato (ciò che sta «da quest'altra parte del vetro») e il futuro («la pista verso un aereo»)²⁷⁵ assottigliano la loro distanza, rimescolandosi dentro un tempo presente che viene a caratterizzarsi così come 'fluttuante'.²⁷⁶ È un 'tempo dei momenti' in cui lo scrittore completa l'arco di una novella poetico-filosofica mostrando un'intimità raccolta e lucida, come di chi sta rivelando qualcosa di sé, del suo percorso di vita, del suo stesso «destino»:

Diceva che lasciando l'altro continente s'era sentito a casa sua soprattutto negli aeroporti. Vedendo attraverso un vetro gli altri passeggeri avviarsi in fila su una pista verso un aereo, ogni volta gli era parso fossero sfollati che si decidevano ad affrontare il viaggio solo perché da quest'altra parte del vetro non restava loro più niente da fare o da dire, come lui, e come lui già sottomessi al loro destino di viaggiatori o turisti perpetui.²⁷⁷

XIV. METEORITE DAL COSMO

Il *topos* del dottore («uno psichiatra di Modena»),²⁷⁸ allusione alla dimensione della 'cura' (di cui ogni personaggio-narratore della raccolta sembra in un modo o nell'altro necessitare) e dal linguaggio manicomiale torna anche in questa novella, ma con una novità: il medico si trasforma in un profeta. Il «giovane dottore dai capelli bianchi» infatti profetizza alla protagonista, convinta dai suoi familiari a risolvere il motivo per cui «non aveva voluto uscire di casa, perché tutta la gente le sembrava poco

²⁷² Cfr. J. Baudrillard, *America*, cit., p. 17.

²⁷³ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 68.

²⁷⁴ Sulla distinzione tra viaggiatore-*flâneur* e turista ci si propone di tornare meglio nel prossimo capitolo dedicato a *Verso la foce*.

²⁷⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 70.

²⁷⁶ A. Langhorn, *Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati*, in *Gianni Celati*, cit., p. 437.

²⁷⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 70.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 71.

generosa»,²⁷⁹ due esiti della sua futura prossima vita: «la prima, che un giorno si sarebbe accorta di essere identica a tutti gli altri, perché anche lei giudicava gli altri, e poi standosene chiusa in casa era anche lei poco generosa. La seconda, che nel giro d'un anno le sarebbe successo qualcosa che l'avrebbe scossa, facendole passar di mente questi problemi».²⁸⁰

Le due profezie cominciano ad avverarsi nel momento in cui accade l'inatteso, l'irruzione nel tranquillo corso del quotidiano di un «impensato», che sposta le categorie del conosciuto e dell'imperturbabile: «un giorno stava ricoverando l'orto e ha visto nel cielo una palla infuocata che faceva una parabola verso l'alto. Poi la palla infuocata ha fatto uno zigzag con due schianti, e ha iniziato una parabola discendente fino ad un campo oltre la sua casa».²⁸¹ La tematizzazione dell'evento catastrofico ritornerà in altri racconti come *Una sera prima della fine del mondo*, *Giovani umani in fuga*, ma anche nel libro *Cinema naturale* (2001). Le stesse psicosi della donna che 'rinuncia alla vita' preludono alla catastrofe cosmica, allusione di una «catastrofe della presenza»: riprendendo ancor De Martino si può leggere la stessa caduta del meteorite come il segno causale di una 'lacerazione' di un corpo e di un io sconnesso dalla realtà naturale e dagli altri: «molte stelle sono precipitate, una parte del sistema planetario è in frantumi, poiché il mio corpo è così lacerato».²⁸² Allora l'iniziale abbandono al 'mondo degli altri' da parte della donna che si chiude in casa è leggibile come metafora di un generale abbandono planetario, una «radicalizzazione dell'inappartenenza».²⁸³ Così scrive Elisabetta Rea: «la nevrosi sembra piuttosto, in un panorama così post-psicologico, una nevrosi spaziale, massimizzata fino al punto che non è solo l'essere umano a non essere di casa nel mondo, bensì l'intero pianeta, se non l'universo, è labile presenza».²⁸⁴

La prima profezia allora si avvera diventando il primo dispositivo del cambiamento della giovane donna, che «aveva avuto una grande scossa nel veder apparire quel globo infuocato nel cielo».²⁸⁵ Affascinata dal meteorite la donna comincia a tornare nel 'fuori', si mette in macchina e viaggia da Revere a Ostiglia in «cerca di libri che le spiegassero da dove vengono i meteoriti. Le sembrava un fatto meraviglioso [...]. Così, pensando solo a queste cose, non s'era neanche accorta d'esser uscita di casa e d'esser tornata tra la gente, senza più badare ai giudizi degli altri e alla loro poco generosità».²⁸⁶ Quello che il narratore sembra dirci è che l'uscita fisica della donna nel mondo è a sua volta metafora anche di un'uscita dal circolo vizioso di una soggettività 'malata' che, mediante

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 72.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² E. De Martino, *Il mondo magico*, cit., p. 178.

²⁸³ E. Rea, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati*, cit., p. 286.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 73.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 74.

l'espedito naturale del meteorite, riesce a riconnettersi con una realtà più grande alla quale essa stessa appartiene, e che è la realtà planetaria che la precede e che la seguirà; la realtà di cui tutti, come scriveva Celati in *Finzioni Occidentali*, «continuiamo uno svolgimento».²⁸⁷

Dopo un paio di settimane ha preso un treno, ed è andata dal giovane con i capelli bianchi a spiegargli che s'era avverata la sua profezia (la seconda). Gli ha detto che forse la sua anima era rimasta attirata da qualcosa fuori di lei che c'era prima della sua nascita, ma che lei non poteva sapere cosa fosse. Per questo aveva smesso di pensare ai suoi problemi d'una volta.²⁸⁸

Da quel momento comincia per la donna un'altra esistenza, quasi fosse capace ora di guardarsi dall'esterno, in un annullamento estatico del suo io: «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 smorfie giuste molto disinvolta».²⁸⁹ Ecco, dunque, il paradosso: diventando altro da sé la donna ritornò pienamente in sé.

La donna riprende così tutta la trama delle apparenze, i cerimoniali quotidiani della vita comune, ora però risemantizzati in virtù del fatto che la protagonista ha compreso che questi rituali non dipendono da un modo d'essere soggettivo, viziato da un io (la «generosità» nei termini di questa novella), ma invece che «l'anima è sempre più attratta da qualcosa fuori di noi».²⁹⁰

XV. LA CITTÀ DI MEDINA SABAH

Non è casuale che questo racconto sia stato inserito esattamente a metà della raccolta. Capita infatti come quindicesima novella e riannoda il lettore e lo stesso autore ad uno dei temi centrali dei *Narratori*, ovvero l'interrogazione su quello che lo stesso Celati chiama il «luogo madre del racconto»; con questa storia sembra aprirsi così nuovamente la domanda: da dove vengono le storie? Anche Marco Sironi, riprendendo un linguaggio di richiamo heideggeriano, svolge l'analisi in questi termini chiedendosi in che modo sia lecito porsi il problema di una provenienza:

In che maniera porre la questione della loro provenienza (loro: delle voci, ma anche sempre, delle storie)? [...] che voci vengano da fuori significa forse che esse recano – al momento della loro venuta – o che depositano – nella traccia del loro attraversamento, sia questa il

²⁸⁷ Id., *Finzioni Occidentali*, cit., p. VIII.

²⁸⁸ Id., *Narratori delle pianure*, cit., p. 74.

²⁸⁹ Ivi, pp. 74-75.

²⁹⁰ Ivi, p. 76.

ricordo o la nera scrittura – qualcosa come un calco, un avvertimento residuo della propria origine o provenienza?²⁹¹

In secondo luogo, la consapevole e non casuale disposizione delle novelle si coglie anche nel dato che ora, esattamente a metà, ritorna il *topos* d'apertura del primo racconto (*L'isola in mezzo all'Atlantico*), ovvero viene riproposto un luogo fluttuante tra realtà e irrealtà, senza precise coordinate spazio-temporali.

Il luogo del racconto, sul modello delle narrazioni semitiche delle *Mille e una notte*, avviene in una metà esotica, non ben precisata da qualche parte dell'Africa: la città di Medina Sabah. Su questo primo dato geografico insolito comincia la storia di un «giovanotto di Mirandola», il quale dopo gli studi di ingegneria venne mandato a «installare e collaudare un impianto di ascensori in un palazzo governativo»²⁹² in Africa. Una volta partito scompare, nessuno saprà più niente di lui fino al suo ritorno tre anni dopo; in particolare quando poi deciderà di sposarsi e al banchetto di nozze rivelerà la storia (racconto nel racconto)²⁹³ di «cosa gli era successo in Africa»:²⁹⁴

Aveva caricato su due camion il materiale da installare e stava percorrendo una strada lunghissima e tutta dritta vicino a un confine; con lui c'era un accompagnatore yoruba che lo informava su tutto ciò che vedevano. Poi erano fermi all'ingresso d'un villaggio e sentivano una musica venire da lontano. Lui e l'accompagnatore yoruba e i due camionisti wolof si avviavano a piedi verso quella musica; e in una stradina erano accolti da donne indigene, che li invitavano in una casa e servivano loro da bere e da mangiare. Sono rimasti in quel posto per una settimana, serviti dalle donne indigene sul patio d'una grande casa di legno, da dove sentivano distintamente notte e giorno il suono della musica. [...] Lui chiedeva al suo accompagnatore yoruba: «Ma dove siamo?» L'accompagnatore rispondeva: «Siamo nella città di Medina Sabah», ma non voleva dirgli altro.²⁹⁵

Il protagonista si trova risucchiato in questa musica che «viene da lontano», come una malia oscura e segreta a cui non sembra possibile sottrarsi e di cui anche il suo accompagnatore-guida sembra essere inevitabilmente attratto pur già conoscendola, e di cui può rivelargli soltanto che proviene da una orchestra chiamata la «Grande Nonna», «formata da cinquanta donne che suonano tutti gli

²⁹¹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 132.

²⁹² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 77.

²⁹³ Cfr. F. Gatta, *Ombre e fantasmi nel remoto della "bassa"*. *Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure*, cit., p. 130: «benchè il racconto sia costruito da questa successione di racconti a incastro, la scrittura non presenta stacchi o annotazioni metanarrative per segnalare l'alternanza delle voci che prendono la parola ed evidenziare i diversi piani del racconto, ma conserva un tono omogeneo e piano».

²⁹⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 77.

²⁹⁵ Ivi, p. 78.

strumenti» e dove i bambini «inventano ogni giorno nuove canzoni».²⁹⁶ Si coglie poi anche questo effetto straniante giocato con la resa di una musica che è generata da due poli opposti: l'estrema anzianità (la nonna di novant'anni che orchestra la musica) e la prima infanzia (i bambini che inventano le parole delle canzoni); quasi come se solo in queste età, scevre da rigidi schemi mentali, sia possibile essere davvero essere 'abitati' da una pura musica delle parole, dell'invenzione che dal cuore di un paese sperduto dell'Africa si riverbera in tutto il resto del pianeta.

Le informazioni qui finiscono, e al giovane ingegnere italiano non è dato sapere e nemmeno vedere altro, deve immaginare, compiere il salto nel «varco» delle visioni che «giorno e notte senza interruzioni» si generano con quella musica, di cui lui può godere e immaginarne la provenienza, ma di cui è privata l'immagine, la constatazione di realtà: l'orchestra (l'origine) «non si poteva andare a vedere».²⁹⁷

La malia di lontano presenta nel suo velo incantatorio anche una perversione maligna e metamorfica che tiene lontani i protagonisti, come Ulisse e il suo equipaggio, dai loro compiti e dal loro itinerario; in questo caso li allontana dallo «stradone» principale e dai camion riforniti con i vari materiali per il loro lavoro, i quali vengono infatti puntualmente saccheggianti e smontati dei loro componenti principali:

Gli ha raccontato come succedeva spesso che i camionisti arrivino su quella strada con i camion pieni di riso o arachidi, si fermano attratti dalla musica, e seguendo il richiamo della musica vengano accolti dalle donne. Le donne offrono loro da bere vino di palma e da mangiare riso e pesce per giorni e giorni, e quando i camionisti tornano sulla strada il loro carico è scomparso e i camion sono senza motore e senza ruote.²⁹⁸

Una settimana dopo essere stato incantato dal sortilegio della musica lo stesso ingegnere di Mirandola si accorse di essere stato derubato del suo carico, materiale che essendo del governo per cui lavorava gli costa una detenzione in una prigione per la durata di un anno.

La prigione, oltre evocare la semantica eterotopica della costrizione già vista in precedenza, diventa il luogo in questo caso di un 'evento' rivelatorio, un miraggio nel miraggio: l'ingegnere incontra infatti un «raccontatore badial» il quale si trovava in carcere per non avere accettato «il controllo delle cooperative stato sul suo raccolto»²⁹⁹. Un personaggio che incarna simbolicamente ancora l'opposizione tra il mondo-spazio «nomade» e quello «striato», il narrare naturale («i raccontatori di storie, come lui») opposto a un narrare 'ospedalizzato', in questo caso 'normato' da regole

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ Ivi, p. 79.

²⁹⁹ *Ibidem.*

sovraimposte («i griot, che sarebbero dei narratori di genealogie»)³⁰⁰ La ‘voce’ del raccontatore badial, come ha scritto Francesca Gatta, è una voce che «affiora dietro il presente»,³⁰¹ in altri termini sotto la superficie del racconto e del tempo verbale in cui esso è portato avanti, una riserva di tempo altro che fa eco alla musica di lontano. E una voce, dunque, che in questo ‘secondo tempo’ svela una verità immemoriale: la verità delle storie.

Questo raccontatore si mostra infatti, nell’itinerario dell’ingegnere (di per sé avulso alla materia umanistica), come una figura guida per discernere i «falsi» narratori di genealogie, che impongono il loro io sopra la ‘voce’ autonoma della storia narrata, dai veri raccontatori di storie i quali «non inventano quello che vogliono, devono attenersi a quello che dice la storia».³⁰²

Alla luce di ciò la contrapposizione fra il modo di raccontare del *griot* e del *bandial*, collocata al centro del racconto La città di Medina Sabah (e quindi al centro del racconto) può essere investita di molteplici significati, non ultimo quello di alludere indirettamente a “come” si vuole raccontare nei *Narratori delle pianure*.³⁰³

Così allora diventa irrisoria anche una mera speculazione sulla verità di queste storie («a un raccontatore non si può chiedere: “Ma è vera la tua storia? è veramente successo così?”, perché sarebbe una grande offesa»),³⁰⁴ come d’altronde è inutile domandarsi se Medina Sabah esista davvero, o come l’isola in mezzo all’Atlantico della prima novella, alluda ad un’altra realtà.³⁰⁵

In questo senso Celati insiste su quella che potremmo chiamare l’autonomia del racconto orale, nucleo centrale della sua stessa ricerca ispirativa che lo muove lungo la pianura padana alla ricerca di storie. Medina Sabah diventa nell’itinerario dei *Narratori*, l’alveo generativo «in cui tutte le storie sarebbero dal principio comprese»,³⁰⁶ il cuore poetico di una raccolta in cui lo scrittore emiliano ha cercato di annullare progressivamente la sua figura di autore *ex machina* e farsi mezzo per le storie, per l’affermazione della loro autonomia nella pagina, con la loro forza evocativa di «musica che viene da lontano», di cui lo stesso Celati è il primo incantato ascoltatore:

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ F. Gatta, *Ombre e fantasmi nel remoto della “bassa”. Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure*, cit., p. 131.

³⁰² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 79.

³⁰³ F. Gatta, *Ombre e fantasmi nel remoto della “bassa”. Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure*, cit., p. 135.

³⁰⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 79.

³⁰⁵ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 133: «la domanda sul luogo originario delle storie pare che non ammetta soluzione, o sia destinata a restare costantemente elusa. Forse perché quel luogo non si estende propriamente là fuori, nello spazio cartografato e misurabile, né all’interno, entro la dimensione soggettiva – ma s’apre in uno spazio di qualità diversa: come l’oceano su cui sorge l’isola che non c’è, come il fondo accogliente della lingua madre in cui, ricorda Celati, tutti i racconti sono già presenti».

³⁰⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 79.

Questa sembra essere anche l'intenzione del narratore delle pianure: dare vita a un racconto che non implichi ricostruzione, riordino delle parole raccolte e quindi dell'esperienza, perché le apparenze di cui parla Celati (il "supporto della rappresentazione esterna"), quelle che "ci stanno a cuore più d'ogni interpretazione complessiva del mondo" siano "finalmente apprezzate per quel che valgono".³⁰⁷

Come l'autore (il primo narratore) così ogni personaggio subisce il fascino delle apparenze, di quella musica suonata chissà dove, mettendosi in cammino 'verso' Medina Sabbah, nonostante sia consapevole che perderà tutto: «[...] sanno benissimo a cosa vanno incontro, non appena mettono piede a Medina Sabah; [...] però non rinuncerebbero per niente al mondo al piacere di seguire quella musica, e di farsi servire dalle donne restando ad ascoltare in distanza l'orchestra della Grande Nonna».³⁰⁸

Ritornando allora adesso alla domanda iniziale si capisce che l'origine delle storie, come della musica suonata dall'orchestra della «Grande Nonna», non possiede una reale 'località' perché l'essenza, o meglio la provenienza, è «un posto mitico che a un tempo c'è e non c'è».³⁰⁹ Tuttavia resta la traccia, l'eco ascoltato da lontano di quella musica; il paese di Medina Sabah nel momento stesso in cui comincia si costituisce di strade senza luogo e senza sfondo e analogamente così in parallelo anche una sua narrazione:

Si tratta di sequenze poco scandite: i fatti rimangono scarsamente coesi, senza gerarchie, senza una prospettiva che organizzi lo spazio del racconto in un primo piano e in uno sfondo. Proprio questa mancanza di prospettiva nella narrazione, la mancanza di profondità che rende la narrazione uniforme e "monotona", senza chiaroscuri [...], contribuisce a disorientare il lettore non offrendogli punti di riferimento, impedendo che i tradizionali elementi della narrazione, lo sfondo e il primo piano, si costituiscano come punti di riferimento non solo per la riorganizzazione spazio-temporale del mondo evocato dal testo, ma anche come punti di riferimento per la creazione di un significato.³¹⁰

Così ai camionisti, e ai lettori, che si avventurano alla ricerca della sorgente, o della riserva dei suoni-miraggi evocati dalla frontiera di un paese che non c'è, «può anche capitare di raggiungerlo; ma sempre la città del deserto custodisce il proprio segreto, sempre l'orchestra della Grande Nonna resta

³⁰⁷ F. Gatta, *Ombre e fantasmi nel remoto della "bassa". Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure*, cit., p. 135.

³⁰⁸ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 80.

³⁰⁹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 133.

³¹⁰ F. Gatta, *Ombre e fantasmi nel remoto della "bassa". Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure*, cit., p.

irraggiungibile allo sguardo».³¹¹ C'è così sempre una «seconda geografia» interna al libro, che non chiede referenza, ma che ancora una volta rammenta che quello che interessa a Celati in questa nuova fase narrativa non sia costruire un buon intreccio (non esiste mai infatti una vera trama) quanto piuttosto una serie di 'appunti del cammino', che possano fare pensare e aprire un immaginario, un «tracciato di scrittura» recante gli itinerari di un percorso nello spazio vissuto; che questo sia reale, utopico-profetico o completamente di finzione non conta, perché, se la via è sempre *via*-attraverso, è «l'esperienza stessa camminare, del necessario mantenersi in essa» a produrre le «vie del pensiero» oltre la superficie (dell'immagine, del libro).³¹²

XVI. LA RAGAZZA DI SERMIDE

La vicenda della ragazza di Sermide, un paese situato tra Ostiglia e Ferrara, e dello «studente dai capelli dritti» con cui condivide la convivenza, rappresenta un esempio emblematico dei due motivi narrativi evidenziati all'inizio: da un lato, vi è una tensione tra la dimensione errante del viaggio, che si presenta come un itinerario da compiere o come la cronaca di un percorso già compiuto; dall'altro, emerge la dimensione del racconto orale, propria della tradizione novellistica italiana. Così scrive Sironi:

La compressione dei tempi e degli spazi, e l'accelerazione quasi comica degli eventi, fan sì che la storia si lasci riassumere – meglio che a parole- nel disegno d'una mappa che rechi, distinti e sovrapposti, i percorsi dei due protagonisti, oppure in schizzi che inseguano con la rapidità dei tratti la frenesia degli spostamenti. Questa novella somiglia tanto allo schema di una storia da sdipanare ad alta voce, svolgendone i dettagli; ricorda l'essenzialità scarna di certi racconti del *Novellino*, che non per caso sono stati intesi in questo modo, in una delle interpretazioni che la storia ha lasciato cadere.³¹³

L'itinerario si configura ancora una volta come 'figura' del racconto, e allo stesso tempo il racconto stesso si riflette nell'itinerario. Scrivere è d'altronde per Celati «tracciare itinerari» e in questa novella ce ne sono molti: da Sermide alla «Capitale», alla «metropoli del nord», fino poi al sud Italia, all'Olanda e in ultimo il «viaggio di ritorno» nelle pianure emiliane, dove la ragazza non ritrova solo

³¹¹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 133.

³¹² Cfr. C. Resta, *Il luogo e le vie: geografie del pensiero di Martin Heidegger*, Milano, FrancoAngeli, 1996, p. 23: «partiti dunque dal cammino del pensiero e da un pensiero costantemente in marcia, siamo costretti da questo stesso cammino a cambiare la direzione – non la destinazione o la meta – del nostro interrogare: ora non sono più il pensiero e il pensatore in quanto via-andanti a essere interrogati, ma è la via stessa a suscitare domande. Invece di “che cosa significa pensare?”, adesso è necessario chiedere: “che cosa significa camminare?”, “che cosa è un cammino?”».

³¹³ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 82.

«i campi già bruciati e le prime nebbie» dell'autunno, ma ritrova anche il padre scomparso «tanti anni prima senza lasciar traccia».³¹⁴

La novella rimanda dunque il lettore che vuole conoscere le vicende della ragazza di Sermide a mettersi in cammino in un itinerario non lineare (A→B), ma frammentato che «trasforma lo spazio dei luoghi in uno spazio di tempo vuoto, tra provenienza e destinazione».³¹⁵ È un itinerario sempre sfrangiato, parziale nel suo essere dato al lettore; ciò che succede nelle varie tappe del racconto è sempre solo accennato: nella metropoli si dice che la ragazza studia all'università e accompagna il «ragazzo dai capelli dritti» nelle sue ferventi *performance* politiche («andava in giro tutto il giorno a fare discorsi politici, nei bar, all'università o davanti alle fabbriche»), nella capitale frequentano l'ambiente del cinema e cominciano a girare un film che non sarà mai finito («messa a punto una sceneggiatura, e in attesa d'un finanziamento governativo promessogli dalle persone altolocate, decide di iniziare subito un film. [...] Al sesto giorno di riprese i soldi erano finiti [...], e l'indomani le persone altolocate facevano sapere allo studente che il finanziamento governativo era bloccato»), nel sud Italia scoprono «l'esistenza di un artigianato locale», e in Olanda il ragazzo parte con «l'idea di acquistare una grossa macchina straniera usata, portarla in Italia rivenderla guadagnandoci molto».³¹⁶

Il narratore compone un affresco punteggiato di personaggi e continui cambi di rotta che la ragazza di Sermide, ingenua e innamorata del ragazzo dai capelli dritti, si trova a subire senza poter opporre una propria forza e un proprio punto di vista. Il suo essere totalmente succube alle volontà del ragazzo la porta ad ipotecarsi persino la villa del padre ritrovato e liquidare tutte le sue altre proprietà. Abbandonata sul finale dallo stesso ragazzo si troverà poi definitivamente sola, rimessa al suo destino di personaggio errante disambientato: «la ragazza di Sermide ha passato l'estate seduta per terra nel grande appartamento nobiliare, tra travi crollate e pavimenti sottosopra, muri ammuffiti e finestre sfondate, leggendo romanzi e mangiando pane e mele».³¹⁷

Come in tutti i racconti di Celati però c'è nell'ultima scena finale un colpo di teatro che vuole dare un sollievo al personaggio protagonista che seppur parte in causa degli eventi scaturiti conserva una sua innocenza di fondo che lo salva; anche il lettore avvicendatosi nel percorso comico e concitato della novella deve «tirare il fiato» e quindi nel cominciare della nuova stagione si annuncia anche un nuovo 'ricominciamento' esistenziale-affettivo per la ragazza: «è stato all'inizio dell'autunno che un telegramma le ha annunciato il ritorno di suo padre [...]. Ha riabbracciato suo padre e gli ha raccontato

³¹⁴ Ivi, p. 85.

³¹⁵ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 8.

³¹⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 81-84.

³¹⁷ Ivi, pp. 84-85.

la sua storia. Suo padre l'ha ascoltata e poi ha detto pateticamente: "Che Dio perdoni la vostra innocenza"». ³¹⁸

XVII. STORIA D'UN FALEGNAME E D'UN EREMITA

C'è sempre nel racconto minimale di Celati un debito delle riflessioni di Walter Benjamin, in particolare della *Angelus Novus*. Anche in questa novella e come si è già avuto modo di ricordare in precedenza, Celati costruisce una narrazione intorno a due poli: «il fare artigiano» e la «scrittura-rivelazione».

Il protagonista è qui un falegname di Ficarolo (ormai il narratore ha già percorso metà della 'carta delle pianure') che un giorno viene investito. All'incidente segue un processo che kafkianamente si risolve nel paradosso:

Il falegname, accorgendosi che ogni parola dei testimoni è falsa, rimane così stupefatto che non vuol neanche più parlare col suo difensore d'ufficio; e, quando infine è sollecitato dal giudice ad esporre la sua versione dei fatti, dichiara di non avere niente da dire e che va tutto bene così. È dunque condannato a pagare i danni dell'incidente, oltre alle spese del processo. ³¹⁹

Consegue un rigetto del falegname per la vita sociale: vende la bottega al suo aiutante e «una sera invece di tornare a casa si avvia fuori dal paese». ³²⁰

Comincia qui lo «spazio dell'avventura» (l'argine del Po) e, come i romanzi della materia di Bretagna, si presenta l'incontro con una figura topica di questo 'spazio' ovvero un eremita: ³²¹ «si avvia a piedi verso l'argine del Po; e dopo molto camminare, nell'alba arriva ad una capanna dove abita un pescatore eremita». ³²² Il tono a tratti lirico viene subito spezzato da un altro tono comico della frase successiva, con cui Celati bilancia puntualmente la narrazione: «quest'eremita è un ex campione di automobilismo». ³²³

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ivi*, p. 87.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ Nei romanzi arturiani (cari a Celati), la figura dell'eremita è personaggio cardine del racconto che accoglie i cavalieri e gli offre riparo aggiornandoli sulle sorti delle vicende e mostrandogli la strada-sentiero corretta da percorrere (nella foresta). Lo scrittore riprende dalla materia di Bretagna anche la tipizzazione indefinita del tempo, reso semplicemente dall'accenno che ci troviamo all'alba.

³²² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 87.

³²³ *Ibidem*.

Il narratore spiega allora la storia dell'eremita, che dopo la sua carriera automobilistica (corrispondente ad una sorta di cavaliere moderno, per riprendere il parallelismo con la materia arturiana) si era ritirato ad un'altra 'carriera', ovvero quella dell'eremitaggio.

Le due figure si incontrano dunque nello spazio del racconto instaurando una relazione d'intensa fatta di silenzio, come in ascolto di qualcosa a-venire (una fede, una grazia) che solo nel silenzio meditativo può trovare casa dentro di loro: «il falegname sa che l'eremita s'è ritirato a vivere in quella capanna perché non vuole più parlare con nessuno. Dunque, appena arrivato non gli rivolge la parola, si siede e si mette a guardare il fiume. È d'estate, e per circa un mese i due vanno a pescare assieme e dormono nella stessa capanna sempre in silenzio».³²⁴

La rottura di questo rapporto avviene una mattina in cui, forse stanco di attendere una qualche rivelazione, l'eremita tenta di annegarsi nel Po; viene però comicamente salvato dall'entrata in scena della moglie, la quale lo avvolge in una coperta e lo riporta a casa, «concludendo la sua carriera di eremita».³²⁵

Il falegname rimane colpito dalla scenetta e avverte in qualche modo anche per lui la fine di quella vocazione eremitica, e decide così di tornare al paese, alla bottega e chiedere al suo aiutante (oramai capo) di assumerlo.

Si chiude così la parabola del vecchio falegname che deciso a cambiare vita e dedicarsi alla meditazione del silenzio lungo gli argini, alla fine comprende che solo nel 'ricominciamento' della sua stessa arte artigiana può davvero trovare il compimento finale di sé fuori dall'abbaglio delle apparenze e dunque predisporre all'apertura interiore di una vera presenza.

XVIII. TRAVERSATA DELLE PIANURE

È dato noto che la madre di Celati sia nata nei pressi di Ferrara e che tutta la zona della bassa ferrarese rappresenti dunque per lui la zona dell'Emilia più carica di 'affezioni'. La stessa 'traversata delle pianure' nasce, tra i vari motivi, anche per ripercorrere certi antichi sentieri familiari intrapresi dai suoi avi «più di settant'anni fa».³²⁶ Questo aspetto in particolare lo vedremo emergerà più chiaramente in una novella successiva, *Il ritorno del viaggiatore*, in cui lo scrittore-narratore andrà proprio alla ricerca dell'esatto paese di nascita della madre; il motivo trova però già in questo racconto una prima anticipazione, articolandosi intorno al motivo del viaggio (sempre indefinito nei suoi tempi): «il viaggio deve essere durato un giorno e una notte, o forse di più».³²⁷

³²⁴ *Ibidem.*

³²⁵ Ivi, p. 88.

³²⁶ Ivi, p. 89.

³²⁷ *Ibidem.*

Troviamo per la prima volta nella raccolta una data: il 1910 («verso il 1910, mia madre ha attraversato le pianure su un carretto, assieme ai fratelli, il mobilio, i genitori»),³²⁸ anno che segna un tempo della storia ipotetico che serve ad articolare tutto il racconto che segue in un tempo remoto ed è anche il tempo in cui, scriveva Benjamin, il «mestiere del narratore» entra in crisi, insieme a tutti i saperi artigiani. È una data dunque ricca di simbologia, che intreccia un doppio destino: quello familiare e quello narrativo.

Avviene in questo racconto anche la prima vera descrizione di alcuni spazi delle pianure, che torneranno in *Verso la foce*; il paesaggio da sfondo comincia a farsi tema (mostrando anche velatamente una prima degradazione paesaggistica): «i luoghi che ha attraversato a quei tempi dovevano essere pieni di paludi e moltissimi paesi forse non esistevano ancora dove non incontravano paludi forse trovavano maceri di canapa o risaie. Le strade dovevano essere poco più larghe dei viottoli tra i campi, con molti gelsi e olmi, probabilmente pochissimi pioppi a quei tempi».³²⁹

In tutta la novella aleggia una vaga reminiscenza montaliana de *La casa dei doganieri*, una medesima atmosfera verso cui la famiglia del narratore sembra andare incontro. I doganieri li attendono, alle porte della città e prima di farli entrare pongono loro una semplice domanda: «ma perché venite a stare qui?».³³⁰

Il narratore conosce questa storia della traversata grazie ai racconti di una sorella della madre, e il racconto che ora a sua volta cerca di riraccontare ai suoi virtuali ascoltatori è il modo in cui lui stesso cerca di dipanare la memoria dei luoghi e dei percorsi, ricordi che se non vengono raccontati si allontaneranno sempre di più. In questo «orizzonte in fuga», come nella poesia di Montale, si apre l'affresco descrittivo di una sera calma «dove s'accende rara la luce della petroliera»³³¹ e si ricostruisce un rito collettivo, un ambiente in cui l'immaginazione del narratore riesce a restituire i contorni precisi agli abitanti che si muovono in questa sera, ed insieme immaginare i volti della sua famiglia, 'pascolanti' nel buio della memoria verso la luce di una materialità del ricordo:

Verso sera forse vedevano gente sedersi davanti alle porte. Non doveva esserci molto chiasso, perché immagino che tutti gli abitanti di quella strada fossero seri artigiani che parlavano senza mai alzare la voce, come quelli della famiglia di mia madre. Immagino anche avessero tutti vestiti larghi, non aderenti al corpo; poi immagino ci fosse gente che camminava in mezzo alla strada a gruppi sparsi, bambini che vagavano.³³²

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ *Ivi*, p. 90.

³³¹ E. Montale, *La casa dei doganieri*, in *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939.

³³² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 90

È qui il «varco» si domanderebbe Montale? Il narratore scrive, al termine di questo incrocio di cammini, che «in fondo all'imbuto di quella lunga strada c'era la prospettiva, ossia le mura di cinta e una porta d'ingresso alla città, chiamata Porta Mare».³³³

Arriva così il finale di una traversata in cui la madre si ammala e dopo una degenza in ospedale sarà portata dai fratelli, «che avevano esplorato tutti gli angoli della città», a «vedere il sole che tramonta».³³⁴

Nella memoria del narratore il viaggio di «settant'anni fa» torna dunque a ripetersi, quasi fosse anche lui allo stesso modo chiamato alla 'traversata delle pianure'. Allora, per concludere, nel «senso della vita serale»³³⁵ in cui sente la madre e i familiari vicini, quasi fosse lì con loro, i piani della memoria si confondono inevitabilmente con quelli della realtà e il narratore sembra quasi possa dire da un momento all'altro: «tu non ricordi la casa di questa / mia sera. Ed io non so chi va e chi resta».³³⁶

XIX. UN CELEBRE OCCUPATORE DI CITTÀ

Compare adesso un personaggio buffo, degno dei romanzi degli anni Settanta, il quale attraverso una via 'politicizzata' dell'esistenza cercherà di formarsi una idea di sé stesso.

L'antefatto attraverso cui viene introdotto il personaggio è prossimo all'epicità di certi romanzi americani come *Furore* di John Steinbeck, dove tutto comincia tra la polvere di una strada colma di persone intente a migrare verso un Altrove, terra promessa di un futuro migliore. In questa novella il motivo della piccola migrazione dalle campagne alle città è una adunata di protesta contro il governo:

Una notte di maggio nell'anno 1922, migliaia di braccianti agricoli si mettevano in viaggio dalle zone di Codigoro, Massafiscaglia, Migliarino, Goro, Porto Garibaldi, su grandi barconi trainati a riva da cavalli. Da molti altri paesi nell'alba un altro esercito di lavoratori agricoli si metteva in marcia verso Ferrara, a piedi, in bicicletta o sui carri. Al mattino quelli dei barconi scendevano sulla darsena dell'Argine Ducale e assieme agli altri entravano in città.³³⁷

Il capo di questa adunata è un «giovanotto» dai tratti caricaturali, buffi, animato da un fervente *pathos* per la *leadership* politica, molto motivato a compiere con successo l'occupazione di protesta per il mancato rinnovo di alcune quote solitamente stanziare dal governo per dei lavori pubblici:

³³³ Ivi, pp. 90-91.

³³⁴ Ivi, p. 91.

³³⁵ Cfr. Intervista a Gianni Celati per Radio Rai, 19 giugno 1994 nella trasmissione «In diretta da...», ora raccolta in *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 250-257.

³³⁶ E. Montale, *La casa dei doganieri*, cit.

³³⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 92.

Il capo di questa adunata era un giovanotto non molto alto, con baffi e capelli che formavano due triangoli ai lati del cranio. Era un ex studente, laureatosi in divisa durante la guerra. Che continuava a portare scarpe e calzoncini da soldato. Portava calzoncini con sbuffi laterali, una fascia di seta in cintura, un fiocco al collo. Quando parlava faceva sempre ampi gesti con le mani.³³⁸

Gli scopi dell'occupazione trovano buon esito e il giovanotto si convince che «occupare una città era adesso per lui una cosa semplice»; anche i suoi capi si convincono del suo valore e «gli affidano il controllo d'una vasta regione».³³⁹ Così segue l'occupazione della città di «B.», e poi di «P.» la quale, pressoché inespugnabile, si trova «oltre il fiume».³⁴⁰ Il narratore, adottando i toni tipici della narrazione d'avventura, inizia a inserire tra le righe alcune domande che, a un livello di analisi più profondo, mettono in luce un curioso paradosso: si racconta che, oltre il fiume, nella città che il giovane non è riuscito a raggiungere, si trovi un personaggio analogo a lui, un «capo sindacalista» che gli somiglia fortemente. Anzi, le caratteristiche attribuite al giovane all'inizio del racconto vengono qui amplificate ulteriormente. Sembra quasi che il sindacalista «oltre il fiume» sia esattamente il suo doppio, non della realtà, ma piuttosto un doppio finzionale: «al di là del fiume c'è un capo sindacalista che veste come un personaggio dei romanzi d'avventure».³⁴¹

In questa sorta di *mise en abyme* creata dal narratore, l'«al di là del fiume» potrebbe essere inteso con l'«al di là della prosa»;³⁴² infatti dal protagonista 'reale' questa 'città' non risulta raggiungibile, e inesorabilmente così dovrà rinunciare ad ogni pretesa di poter arrivare a occuparla. C'è uno scarto evidente che si postula allora: i due mondi, come i due personaggi non si possono incontrare, altrimenti il «cielo di carta» si squarcerebbe.

Così quando il narratore si chiede se il giovanotto affronterà il sindacalista, la risposta non potrà essere che «no, perché distolto da una laconica lettera dei capi».³⁴³

Il giovanotto viene richiamato alla 'sua realtà', alla 'sua città' e alla sua famiglia. Quello che gli rimane di «quell'anno di lotte» lo scriverà in un «falso diario», falso perché non è la vera storia di ciò che avviene al di là del fiume; tutto dal giovanotto viene falsificato, ma al punto tale che «ancora gli studiosi si servono» per piegare la finzione sotto la realtà e dunque «per raccontare le imprese dei grandi occupatori di città».³⁴⁴

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ *Ivi*, p. 94.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 95.

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² Cfr. G. Celati, *Discorso sull'aldilà della prosa*, in *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 239-273; M. Farina, *Al di là del romanzo, nell'aldilà della prosa. Celati e Manganelli contro l'antropocentrismo narrativo*, in *Prisma Celati*, cit., p. 45-57.

³⁴³ *Ivi*, p. 96.

³⁴⁴ *Ibidem.*

Il narratore, che conosce la verità profonda, si rivolge così alla fine del racconto direttamente al lettore suggerendogli la vera strada da seguire per una comprensione delle vicende e in tal modo invitandolo ad abbandonare lo sprovveduto giovanotto e la sua «falsa» storia. Così con un certo accento patetico scrive: «lasciamo il nostro giovanotto mentre scrive il suo falso diario. È in buona salute, mangia con appetito, di notte non soffre d'insonnia, è anche capace di esprimere in parole un'idea che s'è fatto di sé stesso». ³⁴⁵

XX. LA VITA NATURALE, COSA SAREBBE

Cominciando con un *incipit* conciso ed essenziale («una storia che si svolge dalle parti di Argenta») siamo subito introdotti nel luogo del racconto in cui il «figlio di un agricoltore» cerca di impostare la sua vita secondo una filosofia 'naturale': «diceva che, se uno non è naturale e non fa le cose naturalmente come le bestie, è meglio che si spari». ³⁴⁶

Questa 'vita naturale' dunque non è un ritorno al selvaggio, quanto invece vorrebbe alludere a una condotta esistenziale in cui diventa fondamentale una relazione con il mondo di carattere spontaneo, senza «troppe cerimonie», un modo quasi minimale, come un processo chimico: «a lui non piaceva la gente con troppe cerimonie perché non è gente naturale, gli piaceva invece molto la chimica perché è una cosa naturale». ³⁴⁷ Questa ricerca di una condotta di vita meno 'addomesticata' porta il giovane agricoltore prima ad cominciare degli studi di medicina (poi abbandonati) e successivamente a gestire le vendite del frutteto familiare, condividendo ingenuamente con chiunque incontrasse i soldi dei suoi guadagni: «il figlio dell'agricoltore invitava sempre tutti, perché la sua filosofia diceva che, se uno ha soldi, deve dividerli con gli altri». ³⁴⁸

Anche in questo racconto c'è un viaggio da compiersi, che sposta il protagonista da Ferrara al sud Italia, alla ricerca di un grossista in debito con il giovane per non aver saldato il conto di un carico di frutta da lui vendutogli. «Al termine del lungo viaggio che li ha portati all'estremo sud» il figlio dell'agricoltore e il suo compagno, «un ufficiale idraulico», finiscono però per dissipare tutti i guadagni e il conto corrente del padre agricoltore, mandandolo in rovina.

Ritornato ad Argenta riprende a vivere con il padre, il quale nel frattempo, come molti personaggi celatiani, «non parlava più» e «viveva in una stanza per conto suo e non voleva saperne più niente». ³⁴⁹

³⁴⁵ *Ibidem.*

³⁴⁶ *Ivi*, p. 97.

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ *Ivi*, p. 98.

³⁴⁹ *Ibidem.*

Nel paese intanto erano arrivati dei cosiddetti «esperti in cerca di oggetti da mettere nei musei della civiltà contadina», con i quali il protagonista intrattiene infervorate discussioni perché secondo lui «i musei non gli sembravano cose naturali».³⁵⁰ Ritorna anche in questo passo quanto si diceva a proposito della museificazione degli oggetti, che nell'atto della loro riproduzione dentro teche e sale espositive perderebbero la loro 'agentività', il loro, appunto, 'sapere naturale'.

Il luogo della vita 'secondo natura' alluderebbe dunque a ciò che Celati chiamava come precedentemente visto, all'opposto del museo, il bazar; luogo dove tutti gli oggetti si organizzano secondo una loro «tassonomia fluttuante» interna, dipesa unicamente da una classificazione-disposizione naturale e non referenziata o imposta.³⁵¹

C'è un rigetto così da parte dell'agricoltore di ogni strumentalizzazione della quotidianità, dei «cerimoniali quotidiani», come pretesa di comprensione di una verità soggiacente, sulla quale imporre poi una oggettività a posteriori esterna; così la sua 'filosofia di vita' trova una semplice, e ancora più lapidaria, definizione finale: «la vera vita naturale sarebbe questa: di vivere al buio e anche sordi, perché tutto è falso e tutto è imbroglio».³⁵²

Comincia nella seconda parte del racconto a dedicarsi allora, per uscire «dall'imbroglio», ad un nuovo «fare artigiano», ovvero «produrre articoli di ceramica» affascinato da un professore dell'accademia di belle arti che «gli aveva fornito i disegni del vasellame usato un tempo dai duchi del luogo».³⁵³

Il lavorare artigiano, parallelo al lavoro narrativo che sta tramando il narratore, apre il giovane ad «un'infinità di domande», che lo riconnettono ad un passato di tramandi attivi che lo avvicinano e lo spingono in un virtuale dialogo con antichi avi e abitanti del luogo: «in quali ore del giorno erano usate quelle scodelle ai tempi dei duchi? Che cibi o che liquidi contenevano? Chi era il vasaio che le faceva? Cosa vedeva il vasaio guardandosi attorno mentre le faceva? Quali storie erano raccontate anticamente nei disegni persiani a cui il vasaio si rifaceva?».³⁵⁴

Così il «filo che lo collega a chissà quanti vasai e persone nel tempo dei tempi» lo porta fuori dall'«imbroglio», dal «falso diario» che il mondo vuole scrivere allontanando l'uomo dalla 'vita naturale' dei mestieri-storie antiche. Comincia dunque un risveglio nel protagonista, un nuovo ordine della visione si annuncia (si ritroverà poi anche in altri racconti successivi e soprattutto in *Quattro novelle sulle apparenze* le quali tematizzeranno in modo definitivo la dimensione aurorale sostenuta dalla scrittura), e che si concretizza nella capacità di cogliere da parte dell'agricoltore-vasaio il mondo

³⁵⁰ Ivi, p. 99.

³⁵¹ Id., *Il bazar archeologico*, cit., p. 198.

³⁵² Id., *Narratori delle pianure*, cit., p. 100.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

sommerso dietro i ‘semplici’ oggetti di tutti i giorni, e il profondo stupore di essere il solo a vederlo: «gli sembrava strano che gli occhi non vedano niente di tutto questo, vedano solo un oggetto».³⁵⁵

XXI. MIO ZIO SCOPRE L'ESISTENZA DELLE LINGUE STRANIERE

Anche in questa breve novella, in continuazione con la precedente, si compie un ‘risveglio’. Si cominci col dire che il legame intratestuale si ritrova subito annunciato dal titolo e confermato nella prima parte della novella in cui si narra che il padre, «nonno paterno» del narratore, era un muratore «di molte famiglie ricche, e anche della famiglia di quell’occupatore di città di cui ho detto».³⁵⁶

Il padre impone a tutti i suoi figli lo stesso lavoro, fino a che uno di loro, lo «zio», lascia la famiglia e parte per cercare lavoro in territorio francese. Comincia così il ‘risveglio’ del protagonista, il quale comincia a scoprire che «in ogni posto in cui si fermava, Mentone, Nizza, Digione» si parlano dialetti diversi dal suo. La comprensione tra parlanti diversi non sembra in primo luogo un ostacolo allo scambio comunicativo, e la vera rivelazione della «lingua straniera» è momentaneamente dal narratore posticipata.

Nel frattempo, lo zio in Francia si era sposato ed aveva avuto un figlio, che dopo appena due anni lascia momentaneamente alla cura della moglie per tornare a lavorare in Italia. Sarà col suo ritorno a Digione «dopo altri due anni» che venne colto dalla rivelazione folgorante di un ‘nuovo linguaggio’ (il francese parlato dal figlio), che segna una ineludibile distanza dal suo ‘terreno di referenza’. Celati riesce qui a riprendere con abilità narrativa lo scarto tematizzato da Foucault tra parola e cosa, oltre che dalla linguistica di Saussure intorno all’arbitrarietà dei legami semiotici (significato-significante-segno-referente).³⁵⁷ Così scrive Celati:

E solo quando è rientrato in Francia dopo altri due anni, ascoltando suo figlio e scoprendo che parlava in modo tanto diverso dal suo, cioè una lingua straniera, gli è venuto in mente un mare pieno di nebbia che non si può attraversare: al di là c’è uno che ti parla e tu lo senti, ma non ci arriverai mai a farti capire, perché la tua bocca non riesce a dire le cose come stanno, e sarà sempre tutto un fraintendersi, uno sbaglio a ogni parola, nella nebbia, come vivere in alto mare, mentre gli altri però si capiscono bene e sono contenti.³⁵⁸

³⁵⁵ Ivi, p. 101.

³⁵⁶ Ivi, p. 102.

³⁵⁷ F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 2005, pp. 85-87: «il legame che unisce il significante al significato è arbitrario, o ancora, poiché intendiamo con segno il totale risultante dall’associazione di un significante a un significato, possiamo dire più semplicemente: il segno linguistico è arbitrario [...]. Il significante [...] è immotivato, cioè arbitrario in rapporto al significato, con il quale non ha alcun aggancio naturale nella realtà».

³⁵⁸ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 103.

Nella narrazione di Celati è interessante che si postula sempre la tensione data da un «al di là», un altrove in cui la scrittura-cerimoniale annuncia la presenza di una voce-silenzio (o musica) che i protagonisti delle varie storie, come dentro l'incantesimo di Medina Sabah, restano ad ascoltare. L'«oltre» è da intendersi anche come un 'dopo' (la morte di Dio, gli dèi fuggiti); così il «mare di nebbia» sembra alludere anche al post-contemporaneo su cui Celati in molti saggi e interviste si è mostrato scettico e dubitante. Tuttavia, dai racconti sembra emergere una fede incrollabile nella scrittura, traccia che resta e che rivela una parola 'a venire', preludio forse di un risveglio della coscienza individuale in relazione col mondo e con gli altri, connessa al desiderio di un 'ritorno' ad un tempo e uno spazio senza apparenze.

Nella novella in analisi il cronotopo del risveglio è lo spazio dell'«esistenza delle lingue straniere», dell'Altro da sé e dal nostro passato-tradizione che ci parla; l'allontanamento dai «codici familiari» è dunque l'altro tema che emerge nel finale del racconto, che si connota nel segno di una catarsi interiore: «sentire suo figlio che parlava in francese, così piccolo e già lontano mondi e mondi dal dialetto di mio nonno dispotico, è stata la più grande sorpresa della sua vita, come se si svegliasse da un sogno, e s'è messo a piangere».³⁵⁹

XXII. IL RITORNO DEL VIAGGIATORE

Il racconto qui riportato anticipa la narrazione-descrizione dei diari di viaggio raccolti in *Verso la foce*; infatti, Celati utilizza qui una narrazione frammentata proprio della scrittura di diario per annotare le tappe di un viaggio personale alla ricerca del paese di nascita della madre. Ciò che differisce rispetto al *corpus* degli «appunti di viaggio» è però una particolare resa linguistica congiunta con uno specifico uso retorico, così scrive Sironi:

Non si distinguerebbe dal corpo degli appunti di viaggio, non fosse per l'uso straniante della terza persona che individua il personaggio dell'«uomo in marcia», come per garantire un certo distacco dalla figura di chi narra. Nel novellino padano, l'avventura del viaggiatore si trova trascritta quasi senza variazioni, ma con l'accortezza di cambiare il tempo dei verbi e trasferire le azioni dal presente della presa diretta al passato prossimo, che dà al racconto il tono di un'esperienza riferita.³⁶⁰

L'«uomo in marcia» comincia così il suo itinerario in un treno per Polesella, continuando poi in una corriera verso Guarda Veneta e Adria, per poi proseguire a piedi costeggiando le campagne fino a

³⁵⁹ Ivi, p. 104.

³⁶⁰ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 144.

Taglio di Po, Goro, e solo infine, ritornando indietro verso Ostellato e Portomaggiore, raggiunge la meta cercata, il piccolo paese della madre: Sondolo.

Il viaggio comincia nel torpore di un'alba che connota la partenza come dentro un «luogo sconosciuto», in «mezzo a gente con la stessa aria traballante».³⁶¹

L'attenzione meticolosa all'ambiente circostante prende avvio con il viaggio, da cui emergono i primi dettagli di una desolazione che non riguarda soltanto il paesaggio, ma riflessione più generale anche di una progressiva cancellazione mentale dell'immaginazione: «c'era una giostra vuota, le macchine d'un autoscontro ricoperte di plastica, e tutto quanto intorno così asfaltato come se gli uomini dovessero dimenticare per sempre com'è fatta la superficie della terra».³⁶²

C'è nel protagonista narratore un desiderio etnografico: non solo annotare tutto quello che vede come un continuo *reportage*, ma anche farsi «di casa» nei vari luoghi attraversati. Così, per esempio, ad una fermata della corriera diretta ad Adria davanti un «lungo cascinale scrostato e tutto ricoperto d'edera» da cui appare una «donna con un catino in mano», scrive: «avrei voluto scendere a parlarle, per capire che genere di parole si potessero dire in un posto come quello».³⁶³ La semplice scena annotata apre un interrogativo più vasto, che necessariamente chiama ad una sua interrogazione in rapporto anche all'epoca in cui scrive il narratore, ovvero un tempo di «indifferenza» per i luoghi (nel loro valore archetipico di paesi – *pays*-, *contrade*), e di privazione delle radici. Interrogarsi allora sulle «parole possibili in un luogo» significa interrogarsi anche sullo sradicamento di una epoca in cui, nella «misera di storie», sembra impossibile affermare un'appartenenza e dunque, per riprendere Benjamin, una «facoltà di simbolizzare e raccontare il mondo attraverso l'arte del narrare».³⁶⁴

Celati dunque non sta solo cercando il paese della madre, ma al contempo una «esperienza del luogo» come arginamento al declino della narrazione e come una nuova «capacità di abitare la terra e riconoscere le parole che ne parlano».³⁶⁵ Solo in questo modo si può secondo il narratore intravedere uno spiraglio di salvezza, un sollievo, «dalla catastrofe che è, innanzi tutto, quella di non sapere più significare il mondo con le parole dei racconti».³⁶⁶

Arrivato poi ad Adria, si apre ancora uno scenario desolante, che richiama certi paesaggi del ovest americano in cui ogni personaggio incontrato-evocato sembra come congelato in un luogo fuori dal tempo, dentro un'esistenza immobile condannata a ripersi ogni giorno uguale: «davanti al bar una fila di ragazzi al riparo dalla pioggia osservavano l'asfalto, e per strada non passavano macchine; mentre uscivo, per un lungo momento si è sentito soltanto il rumore della televisione che trasmetteva un film

³⁶¹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 105.

³⁶² Ivi, p. 106.

³⁶³ Ivi, pp. 106-107.

³⁶⁴ Cfr. W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., capitoli 1-2.

³⁶⁵ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 153.

³⁶⁶ Ivi, p. 154.

western».³⁶⁷ E poco più avanti continua: «appena ho tentato di attraversare la strada tutti gli automobilisti suonavano i loro claxon con gran foga. Ho avuto la certezza che quegli automobilisti non andassero da nessuna parte, soltanto circolassero all'infinito con i più miserabili pretesti, nel terrore d'essere immobili».³⁶⁸

In questa astrazione sconsolata nessuno sembra conoscere l'esistenza del paese della madre del narratore, come appartenesse a certe forme di vita e luoghi «scomparsi dalla testa della gente e dalle carte stradali».³⁶⁹ In queste tappe tra le campagne il paesaggio trova due connotazioni differenti e contrapposte: da una parte riscontra un certo benessere post-industriale («una luna fila di case del dopoguerra, con negozi di abbigliamento, di articoli sportivi, di elettrodomestici, molti bar») e dall'altra i paesi rivelavano una loro lacerazione («dall'altra parte questo paese si apriva verso i terreni devastati, macerie, fino ad un punto lontano dove vedevo solo sassi e rovine. [...] più avanti un prato pieno di immondizie sparse, con lattine vuote, brandelli d'una vecchia valigia, un pezzo di termosifone, e sotto l'argine case basse di ex pescatori, una campagna cosparsa di grigi capannoni industriali e nessuno in giro»)³⁷⁰ La scrittura di Celati combina qui, come farà in *Verso la foce* e anche in *Avventure in Africa*, una «comica ibridazione di lingua e immagini» che produce un «pirotecnico straniamento»³⁷¹ nell'accezione introdotta da Šklovskij, ovvero di «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione».³⁷²

Lasciati alle spalle i piccoli centri abitati, lo sguardo del narratore-viaggiatore si apre su un abbandono diffuso dei terreni lungo l'argine, spazi inghiottiti dal progresso e poi totalmente dimenticati. Su questi terreni il narratore scopre un cartello che sembra quasi fungere da cupo monito apocalittico di questa desolazione: «DIVIETO DI SOSTA AI NOMADI».³⁷³

Prosegue poi a piedi e dopo aver raggiunto Ostellato e Portomaggiore finalmente arriva a Sondolo, qui si ferma ad «immaginare qualcosa» di come doveva essere quel piccolo paese all'epoca in cui viveva la madre-bambina prima di trasferirsi a Ferrara: «mi sono seduto su un pilastro chilometrico a cercar di immaginarmelo. Sul fondo vedevo il campanile d'una chiesa, molto basso, con la punta di metallo che brillava nel sole. Un tempo là dovevano esserci pochi campi coltivati, molte paludi, niente attorno e tutto piatto e deserto».³⁷⁴ La *rêverie* del narratore viene presto interrotta dall'irruzione, da una delle case intorno, di una ragazza «che allungava il collo, per vedere cosa stavo facendo seduto

³⁶⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 107.

³⁶⁸ Ivi, p. 109.

³⁶⁹ Ivi, p. 107.

³⁷⁰ Ivi, pp. 108-109.

³⁷¹ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 71.

³⁷² V. Sklovskij, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio*, Bari, De Donato, 1966, p. 83.

³⁷³ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 109.

³⁷⁴ Ivi, p. 110.

sul pilastro».³⁷⁵ Nel narratore si apre adesso ancora uno spaesamento, «al di là del bivio non vedevo niente [...]; non riuscivo a immaginare niente», dovuto dopo il vuoto delle campagne attraversate all'incapacità di immaginare il paese materno ai suoi albori.

I segni che in un passato connotavano il luogo 'caro' sono ora, insieme a tutto il paesaggio della pianura, completamente mutati, diventando meri «indici»,³⁷⁶ «mere tracce archeologiche che non rimandano a nulla, solo segnalano la precarietà insita del nostro stare al mondo».³⁷⁷ Si postula così una estraneità³⁷⁸ e il narratore in questo nuovo sentimento d'essere *deraciné* per il mondo lascia per sempre il paese della madre e simbolicamente 'torna indietro' «verso Ostellato», ovvero verso la foce.

XXIII. ALLO SCOPERTO

Questa novella è ambientata nel clima di attesa che precedette la Prima guerra mondiale e si apre con l'arrivo, non si sa da dove, di uno strano personaggio viandante-artigiano-cantastorie. Il racconto comincia così con una narrazione per *flashback* nel quale si presenta la storia dell'uomo straniero che viene catapultato nelle campagne di Portomaggiore, diventando presto un aggregatore felice per la comunità, la quale aveva piacere di ascoltare i suoi racconti: «a quei tempi non esistevano bar in quelle campagne, così alla sera per passare il tempo l'uomo riuniva attorno a sé una famiglia di affittuari e raccontava delle storie».³⁷⁹

La benevolenza degli abitanti di campagna verso l'uomo venne spezzata una sera prima della sua partenza quando lo straniero venne colto da due altri uomini mentre accarezzava una bambina: «nella notte due uomini sono entrati nel fienile e hanno picchiato a sangue il venditore ambulante, il quale riusciva a stento a saltare in macchina e fuggire per le campagne. E di lui non s'è più saputo niente».³⁸⁰ Segue dopo questo antefatto il racconto del presente, in cui lo straniero fa ritorno al paese. È una narrazione che si declina in una scrittura che ricorda quella di certi romanzi d'avventura, come *L'isola del tesoro* e gli incontri rivelatori nelle locande (qui i cascinali). L'uomo ritorna tra gli abitanti delle campagne ferraresi ed è ospite proprio della bambina ormai diventata adulta, la quale si ricorda tutto di quella sera e lo aggiorna che uno di quelli uomini (ora defunto) che lo aveva picchiato era diventato suo marito e che ripetutamente l'aveva maltrattata. La carezza scambiata vent'anni prima per una

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Cfr. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002, 26-31.

³⁷⁷ E. Rea, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati*, cit., p. 287.

³⁷⁸ Cfr. G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 42: «nell'indeterminato in cui le cose sono immerse, risulta difficile accedere alla "individuazione delle trame portanti, delle nervature" del territorio; nell'assenza di visione del narratore è implicita la crisi di un intero paesaggio».

³⁷⁹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 112.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 113.

molestia viene così spiegata dalla donna: «ha detto che da quelle parti gli uomini non farebbero mai il gesto di accarezzare una bambina estranea», ma non per una questione etica, quanto invece perché «devono sempre farsi vedere duri e guardare tutti in modo torvo, per non esser colti in fallo dagli altri uomini». ³⁸¹

Il viandante, che come un famoso personaggio del racconto di Stevenson, ha un occhio solo (causato dal pestaggio) e comincia a sua volta raccontare le sue disavventure: «l'uomo con un occhio solo ha confessato alla donna d'essere appena uscito di prigione, dove era rimasto diciotto anni. Aveva strangolato una bambina». ³⁸² La prigione, dice, ha redento il suo spirito e ora pagato il suo debito è felice di «considerarsi allo scoperto». Lo straniero, redento dal peccato, è come il «vecchio marinaio» (Coleridge) colui che ritorna dagli abissi per raccontare la sua storia; ecco, dunque, la chiusa del racconto come una parabola: «le ha detto come tutte le cose appaiono diverse sentendosi allo scoperto, quando non c'è più pensiero di potersi nascondere e così salvare da qualche parte». ³⁸³

Il tema dello svelamento, del venire allo scoperto, è riconnesso alle stesse storie narrate le quali dal fondo di un rimosso (il passato torbido dell'uomo senza occhio, dalla carezza alla bambina alla detenzione) trovano una nuova sorte venendo alla luce, e quindi trovano anche una forma di comprensione. Le cose portate allo 'scoperto' (ovvero narrate) appaiono «diverse», dice infatti l'uomo prima di accomiarsi. Il compito del narratore sarà allora: resuscitare le storie dalle ombre-abbaglio della realtà che occultano la loro «anima collettiva».

La parabola trova poi una naturale continuazione nell'articolazione del tema del viandante-cantastorie nella novella successiva *Vita d'un narratore sconosciuto*, epilogo ad un movimento di 'scoprimento' ma anche insieme di un consustanziale svelamento.

XXIV. VITA D'UN NARRATORE SCONOSCIUTO

Il teatro del racconto si sposta ora sulla costa libica, è il 21 gennaio 1941 e «un gruppo di ufficiali e soldati s'è svegliato sentendo dei cannoni che sparavano». ³⁸⁴ Il tema della guerra qui presente, fa da sfondo senza venire mai veramente approfondito, diventando una caratteristica che evidenzia un modo di scrivere di Celati che all'opposto delle scritture mimetiche del secondo dopo guerra non strumentalizza i fatti bellici facendoli diventare tema e motore d'azione, ma semplicemente li tratteggia, utilizzandoli come cornice. In tal senso a Celati non interessa mai ciò che è stato (nella realtà), ma ciò che potrebbe essere (l'infinito possibile) nella scrittura.

³⁸¹ *Ibidem.*

³⁸² *Ibidem.*

³⁸³ *Ivi*, p. 114.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 115.

Tra gli ufficiali di questo racconto compare così un altro personaggio buffo e tragicomico: un «tenente strabico». Ritorna ancora una volta un *deficit* ottico, ma proprio questa defezione di uno dei principali sensi troverà poi un'altra articolazione 'sensoriale' (la scrittura), dipanando un altro «modo di vedere» nel protagonista.

Il tenente strabico, in mezzo a quello scenario turbolento della guerra e di fronte all'imminente prigionia, comincia dunque a scrivere, facendo della scrittura come un'ultima retrovia nella quale ripararsi: «il tenente strabico è uscito con gli altri ed è stato messo in fila nel branco; mentre era in attesa di avviarsi col branco attraverso il deserto, ha cominciato a scrivere il suo primo romanzo».³⁸⁵ Così «il fronte interiore» della scrittura articola per contrasto una seconda linea di resistenza e rappresentazione rispetto alla realtà data dalla guerra e dal deserto in cui il tenente viene spinto insieme agli altri prigionieri.

Nel campo di prigionia si compie in lui una metamorfosi interiore, un mite raccoglimento che lo rende estraneo dal suo *status* di prigioniero, rimettendolo agli spazi aperti del deserto, figura del silenzio e dei percorsi infiniti, dove la sua immaginazione libera di vagare nutre la scrittura e acquieta la sua condizione, facendogli credere di essere soltanto un «turista prigioniero».³⁸⁶

Terminata la guerra e rimandato a casa a Ravenna, continua a scrivere come un rituale meticoloso, estraniato dal mondo e chiuso in un mutismo (personaggio simile in questo al personaggio Baratto delle *Quattro novelle*): «adesso scrive ogni mattina in un caffè pasticceria di Ravenna, dove si trova a proprio agio soprattutto perché, credo, in dieci anni non ha mai scambiato una parola con nessuno».³⁸⁷

Tornato in Italia si trova a dover confrontarsi però con una realtà altrettanto difficile: la realtà degli editor e del mercato delle case editrici a cui manda i suoi romanzi, i quali vengono puntualmente poi respinti. Gli editor, in cui la velata satira di Celati si annida, cercano una narrazione 'fresca', moderna, mentre quella del «tenente strabico» è una lingua 'antica' composta di silenzi e pause di respiro, senza clamori o grandi atti, solo un «mite transito»: «le storie che racconta sono tranquille, sentimentali ed educate, in una lingua che nessuno sa più scrivere, e con un tono che nessuno potrà più avere».³⁸⁸

Le storie del tenente strabico «disabituato a parlare» continuano però a venire scritte e talvolta anche raccontate per telefono al narratore, seppur con grande fatica nell'articolazione fonetica: «quando mi telefona e si decide a pronunciare una frase, gli esce dalla gola il suono d'una bestia che si sveglia».³⁸⁹

³⁸⁵ Ivi, p. 116.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ Ivi, p. 116-117.

³⁸⁹ Ivi, p. 117.

Conta poco allora che quelle storie non abbiamo avuto mercato, perché la loro funzione era da sempre un'altra: tenere compagnia e dare sollievo ad un uomo durante la sua prigionia (fisica e interiore), rendendolo «mite, tranquillo», salvo, in definitiva, dal clamore rumoroso del mondo e dalla «triste memoria» della guerra.

XXV. LA MACCHINA DEL MOTO PERPETUO DI SECONDA SPECIE

Nella produzione teorica di Celati si è sempre riscontrato un profondo scetticismo nei confronti della tecnica, e più in generale dell'idea della storia come progresso unilaterale e inarrestabile e all'opposto anche una critica a chi in quel mondo rimane aggrappato. Questi nuclei tematici vengono sottesi anche nel racconto ora in esame. La parabola del narratore comincia così con la «storia d'un operaio della Ruhr, che aveva progettato e cercava di costruire la macchina del moto perpetuo di seconda specie».³⁹⁰ È significativo, fin dall'inizio, ambientare il protagonista nella prima parte del racconto in Germania, scelta che richiama due aspetti fondamentali dell'educazione biografica e culturale di Celati. Da un lato, lo scrittore riprende la spazializzazione del territorio tedesco già presente in *Lunario del Paradiso*, regione straniera in cui «Ciofanni», alter ego di Gianni, compie una fuga adolescenziale per seguire la giovane Anjie di cui è innamorato. Dall'altro, a livello di analisi sociopolitica, Celati aveva ben chiaro il ruolo delle forze dinamiche nella strutturazione tedesca del binomio *Kultur-Zivilisation*, che stanno alla base anche del 'sogno della tecnica'.³⁹¹

La costruzione della macchina in questione vorrebbe tendere alla produzione di un «movimento illimitato» senza consumo di energie. Il progetto comincia nei primi anni Cinquanta (in cui ancora si pensava possibile l'idea di una storia come progresso), ma verso la metà degli anni Sessanta c'è l'interruzione, accade un «incidente» che costringe Rüdiger Fiess, l'operario tedesco protagonista, ad interrompere il suo lavoro. Anche in questa novella il personaggio è succube delle forze del destino che lo rendono «storpio». L'incidente però non annulla il desiderio di conoscenza e di creazione; infatti, dopo aver ricevuto dall'assicurazione un «cospicuo risarcimento» si trasferisce insieme alla moglie, che aveva origini Italiane, «vicino a Porto Garibaldi». È anche qui riproposto il movimento della «fuga» però adesso al rovescio: non verso l'estero (la Germania), ma al contrario verso l'Italia (il luogo di una origine).

Nel territorio familiare di discendenza della moglie, l'operario tedesco ritorna sul progetto del moto perpetuo e affitta «un vecchio hangar in disuso» dove potere continuare le sue ricerche: «in

³⁹⁰ Ivi, p. 118.

³⁹¹ Per una ricognizione critica intorno a questo tema si rimanda al capitolo *Kultur vs Zivilisation: pensiero binomiale e conflitto mondiale*, in M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1930*, Milano, Nottetempo, 2022, pp. 125-158.

quell'hangar ha cominciato a costruirsi da solo la macchina dei suoi sogni». ³⁹² L'idea del progetto di Fiess era semplice «ottenere un moto perpetuo di seconda specie senza dover trasformare calore in energia meccanica, ma usando la forza di gravità e la forza d'inerzia».

Prende così 'corpo' la macchina («Fiess continuava da un pezzo ad aggiungere ruote e snodi in direzioni diverse»), ³⁹³ quasi un progetto degno del Dottor. Frankenstein, che diventa simbolo della follia della tecnica, preludio dello stesso collasso a cui giungeranno le sue estreme speculazioni. ³⁹⁴ Così scrive il narratore della macchina 'umanizzata':

[...] c'erano quattro grandi ruote di ferro disposte a quadrato, che giravano su perni innestati in una asse centrale, dove un sistema di canne e cuscinetti a sfera faceva sì che il loro moto fosse collegato e sincronico. Quello, secondo Fiess, era il cuore della macchina. Dal cuore della macchina si diramavano in alto bracci a snodo collegati a ruote minori, di varie dimensioni, fino a costruire un'architettura di ruote e serpentine e bracci di ferro snodati che si estendevano irregolarmente nello spazio. ³⁹⁵

Il 'sogno della tecnica' nell'apice del suo auspicato compimento però si interrompe ancora, e ciò avviene nel racconto nell'anno 1978, data che connota simbolicamente gli eventi della narrazione; è l'anno, infatti, che prelude al passaggio drastico verso gli anni Ottanta, in cui cominceranno a cadere le ideologie ed insieme sarà tematizzata la fine di una concezione della storia come progresso fagocitante e unidirezionale tipico del progresso moderno, cittadino e mercantile. Con la fine del sogno comincia anche lo spaesamento dell'operaio, il quale rimarrà ancorato al vecchio progresso sotteso alla tecnica, e dunque al 'sogno' di un «movimento perpetuo»: «al momento attuale, cioè nel 1978, se messa in moto spingendo una ruota qualsiasi, la macchina riusciva a muoversi per circa cinquanta secondi. [...] l'uomo non sperava più di ottenere un moto perpetuo vero e proprio, ma era affascinato da quel vasto movimento sincronico». ³⁹⁶ Così allora si comprende la distanza finale del protagonista dal 'nuovo' mondo cominciato dopo il 1978, un mondo di cui lui resterà sempre estraneo: «secondo Fiess il mondo andava male perché Dio l'ha abbandonato al suo destino, nelle mani di terroristi rossi e asiatici. Ad esempio, in Germania ci sono in giro troppi turchi, con facce spaventose secondo lui, che alla domenica vanno a ballare come se niente fosse». ³⁹⁷

³⁹² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 119.

³⁹³ Ivi, p. 120.

³⁹⁴ Si veda le teorizzazioni di Oswald Spengler, in particolare *L'uomo e la tecnica*; copia che Celati possedeva come si può vedere dal *Fondo librario Gianni Celati* presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

³⁹⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 119.

³⁹⁶ Ivi, p. 121.

³⁹⁷ *Ibidem*.

XXVI. STORIA DELLA CORRIDORA E DEL SUO INNAMORATO

È dal narratore presentata adesso una storia d'amore laconica, lapidaria e che affascina per una sua comica amarezza. È un breve *pamphlet* sulla disillusione da una parte (l'innamorato che cerca un contatto) e dall'altra, stereotipata nel personaggio della corridora, vi è una metafora della fretta del pensiero moderno e della suo essere interessato solo a sé stesso, alla sua velocità (di consumo); come viene sintetizzato dai bigliettini che la corridora fa recapitare come risposta ai messaggi d'amore del suo ammiratore: «a me interessano solo le biciclette».

La storia comincia col giro d'Italia del 1924, con cui la corridora (unica donna a parteciparvi) si assicura la celebrità finendo sui rotocalchi di tutto il mondo. Una delle sue fotografie venne «appesa nella bottega d'un ciabattino di Ariano Polesine, che per anni ha sofferto le pene dell'inferno, essendo impazzito d'amore per la corridora». ³⁹⁸

Dopo il giro d'Italia l'innamorato si decide a fare la conoscenza della corridora e così «una sera, riusciva a farsi invitare ad un banchetto in suo onore e finalmente a conoscerla». ³⁹⁹

Comincia il corteggiamento, finendo come in ogni altro racconto celatiano in un puntuale fallimento in cui la corridora ad ogni avance dell'innamorato «l'ha respinto in malo modo». ⁴⁰⁰

Il narratore nel raccontare la tragica comicità di questo mancato incontro, continuamente interrotto, si lascia andare anche ad alcuni passaggi assurdi: «quella sera il tagliatore, solo nella sua camera d'albergo e preso dalla disperazione, ha bollito lo scarponcino di vernice che gli era stato restituito e lo mangiava pezzo a pezzo». ⁴⁰¹

Dopo l'ennesimo rifiuto per il piccolo artigiano non rimane che il «vagabondaggio» alla ricerca di una nuova ragione d'amore: «aveva girato a piedi tutta l'Europa, fino in Belgio e in Olanda, riparando scarpe nelle campagne e infine venendo arrestato per vagabondaggio». ⁴⁰²

La narrazione della comica vicenda del tagliatore artigiano, rifiutato per ben tre volte, e della corridora, che altrettante volte si risposa, si conclude con un epilogo netto, che lascia il lettore in un'atmosfera di lieve spaesamento. Due esistenze che si sfuggono reciprocamente, specchio di due mondi che difficilmente possono armonizzarsi tra loro: quello artigiano, legato alla tradizione orale dell'esperienza, e quello moderno, dominato dalla rapidità del pensiero capitalista: «[la corridora] su una grossa motocicletta seguiva tutte le gare a cui partecipavano i suoi protetti, e così ha continuato

³⁹⁸ Ivi, p. 123.

³⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ Ivi, p. 124.

⁴⁰² *Ibidem.*

a fare, guidando la grossa motocicletta fino al giorno della sua morte, all'età di 68 anni. L'ex tagliatore, ora ciabattino in una piccola città del polesine, è andato al suo funerale».⁴⁰³

La corridora (il pensiero moderno), come anticipato della sua natura si 'consuma' in fretta, muore giovane, mentre l'artigiano (il mondo antico) presiede accomiatato al suo funerale.

Collocandosi dunque narrativamente nell'allusione della frattura della tensione tra antico e moderno, avanguardia e tradizione, Celati mostra la difficile costruzione di un ponte possibile tra un prima e un dopo, rimandando così nuovamente, attraverso il movimento della scrittura, al nuovo *epos* di cui i *Narratori* si tramano, alla loro funzione di mediatori con l'*enigma* della realtà, il comico gioco delle apparenze e dei patetici cerimoniali di cui i protagonisti subiscono ineluttabilmente le sorti. Il messaggio finale sembra essere allora che ciò che conta non la trama in sé, che non conduce a nessuna conclusione, quanto piuttosto trovare un pretesto per raccontare.

XXVII. UNA SERA PRIMA DELLA FINE DEL MONDO

La declinazione del femminile (*topos* e tema) e del «nesso eros-morte» non è un elemento nuovo nella narrazione celatiana, si potrebbe infatti rintracciare una vera e propria tipizzazione del rapporto tra il personaggio femminile e quello maschile e così dell'amore erotico in buona parte delle scritture dell'autore emiliano.⁴⁰⁴ Questa novella procede dunque per «accumuli di dettagli eloquenti»,⁴⁰⁵ raccontando l'evoluzione sentimentale-esistenziale di una segretaria di Taglio di Po, «una bella donna con un grosso seno, calze sempre nere, vestiti attillati»,⁴⁰⁶ che prima instaura un legame parassitario con una insegnante (si frequentano ogni giorno, cenano e dormono insieme, vanno in vacanza in Norvegia d'estate) poi, abbandonata dall'amica, si intrattiene tra qualche tempo con sfortunati amanti (un maestro di Yoga, un venditore di acque minerali sposato) che a loro volta la abbandonano; a questo si aggiunge poi un lavoro con non la soddisfa, e che la porterà fino al tragico epilogo segnato dal suicidio nel suo appartamento con i fumi del gas.

In una analisi di Giulio Iacoli in *La dignità di un mondo buffo*, viene messo in luce come l'esistenza della donna, spaesata tra la solitudine a cui sembra inevitabilmente destinata e la sua angoscia per una fine del mondo imminente, siano metafora di una aridità generale e di un destino dell'umanità «uscita di binario», e ormai dunque «senza riparo»: «nel racconto, i meccanismi angosciosi che si impadroniscono del personaggio, le avvisaglie di un'incombente catastrofe ecologica, che la turbano

⁴⁰³ Ivi, pp. 124-125.

⁴⁰⁴ Cfr. G. Celati, *Fellini e il maschio italiano*, in «Zibaldoni e altre meraviglie», XI, 2011; A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica*, cit., pp. 49-59; R. J. West, *La donna fantastica nel mondo celatiano*, in L. Rorato, M. Spunta (a cura di), *Letteratura come fantasmazione*, cit., pp. 197-215.

⁴⁰⁵ Cfr. G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 156.

⁴⁰⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 126.

intimamente e l'ossessione per il personale benessere psicofisico di cui è preda concorrono a disegnare i contorni di un'esistenza inaridita, e come uscita di binario, a un tratto».⁴⁰⁷

Il racconto viene articolato da Celati attraverso un doppio passo narrativo, da un lato vi è un «viraggio drammatico, accordato in maniera serrata al destino della donna», dall'altro c'è uno scadimento umoristico, comico-boccaccesco; si veda per esempio questo passo:

Una sera di giugno, nell'ora di chiusura dell'ufficio, la donna ha sorpreso una conversazione tra due impiegati che ridacchiando parlavano della fortuna dei venditori d'acqua minerale, e della “grazia di Dio” che uno di loro aveva per le mani. La donna allora li ha sfidati: “Volete favorire anche voi?”, cominciando a sbottonarsi la camicetta e slacciarsi la sottana. E stava continuando a spogliarsi, quando veniva immobilizzata, rivestita di forza e accompagnata fuori.⁴⁰⁸

L'erotomania, scrive Iacoli, «concorre con l'insistenza delle ossessioni che la percorrono, mettendo a nudo la sua inerme consistenza di personaggio cavo e irrisolto», in balia dunque di quello che sente-legge-ascolta dai giornali e dalle televisioni. Celati nel suo variopinto ritratto di personaggi bizzarri mette in luce anche qui un generale senso di disambientamento «impossessatosi della più ampia società contemporanea», che porta inevitabilmente i personaggi a credere a qualsiasi fantomatica ‘direzione spirituale’⁴⁰⁹ o catastrofica («è rimasta sconvolta dalla notizia d'una catastrofe imminente»)⁴¹⁰.

Il racconto procede così in un «crescendo inquieto» fino al tragico giorno del suicidio della donna; a questo apice, in cui l'*eros* ormai è divenuto morte, la narrazione «si arena in una nota interrogativa» da cui emerge una insondabilità di fondo a quella «zona del rimosso» dove si aggrovigliano le pulsioni di vita e di morte, erotiche e maniacali: «la donna è morta appena arrivata all'ospedale; per quale motivo si fosse tutta avvolta così, come un pacco, e si fosse chiusa la bocca con un nastro adesivo, e anche gli occhi e il naso, e persino il sesso con un nastro adesivo, nessuno è riuscito a spiegarlo».⁴¹¹

Cosa vuol dire allora in ultimo questa parabola celatiana sull'insondabilità? Nella *gradatio* ascendente che porta alla *suspense* finale perturbante, Celati vuole porre l'accento su vari temi aperti: in primo luogo la mancanza di una reale comprensione moderna delle «fissazioni maniacali e sessuali», di come esse vengano a manifestarsi e sui loro effetti di logoramento psico-fisico; in secondo luogo, si rintraccia una prospettiva di «rappresentazione di genere» di cui la critica si è molto

⁴⁰⁷ G. Iacoli, *Celati eroticus*, cit., p. 156.

⁴⁰⁸ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 128.

⁴⁰⁹ G. Iacoli, *Celati eroticus*, cit., p. 157.

⁴¹⁰ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 126.

⁴¹¹ Ivi, p. 130.

dibattuta;⁴¹² in ultimo vi è l'allusione ad una «immaginazione pornografica» nei suoi aspetti più perversi e individualistici di «solitudine domestica».⁴¹³

Un racconto che più di altri ricorda sicuramente la prima produzione celatiana, ora però innervata di tratti più cupi e dubitanti, traghettando la «frenetica virtualità del corpo comico del decennio precedente» verso una erotizzazione perversa del corpo-oggetto, specchio di nuovo edonismo cominciato con gli anni Ottanta.

XXVII. COME UN FOTOGRAFO È SBARCATO NEL NUOVO MONDO

Il lettore che ha seguito con attenzione gli itinerari dei diversi narratori è ora giunto nelle vicinanze delle foci del Po. Il narratore di questo terzultimo racconto sceglie così di far partire la narrazione, quasi come un *report* etnografico, dalla descrizione dei luoghi «meno fotografabili» che vengono incontro allo sguardo. Così dunque incomincia:

Ca' Venier più che un paese vero e proprio è una zona di case lungo il Po di Venezia [...]. In quel posto ciò che si vede all'intorno, più o meno da ogni punto dello spazio, sono solo distese di campi coltivati soprattutto a grano; più oltre verso Ca' Zullian spuntano all'orizzonte gli acquitrini, ma dovunque strade dritti a perdita d'occhio attraverso terreni piatti e sempre identici che sono vecchie lagune interrato. Niente di meno fotografabile di questo paesaggio per la sua piatezza e uniformità fino alle frange di terra che si spingono nel mare. E in mezzo al mare spuntano qua e là di questi isolotti che spesso hanno la forma di lingue di sabbia; alcuni di questi insediamenti d'erbe che trattengono il fango portato a mare dal grande fiume, mostrano in distanza ciuffi di giunchi e altre piante adatte all'ambiente salmastro, e vengono chiamati "barene".⁴¹⁴

⁴¹² Se da una parte Rebecca West parlava dell'opera celatiana come 'implicitamente femminista' («it is possible to see his work as implicitly 'feminist' in its concerted search for ways out of Oedipally conditioned, death-oriented anxieties of mastery and, conversely, into ways of life-oriented intersubjectivities, firmly anchored in the immanence of everyday lived life»), per quanto riguarda la sensibilità con cui si accosta al femminile e ad una equità con cui lo scrittore include nei suoi racconti tante donne quanti uomini (R. West, *The Craft of everyday storytelling*, cit., p. 197 e *La donna fantastica*, cit., p. 215; dall'altra Iacoli sostiene che vi è tuttavia una «assenza palpabile di dinamismo nei ruoli di genere» (G. Iacoli, *Celati eroticus*, cit., p. 158).

⁴¹³ G. Iacoli, *Celati eroticus*, cit., p. 158: «qui è da ravvisare una volta di più l'azione di un tema basilare, quello del "silenzio residenziale", il manifestarsi di una generale coazione a rinchiudersi al riparo nelle proprie case, cui la raccolta presta un'attenzione approfondita; a ciò si aggiunga la percezione, da parte di Celati, di un certo spirito degli anni Ottanta, ovvero della tendenza a vivere la sessualità in maniera meno estroversa e comunitaria – riflessa dalla crisi e dalla chiusura di molte sale cinematografiche a luci rosse, minate dallo spettro dell'HIV e dalla concomitante rivoluzione della tecnologia *home video*». Su questo si veda anche G. Iacoli, *Tema latente. Materiali e appunti per un'individuazione del cinematografo porno*, in N. Catelli, G. Iacoli, P. Rinoldi, *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press, pp. 201-227.

⁴¹⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 131.

Evocati il luogo, il fiume e tutti gli anfratti di terra e mare, il narratore introduce infine al lettore il protagonista di questa storia: «un fotografo che un giorno è stato mandato a fotografare queste zone». ⁴¹⁵

Dopo una prima giornata di sopralluoghi e fotografie sparse di canali, erbe, strade, «qualche vecchia piegata», «il fotografo non aveva più idee e stava per tornarsene a casa», quando si apre uno scenario di surrealtà, introdotta dalla locuzione ‘ha sentito dire’ che rimanda una volta di più alla dimensione orale sottesa alla natura dei racconti: «e proprio allora ha sentito dire che da quelle parti le donne vanno al cimitero a parlare con i morti, intrattenendosi davanti alle lapidi in vere conversazioni con i defunti della loro famiglia». ⁴¹⁶

La redazione del settimanale per cui lavora lo invita così a perseguire una vera e propria spedizione antropologia e quindi «entrare in contatto con qualcuno, farsi spiegare esattamente cosa dicono i morti». ⁴¹⁷

Ritornando su quei luoghi e fermandosi a fare alcune fotografie «il fotografo s’è accorto d’essere osservato a distanza da un uomo». Si rintraccia qui il duplice movimento che Celati aveva mutuato dal pensiero di Wittgenstein: se il giocatore è giocato, e lo scrittore è scritto, analogamente in questa scena allora anche il fotografo (colui che guarda) è guardato. Il doppio movimento del gioco narrativo allude ancora allo scambio orale e alle narrazioni antiche in cui avveniva uno ‘scambio’, un ‘tramando’. Il secondo osservatore, infatti, rivelatosi come il sorvegliante del cimitero, dopo una prima diffidenza si «trattiene» a parlare. Si fa a sua volta narratore e gli racconta la sua vita «subito dopo la guerra» (sempre di sfondo alla narrazione), di come aveva perduto alcune dita della sua mano (ancora il narratore viene presentato mediante un *deficit*), e informa il fotografo che «li i morti si confidano solo con le donne» ⁴¹⁸ e infine «continuando a parlare quasi sempre in dialetto, l’uomo magrissimo, gli ha confidato al fotografo che lì nella mano dove una volta c’era l’indice [...] a momenti lui sentiva male, un formicolio o un dolore come da artrite». ⁴¹⁹ L’indice manco diventa il secondo elemento straniante del racconto che apre la realtà narrata ad un secondo livello di interpretazione; l’arto ‘fantasma’ funge per l’uomo da «ago d’una bussola» in quanto, dice al fotografo (ora uditore), «la corrente passando attraverso il suo indice puntava sempre da qualche parte come una bussola. Questa facoltà del suo indice di puntare in qualche direzione gli aveva fatto ritrovare molte cose perdute; perché a volte, se lui stesse cercando di puntare una cosa, l’indice si sarebbe messo a “puntare”». ⁴²⁰

⁴¹⁵ *Ibidem.*

⁴¹⁶ Ivi, p. 132.

⁴¹⁷ *Ibidem.*

⁴¹⁸ Ivi, p. 131.

⁴¹⁹ Ivi, p. 134.

⁴²⁰ *Ibidem.*

Questo secondo elemento si intreccia conseguentemente in forma dialogica con il colloquio possibile con i morti. Il sorvegliante del cimitero, e pescatore, rivela al fotografo che la ‘voce’ dei morti si può ascoltare solo in «qualche isolotto di sabbia o barena in mezzo al mare»⁴²¹ e lui, con la sua barca, può accompagnarlo e il suo ‘dito’ indicherà la rotta da seguire. Comincia così l’avventura del fotografo, il viaggio all’isola, di cui il «sorvegliante di cimitero» / «pescatore» si fa traghettatore. Arrivati a un «piccola d’una sull’acqua [...] che il suo accompagnatore chiamava Nuovo Mondo» il fotografo viene fatto «sbarcare» e incitato a «mettersi ad ascoltare i morti». Il pescatore, nel frattempo, volta la barca e lo abbandona, assumendo quasi il ruolo di un moderno Caronte che non potendo oltrepassare un certo confine poiché il suo compito è ormai concluso, se ne va. Al contrario, il fotografo, anticipatore della funzione dell’arte come *nekuia*, è destinato a proseguire il viaggio, chiamato dalla sua stessa arte a questa missione: «il pescatore voltava la barca abbandonandolo tra il fango e i giunchi su qualche metro quadrato di terra, non senza avergli spiegato – che il dito mancante l’aveva portato al Nuovo Mondo e lo stesso dito aveva ordinato che ci restasse».⁴²² Da qui, dal Nuovo mondo, qualcosa può ‘cominciare’ (preludio alla novella successiva), forse una nuova visione-immagine, o una nuova figura del pensiero aperto all’ascolto delle ‘voci dei morti’, ovvero del sommerso, il sostrato magico del reale che permette di cogliere lo scambio ininterrotto tra ‘al di là’ e ‘al di qua’.

XXIX. COM’È COMINCIATO TUTTO QUANTO ESISTE

Il titolo, come appena riscontrato nella novella precedente, si può leggere come una continuazione della storia del fotografo ed al contempo essere inteso come una saggezza popolare, a cui il narratore vuole ora riportare il pubblico dei lettori. L’*incipit* sembra ricalcare infatti certi racconti di fiabe: «c’era un uomo molto vecchio e sdentato che dice di sapere com’è cominciato tutto quanto esiste. Se n’è accorto una notte guardando il cielo, e dopo la studiato nei libri».⁴²³ L’uomo è un malato, ricoverato in un ospedale, con cui il narratore, in degenza anche lui, condivide gli spazi comuni e con cui compie svariate passeggiate. La fonte della presunta saggezza anticipata dal titolo proviene anche in questo racconto non da una fonte del mondo ‘razionale’, normato, ma da un malato, un folle si direbbe, che crede di aver compreso le origini del mondo.

La verità alla base dell’esistenza delle cose è per l’uomo stata generata da un «polverone lassù, nel buio senza fine»; e continua poi il narratore specificando che «quando dice buio senza fine vuol dire che non si può immaginare dove quel buio finiva».⁴²⁴

⁴²¹ *Ibidem.*

⁴²² Ivi, p. 133.

⁴²³ Ivi, p. 136.

⁴²⁴ Ivi, p. 137.

In questo buio assoluto c'è un vento (*rauch*)⁴²⁵ che a sua volta è inimmaginabile e che è il motore del «gran polverone forse sospeso in un punto».⁴²⁶ Il «punto», come potenza cosmologica e forma originaria per eccellenza, trova una convergenza con i racconti cosmicomici (*Tutto in un punto, La forma dello spazio*) di Calvino, dove è proprio il puntiforme e il pulviscolare a comporre la «grana del mondo», la «materia tattile-visiva».⁴²⁷ La dimensione impalpabile del polverone, e dunque la sua sostanza sabbiosa, trova una dimensione di dispersione formidabile nelle pianure distese emiliane, «regno in cui tutto vaga». Così scrive a questo proposito Marco Sironi: «lo spazio delle pianure è un vuoto riempito di polveri sottili, che in Celati sono l'ultima sostanza del mondo».⁴²⁸ Questa teorizzazione trova applicazione narrativa in questo racconto, in cui l'uomo, il vecchio saggio malato, spiega al narratore la sua teoria sull'origine del mondo: «secondo lui è successo che il vento, spirando così forte da tutte le parti, ha spinto i granelli di polvere l'uno contro l'altro. E i granelli, sbattendo con una forza incredibile, si scalfivano e facevano scintille. [...] Da quelle scintille secondo lui è nato il fuoco. [...] Così dunque sono nate delle piccole stelle».⁴²⁹

L'universo starebbe in una «vescica» in cui venti «che non si possono immaginare» muovono le particelle sabbiose creando «tutto quanto esiste». Esponendo la sua teoria l'uomo allude anche allo scenario apocalittico che potrebbe manifestarsi se la speculazione scientifica si spingesse troppo oltre nel volere capire davvero i funzionamenti dell'universo: «è anche possibile che, andando sugli altri pianeti a esplorare, un giorno gli astronauti buchino la vescica e allora tutto finirà di colpo».⁴³⁰

Poco dopo si presenta una seconda allusione critica, che riprende e rinnova la novella precedente, attraverso l'espedito narrativo della reincarnazione sotto forma di zanzare: la speculazione edilizia e le bonifiche non hanno modificato solo l'intero territorio, lasciando un solco profondo nella memoria dei luoghi, ma hanno anche alterato il sentimento 'magico' e rituale che si esprimeva nelle storie orali tramandate dalle generazioni passate: «lui sa che quando muore diventerà una zanzara. I vecchi e suo padre dicevano che le zanzare sono i morti che ritornano; ma questo forse solo dalle sue parti dove c'erano molte zanzare per via delle paludi. Poi hanno bonificato tutto e prosciugato le valli del delta, e adesso ci sono pochissime zanzare e lui non sa cosa può succedere».⁴³¹

Il vecchio malato, dunque, profeta di una verità a cui «nessuno ci pensa mai», è ascoltato solo dal narratore, l'unico che nella struttura ospedaliera lo considera 'sano'.

⁴²⁵ Poco più avanti si legge: «forse il fortissimo vento che ha creato tutto è Dio. [...] Dio sarebbe un grande vento che viene dal buio senza fine».

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 108.

⁴²⁸ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 109.

⁴²⁹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 138.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibidem*.

La parabola narrativa si chiude con un'ultima saggezza che seppur considerata dal resto degli infermieri e medici una semplice verbigerazione da 'folle', esse sembra essere, a quest'altezza del discorso, la cosa più reale e concretamente avverabile di quanto finora vissuto e narrato: «“quando io muoio e tu vedrai una zanzara che ti viene in casa, non mandarla via perché sono io che ti vengo a trovare”».⁴³²

XXX. GIOVANI UMANI IN FUGA

Dall'indeterminatezza siderale della parabola *Come è cominciato tutto quanto esiste*, si giunge all'ultima novella che, ricollocando il lettore nel *landscape* delle pianure, a sua volta apre ad uno spazio indeterminato e vago: «parte di queste pianure che va verso i monti a sud del grande fiume».⁴³³ Celati, sotto le vesti di narratore, in questo trentesimo racconto torna a rievocare, come a chiudere una struttura perfettamente organizzata, l'intera 'carta delle pianure' da cui era cominciato il libro. Una carta qui ripercorsa alla ceca dai quattro «giovani umani in fuga»⁴³⁴ (non si sa bene da cosa), tra depressioni, campagne deserte e «strade secondarie a scacchiera che portano da tutte le parti».⁴³⁵ Elisabetta Rea scrive che il motivo della fuga diventa forse figura di un «destino dell'umanità, destino rimosso e sempre più incombente e massivo»,⁴³⁶ e la carta delle pianure in questo senso indicherebbe la *finis terrae*, ovvero la fine non solo di un *orbis terrarum*, ma anche propriamente di una apocalisse, uno scacco finale. L'allusione per altro a questo secondo senso è data nel racconto nel momento in cui la *Westland* padana congela la stessa fuga dei personaggi, i quali rimangono inerti di fronte un destino inesorabile e sconvolto: «sempre piangendo hanno cercato di seguire sentieri che non esistevano, camminando in cerca di qualcosa tra le lagune, spesso sprofondando in buche d'acqua o in sabbie mobili. Alla sera, affamati e infreddoliti si addormentavano piangendo e piangevano anche durante il sonno».⁴³⁷

Tuttavia, sembra esserci all'«incapacità di fuga», scrive Iacoli, una parentesi possibile data dalla «sacca dei morti»; un territorio che secondo un «arrotino», incontrato tra «villette e case geometrili»,

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Ivi, p. 139.

⁴³⁴ Una fuga estremizzata secondo stereotipizzazioni comiche e burlesche, prima in macchina (che puntualmente viene forata da un sasso e finiscono in un fosso), poi su di un motoscafo rubato, infine a piedi (sprofondando in buche d'acqua e sabbie mobile). Una fuga intermediata da personaggi 'strambi' che incontrano lungo la via e che gli indicano un percorso consigliato: prima «un venditore di tappeti arabo», poi un «arrotino», e infine «un tale chiamato Mazinga». Tutti personaggi con caratteristiche fantastiche, che sembrano come usciti da un miraggio, e che hanno una funzione importantissima nel racconto: ovvero disseminare piccoli indizi per una orientazione nella *no man's land* padana, indicare una via e un ristoro ai viandanti sperduti tra le lagune.

⁴³⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 140.

⁴³⁶ E. Rea, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati*, cit., p. 286.

⁴³⁷ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 146.

si «stendeva in una laguna a una trentina di chilometri di là»⁴³⁸ e che come dirà un altro dei surreali personaggi incontrati dai giovani, il venditore Mazinga, rappresenta «l'unico modo di salvarsi».⁴³⁹ I giovani continuano così la disperata fuga «viaggiando in zone del delta senza nessuna direzione», impossibili da mappare e dunque da conoscere.⁴⁴⁰ L'unico piccolo accenno di una collocazione spaziale individuabile potrebbe essere riconosciuta mediante l'inserimento da parte del narratore di piccoli elementi botanici, come i «*falasci*», che quindi posano ricondurre, ad un lettore attento e educato, a precise zone della laguna. Ma è senz'altro un labile elemento di orientazione; piuttosto, come evidenzia sempre Iacoli, gli elementi botanici ed insieme anche gli insetti evocati nel racconto, vogliono porre l'accento in primo luogo sulla dimensione anti-antropocentrica dell'uomo, rimesso ad un gradino inferiore rispetto ai «reali padroni del luogo» che sono, appunto, gli insetti e le piante. Secondariamente poi, questi sarebbero i «custodi delle anime dei morti, secondo l'antica credenza celtica rievocata da Proust nel celebre episodio delle *madeleinette*»⁴⁴¹ e come veniva evocato anche nel racconto precedente. La fuga alla rinfusa⁴⁴² dei personaggi verso la «sacca dei morti», oltre il territorio disambientato della delta, significa allora sotto questa ultima lente:

Palesare l'angoscia dell'uomo una volta attratto dalla corrente che lo spinge alla foce, ossia, fuori di metafora, una volta sottratto alla forza cogente delle apparenze che lo limitano, vincolandolo alla propria terra. La carta segna inesorabilmente l'avvicinarsi a quell'altra distesa pianeggiante dove non intervengono le consuetudini, il grigiore della quotidianità a invalidare l'esistenza, l'oltre la foce, l'altrove rispetto all'*orbis terrarum*.⁴⁴³

La meta viene raggiunta dai giovani umani al risveglio un mattino, quando aprendo gli occhi si trovano di fronte quella che hanno sentito chiamare la «sacca dei morti», dove con grande stupore scoprono che le loro sofferenze sono per incanto svanite e in quel *luogo* eterotopico non provano più freddo, fame o terrore:

Una mattina si sono svegliati e si sono accorti che avevano smesso di piangere, avevano anche smesso di tremare. Davanti a loro c'era una baracca fatta di lamiera ondulata, col tetto in

⁴³⁸ Ivi, p. 142.

⁴³⁹ Ivi, p. 144.

⁴⁴⁰ Cfr. G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 39: «si noti l'accentuarsi dei connotatori di fretta, di fuga ansiosa in seguito alla perdita delle cartine stradali, vale a dire alla constatazione dell'impossibilità di mappare e dunque di conoscere il luogo che si attraversa. Non più una traversata delle pianure, ma una corsa alla rinfusa, senza coordinate, ma con una fine definite».

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² Una fuga da intendere ora nel significato che ne darà Gilles Deleuze, cioè verso un «divenire altro».

⁴⁴³ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 40.

eternit; era il posto indicato da Mazinga. Molte zanzare ronzavano nella baracca, e dalla porta si vedeva una barca ancorata a un pontile d'assi nere e marcite tra le canne.⁴⁴⁴

Questa ultima novella quindi, per avviarci ad una conclusione, dimostra la grande capacità di Celati nel riassumere e radiografare le pianure, la foce, e i suoi abitanti con tutti i loro cerimoniali e le loro piccole ossessioni, mostrando infine «l'impossibilità di un'ulteriore traslazione», ovvero l'ostacolo dell'uomo moderno di uscire da *self*, dalla sua «oggettività», e fondersi con l'indifferenziato fuori da sé. La vacuità stessa delle pianure e dell'esistenza dei personaggi cristallizzati da Celati nei racconti, vuole rispecchiare «l'impossibilità degli umani di mettersi in salvo, di riprogrammarsi quali figure a tutto tondo, di riacquisire, novelli personaggi in cerca d'autore, un rilievo, un'identità e una dignità»;⁴⁴⁵ una distorsione che si fa totale nell'ultimo gesto dei giovani amici in fuga, quando devono 'seppellire' uno dei compagni morto e decidono di farlo scivolare nelle acque scure dell'Adriatico: «su quella barca sono andati in alto mare, e hanno lasciato scivolare in acqua il loro amico morto. Dopo non sapevano risolversi a tornare indietro e hanno continuato a remare; avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte».⁴⁴⁶

La condizione dei naviganti, che dallo spaesamento delle campagne si consegnano all'indeterminato marino di un 'oltre vita', ricorda, come segnalato ancora da Iacoli citando Mario Neve, l'aporia di Antigone dell'uomo che «“munito di tutte le vie (*pantoporos*), [...] non è mai senza via (*aporos*)”». Ma colui che possiede la possibilità di intraprendere qualsiasi cammino, e che quindi non è mai senza via di scampo, è anche colui che non ne intraprende alcuno».⁴⁴⁷

Viene qui ben esemplificato il bivio esistenziale che ha connotato ciascun narratore delle pianure incontrato nel nostro percorso d'analisi. Lo stallo di fronte alle direzioni da prendere, ogni volta sembra essere destinato allora ad una *suspense* irrisolvibile oppure, all'opposto, ad una drastica cesura con la vita; entrambe queste vie intraprese dai vari personaggi «coincidono con la coscienza di ciò che non è consentito: comprendere».⁴⁴⁸

Nello scacco finale di ogni racconto, di fronte alla «strada sbarrata» o il «divieto di sostare» in cui l'interiorità dei personaggi è messa a nudo, lo scrittore sembra tracciare anche però in ultimo una persistenza che rivela, proprio nella «mancanza di un significato» dell'uomo aggrappato alle proprie apparenze (alla «propria *techne*»), smarrito nell'orizzonte di bruma, il cominciare di un'altra

⁴⁴⁴ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 146.

⁴⁴⁵ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 41.

⁴⁴⁶ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 146.

⁴⁴⁷ M. Neve, *Antigone. Genealogia del territorio*, In Deleuze, Klossowski et al., 1997, p. 94; Cfr. G. Iacoli, *Atlante delle pianure*, cit., p. 41 e p. 59: «i fuggitivi non possono offrire all'amico insepolto quella contiguità di mondi che la società occidentale richiederebbe, oltrepassando il gesto di Antigone e violando così un'altra legge fondamentale, e sono destinati a vagare senza perdere il senso della morte che aleggia su di loro come un ricordo opprimente».

⁴⁴⁸ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 41.

direzione possibile: l'unica forse percorribile per il 'ritorno' vero del viaggiatore, che proprio «in quanto viandante»⁴⁴⁹ può tornare e raccontare il «mistero di cui si è fatto custode».⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Cfr. M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988, p. 28: «può ritornare solo colui che prima e forse già per lungo tempo si è caricato sulle spalle, in quanto viandante, il peso del viaggio ed è andato lassù, all'origine, per farvi esperienza di ciò che va cercato, per tornare indietro, in quanto cercatore, più esperto».

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

3. *Quattro novelle sulle apparenze*: ipotesi di risveglio

3.1 La realtà umbratile

Le *Quattro novelle* di Celati nascono, come rimarca Guido Fink nella quarta di copertina, da una idea ripresa da un testo giovanile di Kafka «in cui si dice che dietro le apparenze ci sono solo altre apparenze, e che noi siamo come tronchi d'albero nella neve, la cui mobilità o immobilità è solo apparenza».¹

Celati si smarca costantemente dai rigidi 'saperi' scolastici e dal riduzionismo positivista, ovvero prende distanza da un qualunque modo di ragionare per «formule»; in quanto ogni vera questione complessa (sull'umano, la natura, il mondo) è di per sé non intellegibile. Così lo scrittore si esprimeva durante una conversazione alla Libreria Feltrinelli di Milano nel 1998:

...noi in fondo siamo sempre bersagliati dal sapere scolastico che ti obbliga a ridurre a ridurre tutto a questioni che riguardano formule dell'intellegibile. Io non tratto quelle cose lì. Quello che faccio io: lavoro su una scienza del sensibile, che significa lavoro su dei fatti percettivi, e i fatti percettivi hanno le loro grinze, le loro ombre, le loro sfumature – tutto il loro imponderabile...²

Tornando ora agli anni Ottanta, precisamente al 1987 in cui vengono pubblicate le *Quattro novelle*, si riscontra al centro delle riflessioni dello scrittore emiliano alcuni dei temi filosofici esistenzialisti proposti da Heidegger e Nietzsche, nonché gli studi fenomenologici di Husserl, Merleau-Ponty, Nancy ed insieme, come precedentemente analizzato, si coglie l'interesse per Wittgenstein. Come evidenziato sempre da Fink, Celati nel riprendere alcuni «temi di fondo della filosofia contemporanea» reintrodurrebbe qui il genere della novella filosofica ed «in particolare quello speciale tipo di gioco che consiste nel “raccontare storie per rendersi perplessi” (qui considerato come una sorta di liberazione dalle pressioni sociali, che ci costringono sempre ad ancorare i nostri pensieri a qualche forma di illusoria certezza)».³

Con questo secondo libri della trilogia padana Celati prosegue una direzione, cominciata con i *Narratori*, orientata ad una narrazione che possa farsi esperienza di una serie di interrogativi in merito a questioni di estetica della percezione. Accanto al sostrato filosofico c'è anche un «recupero disteso

¹ G. Fink, Quarta di copertina, in G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit.; la citazione di Kafka proviene da *Die Bäume* e viene messa da Celati in epigrafe al libro: «poiché noi siamo come tronchi d'albero nella neve. Apparentemente di aderiscono sopra, ben lisci, e con una scossa si dovrebbero poterli spingere da parte. No, non si può, perché sono legati saldamente al suolo. Però guarda, anche questa è soltanto apparenza».

² Incontro conversazione con M. Belpoliti e M.P. Ottieri alla Libreria Feltrinelli di Via Manzoni 12, Milano (17 febbraio 1998). Diversi estratti delle conversazioni sono reperibili su YouTube; Cfr. M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 121.

³ G. Fink, quarta di copertina *Quattro novelle sulle apparenze*, cit.

della narratività», articolata attraverso uno dei degli elementi principali del modernismo: «il procedimento epifanico».⁴

L'origine di tali interrogazioni si possono far cominciare già in seno al 1973, anno di pubblicazione dell'articolo, menzionato nell'introduzione teorica, *Il racconto di superficie*. In questo testo lo scrittore si proponeva di riflettere sulla scrittura come spazio abitabile, non composto da sovrastrutture di segni referenti, ma semplicemente spazio «di tracce che non si lasciano spiegare». Tuttavia, accanto alla questione aperta tra una scrittura di 'superficie' e una di 'profondità' si coglie lo spostamento dell'indagine celatiana verso un interrogativo più vasto, ovvero intorno al carattere 'apparente delle cose'. Se dunque la profondità, scrive Celati, è «permanenza immutabile dell'essere» si conviene che la superficie, ovvero il piano dove ora si pensa la scrittura, appartenga all'«illimitato divenire», il quale si manifesta per «simulacri cangianti».⁵ Marco Sironi scrive che:

La superficie che occorre pensare, infatti, quella con cui sempre di nuovo tocca confrontarsi, è quella dei linguaggi e, insieme, quella delle cose. E forse anche la profondità delle cose non è che la presunzione di una realtà immutabile e vera, che starebbe aldilà delle apparenze – «simulacri cangianti» - oltre la superficie sensibile del mondo, che è l'offerta del loro incessante divenire. La superficie delle cose è questo: il piano compatto – eppure sempre increspato, mutevole ed incerto- sul quale soltanto ogni apparire accade.⁶

Il nodo filosofico che Celati mette in luce sposta la nostra analisi da una questione puramente narratologica ad una di carattere fenomenologico, a cui ora le scritture celatiane degli anni Ottanta sembrano tendere: «la domanda che pongono al pensiero è quella che viene prima della separazione, quella che risale molto indietro e che precede ogni filosofia della trascendenza: non “che cosa c'è dietro le apparenze?”, ma “che cosa c'è? Che cosa c'è che appare?”».⁷ Questo modo di domandare (erede della tradizione filosofica che lo scrittore sta studiando) è la chiave della nuova prosa di Celati; una narrazione in cui convive il dubbio di conoscere le cose solo «di spalle», come diceva Proust, e che dunque vi è sempre un secondo lato sotto lo strato di ciò che ci appare familiare che normalmente non si percepisce: la vera 'vita' delle cose è ciò che esiste oltre la ramificazione dell'apparenza ed è nell'«evento» del loro essere che bisogna ora rindirizzare lo sguardo, e la scrittura: «il venire a manifestazione, lo spuntare [...] è una cosa molto antica a cui dobbiamo pensare».⁸

⁴ G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 33.

⁵ G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., pp. 102-103.

⁶ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 76.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Celati, *Delegati alla rappresentazione*, cit., p. 148.

È necessario evidenziare anche che la scrittura della quattro novelle non cerca di superare la natura delle apparenze, quanto invece cerca di circoscriverne l'opacità percorrendone la superficie, e dunque «rinnovando lo sforzo che può sembrare vano e paradossale, di avvicinarsi all'orlo del loro silenzio, di farsi prossimo al limite – al cuore muto- della loro quieta immanenza».⁹

La scrittura deve cogliere per Celati l'«estrema concentrazione» delle cose non tanto per comprenderne romanticamente l'essenza, quanto per ricondurre la medesima scrittura ad un quieto giacere in sé stessa. In altre parole, l'idea che ci sia «qualcosa di occulto da smascherare [...], porta all'impossibilità di guardare semplicemente le cose nel loro stato di presenza»: con le *Quattro novelle* lo scrittore emiliano cerca dunque di riaffermare proprio una 'presenza' delle cose, non scavando per conoscere una loro natura invisibile (che si mantiene nel riserbo di un silenzio inespugnabile), quanto piuttosto rimanendo in uno 'ascolto' sulla superficie, cogliendo le tracce della loro «verità visibile».¹⁰ In mezzo così ad una generazione di letteratura che impone o un psicologizzato realismo o i giochi postmodernisti, lo scrittore emiliano cerca una forma di scrittura che non neghi o trascenda se stessa, ma al contrario faccia della sua stessa negazione, del suo giacere quieta senza voler «catturare più nulla», la sua forza, «tale da esporre il proprio dire o nominare soltanto come gesto rappreso e muto, puramente indicale».¹¹ La scrittura è dunque un «muto affioramento» di linguaggio che rimanda al linguaggio stesso, ed è in questo ascolto che si dissolve «ogni minima possibilità che le parole siano "pre-ordinate", fino ad un limite di silenzio e di appiattimento della scrittura, che è anche la sua forma di libertà dalle rappresentazioni. La scrittura contemporanea, da Beckett a Claude Simon a Perec, tende verso la soglia del bianco: la premessa di tutti i colori, il colore indefinibile».¹²

È un'idea che Celati, sulla scorta di Deleuze, mutua anche dal pensiero di Spinoza, per cui ogni essere è potenza; o meglio, potenza è *mirare a*, al limite che implica l'infinito illimitato, la «potenza della sostanza» in cui l'*ethos* rivelerebbe la sua dimensione tattile proprio perché 'striscia lungo un perimetro'. Una specifica resa narrativa di questo concetto si vedrà nella novella *Le condizioni di luce sulla via Emilia*, in cui la tensione dello sguardo del pittore Menini rivolto ad un oltre del visibile, rappresenta esattamente questa espansione dell'illimitato (la luce, la pianura), che produce un effetto di limite-dinamico e non più solo di limite-cornice.

Gianfranco Marrone recensendo le *Quattro novelle* pose un interrogativo utile su cui è bene soffermarsi: «qual è la soglia affettiva che separa il mio corpo, qui e ora, dal flusso indistinto delle parole, dei pensieri, dall'affaccendarsi che mi circonda?».¹³ Guardando ai racconti di Celati la

⁹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 76.

¹⁰ G. Celati, *Introduzione a Bartleby*, cit., p. XV.

¹¹ Ivi, p. 77.

¹² G. Celati, postfazione a G. Josipovic, *Conversazioni in un'altra stanza*, Trento, Reverdito, 1987, pp. 144-145.

¹³ G. Marrone, *Sostanziose apparenze*, in «Giornale di Sicilia», 30 novembre 1987.

«soglia» tra un interno e un esterno mantiene una costante sospensione eludendo una qualsiasi ipotesi di risposta; l'accordo tra un fuori e un dentro vedrà in un crescendo narrativo lo scontro con una realtà non «facilmente attingibile» (quella delle apparenze) che i protagonisti si trovano a vivere, così scrive anche Belpoliti: «il protagonista Baratto, capirà che il linguaggio è fuori di lui, e che le apparenze sono estranee al suo corpo e alla sua stessa identità».¹⁴

I quattro racconti, e le loro variazioni sul tema della realtà umbratile delle apparenze, mantengo da un parte il tono distaccato del novelliere padano, di cui sono una naturale continuazione, dall'altra, come mette in luce Iacoli «i personaggi riacquistano corpo e fisionomie comiche (*Baratto*), rimandando all'esperienza "buffa" degli anni Settanta, oppure prendendo la forma di quei contemplatori in grado di comunicare con il territorio circostante (*Condizione di luce sulla via Emilia*), o nuovamente, sono privi di nome (*I lettori di libri sono sempre più falsi [...]*), oppure, per concludere, parlandoci in prima persona nel guardarsi allo specchio, rimandano alle figure dei romanzi di Pirandello (*Scomparsa di un uomo lodevole*)».¹⁵

Da questa breve premessa si può dunque ora cominciare a guardare agli esiti narrativi di una personale 'poetica dell'apparenza' celatiana, in cui l'io si sperde in mezzo ai cangianti riflessi delle apparenze, dove risuona il monito: «nell'essere perduti noi aspettiamo che gli altri ci trovino, perché solo loro possono trovarci in tutto l'universo».¹⁶

¹⁴ M. Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, cit., p. LI.

¹⁵ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 43.

¹⁶ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 119.

3.2 *Baratto*: effetti di silenzio

La prima novella *Baratto*, racconta le vicende di questo eponimo personaggio, professore di ginnastica di una scuola media del piacentino, che un giorno senza motivo, tornato a casa da una partita di rugby, rimane senza pensieri e smette di parlare «immergendosi in una routine narrativa fatta di abbandono a se stesso». ¹⁷ Iacoli scrive che: «l'isolamento nel silenzio di Baratto esprime il tentativo di desublimazione di una serie di aspettative alte del racconto, raccogliendo al contempo [...] l'avvertita irruzione di un senso altro che promana dal *gap* comunicativo istituito dal personaggio come annuncio di “una grande e improvvisa deperibilità”». ¹⁸ Il silenzio vuole alludere anche alla «ovvietà della comunicazione» contemporanea, dietro cui non si cela alcun significato autentico. L'inquinamento segnico della comunicazione porta il protagonista ad un vacillamento, fino poi sfocare in un nevrotico rapporto con la stessa segnicità, da cui Baratto si estranea affermando una realtà alternativa che giace oltre gli stessi segni.

La nascita di tale personaggio, come ricorda anche Nunzia Palmieri nel «Meridiano», è legata alle «esperienze e letture cruciali legate alla collaborazione con Luigi Ghirri», e in particolare a Wittgenstein: «le riflessioni intorno a Wittgenstein si legano alle letture e ai ragionamenti di quegli anni, che ruotano intorno al vivere quotidiano dell'uomo comune, ai compromessi della vita associata, al valore delle apparenze». ¹⁹ Accanto a queste influenze vi è il fascino per il cinema muto (Harpo Marx in particolare) e poi lo studio su *Bartleby lo scrivano* di Melville, con cui avvierà un progetto di traduzione per Einaudi (1991) insieme ad un gruppo di studenti del suo corso al Dams di Bologna. ²⁰ L'ambiguità tra *Bartleby* e *Baratto* è costante, non solo per la medesima scelta radicale del mutismo e la «progressiva indifferenza per il mondo» («figura di chi non ha nessuna voglia di farsi salvare»), ²¹ ma anche per la questione onomastica: il nome *baratto* «evoca, quasi per paronomasia, il nome del personaggio di Melville, e al contempo indica una condizione mutevole, di scambio». ²² Il parallelismo continua poi nell'effetto che tali protagonisti sortiscono sugli altri personaggi del

¹⁷ Id., *Dignità di un mondo buffo*, cit., p. 33.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ N. Palmieri, *Cronologia*, cit., p. CX.

²⁰ Oltre che al *Bartleby*, Celati aveva in mente *Un uomo che dorme* (1967) di Perec e diversi autori americani oltre Melville: «con Gertrude Stein, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway e altri, nasce un genere di racconti capaci di riflettere sull'annientamento delle esistenze individuali - racconti dove troviamo personaggi che sembrano estranei a tutto, con cui non possiamo identificarci; ma personaggi che lasciano segni del loro laconismo e della loro solitudine nella forma narrativa, nel tono delle parole che parlano di loro. [...] È una tradizione con stili che puntano a indicare la distanza o il riserbo che formano la profondità del silenzio dei solitari; e la stessa lingua americana riesce ad articolarsi con speciali laconismi, in modo da farci sentire lo scarto tra l'esperienza individuale e le parole che dovrebbero narrarla» (G. Celati, *Narrative in fuga*, cit. pp. 97-98).

²¹ G. Celati, *Introduzione*, a Melville, *Bartleby lo scrivano*, cit., p. VII.

²² G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 60.

racconto; si veda per esempio, nella novella celatiana, la reazione del preside della scuola media in cui lavora Baratto:

Dopo una lunga pausa di riflessione, il preside si alza ed esclama: “Accidenti, non si sa più cosa pensare!”

Senza dir altro raccoglie la sua cartella e se ne va, mentre la segretaria resta a chiedersi se per caso il suo superiore non sia improvvisamente impazzito. Nel cortile della scuola il preside s'è fermato a guardare delle gazze che si levano in volo da un albero, e intanto così ragiona tra sé: “È uno che non si dà pensieri, né pensiero per i pensieri degli altri su di lui. Vuoi vedere che quell'individuo l'ha toccato la grazia?”²³

La «grazia» può essere intesa, nel linguaggio dello scrittore, come lo stato di liberazione dalla «farneticazione continua che ognuno porta dentro di sé»;²⁴ in questa interpretazione Baratto è 'svuotato' da un peso del mondo, e a chi gli domanda il perché del suo comportamento non può che rispondere in questo modo: «dice che non può rispondere [...] si tocca la testa e risponde che lì dentro non c'è niente, nella testa, succede tutto all'esterno».²⁵

Il *gap* comunicativo rimanda allora ad una forma di indugio esistenziale, un «processo di attesa» per disoccultare, attraverso una certa comicità, l'ombra delle apparenze e mostrarne «l'evanescenza di senso»:²⁶

Ogni storia è una forma di aspettativa, è un processo d'attesa. Attesa di cosa? Attesa di una voce che venga a me e ricapitoli il passato e crei la memoria. Posso aspettarmi che questo che faccio andrà bene, che la memoria così prodotta sarà affidabile e accurata? No, il meglio che posso aspettarmi è che il mio stato di attività, che è l'atto stesso di attendere, venga percepito dall'altro lato del *gap* da qualcun altro.²⁷

Baratto vive estraneo a sé stesso, in una completa exteriorità in cui lui si manifesta semplicemente come stato di presenza. Già all'inizio della novella, durante la partita di rugby, Baratto cominciava questa sua estraneità dal brusio del mondo, simboleggiato dal chiasso concitato della partita che si sta giocando e da cui lui, assorto in sé stesso, si dissocia cominciando a passeggiare «sulla linea di fondo guardando per terra»:

Per molto tempo a centro campo ci sono solo mischie seguite da fischi dell'arbitro, discussioni tra giocatori, discussioni tra l'arbitro e i giocatori, e grida dell'allenatore della panchina. Nel

²³ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 23.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 35.

²⁶ Id, *Transito mite delle parole*, cit., p. 112.

²⁷ Ivi, p. 207; da una intervista con Robert Lumley per «Edinburgh Review», n. 67-68, 1990, pp. 40-51.

frattempo, Baratto passeggia [...]. Con gli occhi chiusi comincia a trattenere il fiato, e dopo qualche secondo gli sembra di poter restare in apnea finché vuole, senza aspettare più niente e senza neanche il pensiero d'esser lì.²⁸

Questo suo essere «trattenuto in sé» lo porta progressivamente a dislocare lo sguardo e ad aprirsi al paesaggio delle campagne piacentine che attraversa in moto tornando a casa. Comincia così una lenta osservazione del *landscape* padano, dapprima connesso ad una azione riflessiva in cui coglie una opacità di fondo nel territorio («c'è del fumo in questo paesaggio») per poi evolvere in un graduale dismissione del pensiero, lasciandosi condurre unicamente dai sensi. Eliminati dunque gli «schemi mentali» lo stesso paesaggio si dischiude, dissolvendo fumi ed ombre e concedendosi al suo osservatore come uno spazio aperto, limpido e finalmente osservabile:

Nel paesaggio gli sembra ci sia del fumo o vapore, e continua a pensare una frase: “C'è del fumo in questo paesaggio”. Così si ferma sul ciglio della strada per guardare meglio, e dopo si accorge di non pensare più quella frase, perché l'aria è limpida e si riesce a vedere i campi coltivati, fino all'orizzonte. Su una piccola ondulazione del terreno ci sono tre alberi isolati senza ombre.²⁹

Baratto diventa un osservatore attento del circostante, vaga tranquillo in religioso silenzio senza una meta precisa, o anche quanto una metà esiste (lo sportello della banca in cui ritirare i soldi o il supermercato) essa viene dissimulata nel velo delle apparenze. Il personaggio-viandante sembra quasi si incanti dietro le piccole cose ‘banali’ del mondo, sospendendo i pensieri (il giudizio), dimenticandosi della sua meta, incurante dell'esistenza del tempo che scorre:

Vagando in tranquillo silenzio per le strade del centro cittadino, spesso gli accade di perdersi in giro ad osservare tutto quello che viene ai suoi occhi. Si ferma ad osservare la gente, le case, gli spigoli, il cielo e le grondaie. Il che ritarda notevolmente la sua marcia di ritorno verso casa, e a volte quando torna indietro il supermercato vicino a casa sua è già chiuso.³⁰

Tornato a casa, accesa la televisione e messo a fare le sue faccende domestiche, si accorge con un certo stupore di non avere più pensieri. Un vuoto che lo rende anche sordo alle voci degli altri, in primo luogo verso la moglie, che tornata a casa gli racconta la sua giornata ma Baratto è come non la vedesse nemmeno: «sempre sventolandosi si avvia in silenzio verso la scala a chiocciola, e Marta seccata gli grida dietro: “Ohé, ti stavo parlando, te ne sei accorto?”».³¹

²⁸ Id, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., pp. 9-10.

²⁹ Ivi, p. 11.

³⁰ Ivi, p. 19.

³¹ Ivi, p. 13.

Baratto si sventola la testa costantemente («sente caldo in testa»), e questo sventolare diventa in qualche modo sintomatico dell'andare a venire dei pensieri che però non si fermano mai nella testa del personaggio, non si fanno mai 'pensare', semplicemente transitano. Ecco che nella testualità del racconto nasce una avversione di Baratto verso le porte chiuse, verso l'intimità privata che costringe a pensare a sé stessi: «la porta del suo appartamento resta quasi sempre aperta, perché da quando è muto si direbbe che a Baratto le porte chiuse diano fastidio».³² Il rifiuto di chiudere le porte sembra essere anche rappresentazione rafforzativa di una qualunque forma di controllo e di azione decisionale, Baratto ancora una volta si astiene dal scegliere un dentro o un fuori. Così scrive Rea:

L'astensione di Baratto investe qualunque forma di rappresentazione in senso lato (rinuncia al linguaggio, all'abito, alle soglie dello spazio, con il rifiuto di chiudere le porte), una inibizione semiotica o pratica igienica, con la quale nega a stesso di farsi latore di segni e di rappresentazioni che antropomorfizzano lo spazio e ne privatizzano l'esperienza.³³

Le porte rimaste aperte creano anche uno spazio di comunità con gli amici di Baratto che lo vanno a trovare «per vedere se è possibile aiutarlo a tirarsi fuori dal suo mutismo»³⁴ e con anche gli inquilini del condominio, che entrano ed escono come se tutti abitassero nella stessa dimora. Si genera una dimensione collettiva tra gli abitanti del condominio (in particolare con i pensionati che «abitano sotto l'appartamento di Baratto»), simile a quello de *La banda dei sospiri* in cui vive il piccolo Garibaldi,³⁵ con l'effetto di un buffo pedinamento reciproco tra i vari personaggi tra le camere delle case e le scale del palazzo:

Passano i pensionati e lo salutano. Senza rispondere al saluto, lui comincia a seguirli con aria assorta. Segue i due fino al portone del palazzo dove abita, e li segue su per le scale sempre in silenzio. [...] mentre il pensionato sta parlando, sua moglie entra in casa ad accendere la luce. Senza rispondere all'uomo, Baratto segue la donna ed entra in casa dei due pensionati. [...] Baratto si siede. A partire da quel momento resta in casa dei due pensionati per circa sette mesi, quasi sempre seduto nella stessa poltrona a guardare la televisione assieme a loro, oppure ad ascoltarli parlare.³⁶

Se veda allora come il mutismo non isola il protagonista completamente in sé stesso, infatti Baratto convive con la comunità-condominio e partecipa ai 'problemi' e ai piccoli drammi quotidiani che questa affronta, come le lamentele del pensionato perché qualcuno si siede sempre sopra il suo vaso

³² Ivi, p. 16.

³³ E. Rea, *Una propedeutica della perplessità*, cit., p. 290.

³⁴ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 17.

³⁵ Celati aveva in mente anche il romanzo di Perec, *La vita istruzioni per l'uso*.

³⁶ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., pp. 20-21.

di azalee. In altre parole, Baratto non si estranea fino in fondo dal mondo, semplicemente si limita a farne l'eco.³⁷

Proseguendo così per lunghi mesi il ferreo mutismo, alle «soglie del non essere»,³⁸ a poco a poco comincia una guarigione, precisamente durante il periodo estivo, nella «la stagione delle vacanze e dei viaggi turistici».³⁹ Nelle zone di Guastalla Baratto osserva con molto stupore delle comitive di «turiste giapponesi con l'ombrellino».⁴⁰ Decide così di seguire in moto, insieme all'amico Bertè che «deve rassegnarsi ad andare con lui», il pullman delle ragazze giapponesi verso la frontiera svizzera, facendo le stesse soste per osservarne antropologicamente, sempre di più da vicino, i comportamenti, fino ad instaurare un vero e proprio dialogo, fatto non di parole ma di gesti.

Compra un gelato e come loro vuole consumarlo passeggiando sull'acciottolato dell'antica piazza del Duomo, dove alcuni vecchi giapponesi cominciano a riconoscerlo e a fargli degli inchini. Alla fine della serata, anche Baratto fa inchini ai vecchi signori giapponesi.⁴¹

Baratto comincia dunque a 'rispondere' agli altri, instaurando un nuovo dialogo, consono alla dimensione zen dei turisti asiatici. Proseguendo con loro il viaggio fino a Friburgo e poi alla città di Heidelberg Baratto «da segni di sentirsi proprio bene, sia per i grandi gesti di aerazione che si mette a fare, sia per le espressioni degli occhi con cui scruta i turisti».⁴² In mezzo ai quei rituali precisi fatti di gesti lenti e calcolati, più profondi di parole, Baratto trova il «suo popolo», e si sente «simile a quegli stranieri condotti in giro a branchi, amministrati da guide che recitano strane litanie di nomi, persi nel grande mistero turistico del mondo».⁴³

L'adesione massima con quegli stranieri avviene quando una delle turiste gli chiede di prendere un caffè insieme e al bar gli racconta, nella sua lingua, tutta la sua vita e Baratto che «a momenti spalanca gli occhi, altre volte scuote la testa, oppure allunga una mano e le dà una pacchetta sul braccio» e sembra dunque comprendere benissimo i patemi della ragazza giapponese. Così chiosa allora il narratore una volta descritta la scenetta: «che Baratto la capisca così bene non deve stupire. Infatti, lui ormai sta guarendo, e comincia a pensare solo i pensieri degli altri».⁴⁴ Comincia da qui una nuova forma di esistenza del personaggio che conscio di non poter esimersi dai piccoli cerimoniali quotidiani, «se la cava pensando i pensieri degli altri».⁴⁵

³⁷ «La presenza si comporta come un eco del mondo» scriveva De Martino nel *Pensiero magico*.

³⁸ E. Rea, *Una propedeutica della perplessità*, cit., p. 277.

³⁹ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 25.

⁴⁰ Ivi, p. 26.

⁴¹ Ivi, p. 27.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, pp. 28-29.

⁴⁵ *Ibidem*.

Celati descrive poi il ritorno di Baratto nella sua quotidianità, il rapporto ancora muto con i condomini, dipanando attraverso le descrizioni domestiche i nodi filosofici legati alla trama delle apparenze. Come quando nell'appartamento di un vicino (il «dottore») i due si mettono a guardare fuori dalla finestra e Baratto comincia ad essere abitato dai pensieri del dottore e viceversa il dottore ha l'impressione di avere in mente quelli di Baratto:

Il cielo sta diventando più chiaro, in distanza qualcuno solleva una saracinesca. Entrambi pensano che là fuori tutta funziona, ci sono persino rondini che volano attorno agli alberi di fronte, come se dovesse succedere qualcosa. / Poi campane in distanza. Chi suona le campane? Chi solleva la saracinesca? / Non lontano c'è un quartiere di palazzoni nuovi a forma di torri, dove regna il silenzio. La cabina telefonica all'angolo. Qualcuno mette in moto una macchina e parte. Entrambi pensano che la commedia delle apparenze continui sempre là fuori, non si ferma mai. / A questo punto però il dottore si accorge di pensare i pensieri di Baratto, anche se in effetti Baratto non ha veri e propri pensieri che siano suoi. Sono piuttosto i pensieri degli altri che gli vengono in mente. Quelli d'uno che passa per strada, d'uno che solleva una saracinesca, d'uno che mette in moto una macchina in distanza. / Grazie a tanta gente che pensa le stesse cose, la frase «è l'alba» vuol proprio dire che è l'alba con tutte le sue apparenze. E grazie a Baratto che guardando comincia ad avere solo pensieri di altri, adesso anche al dottore appare tutta vera questa messinscena dell'alba.⁴⁶

Il passo riportato nella sua interezza ci mostra il tono filosofico della descrizione celatiana, simile a certe prose del secondo Handke, e che riprende alcuni temi già presentati nei *Narratori* come: il tema degli edifici-prigioni a forma di torre e il «silenzio residenziale». A questo si aggiunge la riflessione sull'alba che richiamerebbe non solo una dimensione aurorale di risveglio, dentro la «messinscena» del mondo in cui i personaggi si destano ad una loro coscienza più profonda, ma anche allude al contempo una dimensione collettiva di essere insieme, «esser-con»: uniti nei rituali di ogni giorno, nei cerimoniali delle apparenze che valgono per ciascuno e per ciascuno si ripetono con minime variazioni.

Se dunque la vita è un «commedia delle apparenze» Baratto e il dottore si sentono sollevati e concordi che bisogna credere che la messinscena sia una cosa vera.

Come l'uomo solitario del racconto di Hemingway anche Baratto altro non voleva che «la sua vita filasse via liscia», trovando nel mutismo «il senso d'una evasione dai copioni sociali, e d'una avventura per ritrovare l'indifferente continuità della vita».⁴⁷

⁴⁶ Ivi, pp. 31-32.

⁴⁷ Id., *Narrative in fuga*, p. 102.

Nel finale del racconto Baratto si addormenta mentre un comizio di disparati inquilini («il professor Crone», «il pensionato», «un sollevatore di pesi») popolano il suo appartamento rimasto con le porte aperte. Nel sonno Baratto comincia a parlare e rispondere alle domande del professor Crone, il quale è anche medium, che gli domanda di spiegargli cosa abbia in testa, a cosa sta pensando:

Baratto, sollevatosi a sedere come un sonnambulo, si tocca una tempia e risponde che lì dentro non c'è niente, nella testa, succede tutto all'esterno.

Qualcuno del pubblico vuol sapere: “All'esterno dove?” E lui seduto immobile, ma socchiudendo gli occhi, risponde: “All'esterno nell'aria, dove vanno in giro le frasi che vengono in mente, e così uno può dire qualcosa.” [...] “Le frasi vengono e poi vanno, e fanno venire i pensieri che poi vanno. Parlare e parlare, pensare e pensare, poi non resta niente. La testa non è niente, succede tutto all'aperto.”⁴⁸

Baratto, come un novello Proust, ritrova nello stato di dormiveglia l'eloquio, una nuova ‘presenza’ di sé in mezzo agli altri. Ora che ha compiuto il viaggio dentro le apparenze, nel *tableau* del silenzio assoluto, può svegliarsi e finalmente comunicare. Che cosa? Le finzioni a cui bisogna credere. Così similmente alla parabola di questa novella Celati nel 1984, sulla rivista *Alfabeta*, scriveva che: «crediamo che tutto ciò che la gente fa dalla mattina alla sera sia uno sforzo per trovare un possibile racconto dell'esterno, che sia almeno un po' vivibile. Pensiamo che anche questa sia una finzione, ma una finzione a cui è necessario credere».⁴⁹

Ritrovare il linguaggio significa ritrovare allora uno stato di immaginazione con cui ci si dispone a ciò che sta intorno senza giudizio: «ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano ad ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti: richiedono un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno».⁵⁰ Baratto è un personaggio che vive (come Celati stesso si dimostra essere) in una completa esteriorità, osservando o si direbbe quasi ‘sorvegliando’ la realtà come in attesa di un segno, che può accadere da un momento all'altro all'improvviso.

Questo stato di veglia condiziona l'esercizio della scrittura, la quale «dipende senza dubbio da un andamento inerziale delle parole, che portano e portano dove vogliono loro, mai dove vogliamo noi».⁵¹ Di questo ‘andare’ delle parole e dei pensieri nasce lo stato perturbante di Baratto, il suo spaesamento, e il suo viaggio senza approdi nell'esteriorità delle apparenze del mondo, ritrovando nell'estraneità, nel non familiare, una personale «trascendenza profana». In altre parole, a partire

⁴⁸ Id., *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., pp. 35-36.

⁴⁹ Id. *Finzioni a cui credere*, cit., p. 177.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Id., Introduzione a *Bartleby lo scrivano*, cit., p. XXI.

dall'aridità del linguaggio quotidiano nasce nel personaggio una 'voce' che lo chiama ad un altro uso del linguaggio, fatto di momenti e situazioni banali, deperibili, ma in seno alle quali sorge il suo vero e proprio «stato di potenza», ovvero il risveglio dalla falsa coscienza che lo assorbiva dentro uno sterile discorso vuoto sulle apparenze.

Il mutismo si comprende allora come una estrema forma di riserbo con cui il personaggio «tiene in sospeso le forze e i moti espansivi dell'io». ⁵² È un procedimento a cui sta cercando di tendere Celati stesso nella sua scrittura, ovvero tendere all'assottigliamento delle parole al silenzio, dove le aspettative su cosa scrivere lasciano il posto al 'voler scrivere', cioè ad una scrittura-gioco che non si 'deve' fare, ma semplicemente si ha la 'preferenza' di fare, come il ritornello di Bartleby «I would prefer...»:

La potenza della scrittura non sta in questa o quella cosa da dire, bensì nel poco o niente da dire, in una condizione in cui si annulla il dovere di scrivere. Ogni dover scrivere e voler scrivere è la patetica vittima delle proprie aspettative. La potenza della scrittura sta nell'essere senza aspettative, nell'essere rassegnazione e rinuncia al dovere di scrivere, possibilità di rimanere sospesa soltanto come "preferenza". ⁵³

⁵² Ivi, p. XXIV.

⁵³ Ivi, p. XXVI.

3.3 Condizioni di luce sulla via Emilia: pensare l'immobilità

La seconda novella si costruisce come raccolta di appunti presi da Celati durante i diversi incontri avuti insieme a Luciano Cappelli, amico fotografo, con il «dipintore d'insegne» e di paesaggi Emanuele Menini che viveva lungo la via Emilia, precisamente tra Sassuolo e Scandiano. È un personaggio di finzione Menini che però ricorda, come ha sottolineato Belpoliti, per le sue considerazioni sullo spazio, sulla luce e la trasparenza, il fotografo Luigi Ghirri:

Nel racconto sono racchiuse molte considerazioni sulla luce, sulla percezione, sul vedere, molte osservazioni che fanno pensare che dietro la figura del pittore Menini si celi quella del fotografo Luigi Ghirri, compagno di esplorazioni nel paesaggio della pianura nel periodo in cui lo scrittore andava componendo questo come altri racconti compresi in *Quattro novelle sulle apparenze* e in *Narratori delle pianure*.⁵⁴

Questo pittore è per Celati un personaggio strambo ed enigmatico ossessionato da un interrogativo sia estetico quanto etico: cogliere l'immobilità delle cose, o per meglio dire la rara e fugace condizione di luce per cui si fa possibile una *durata* dei contorni, dei profili del paesaggio, una nitidezza in cui lo spazio si apre e «respira attorno ad una cosa fino all'orizzonte»: «io, Emanuele Menini, domando: cos'è questo pensiero dell'immobilità che mi viene in testa? Perché ho voglia di dipingere paesaggi tranquilli, dove la nitidezza è pace?».⁵⁵

Nella sospensione del paesaggio padano sembra davvero difficile poter cogliere le cose come 'ferme', in quando c'è costantemente un tremore dell'aria dovuto allo smog e al pulviscolo, una «nube dove ogni luminosità si disperde in miriadi di riflessi»; solo al momento del tramonto o dell'alba è possibile un avvicinamento ad una visione non falsata delle cose: «solo quando il sole è basso all'orizzonte diventa possibile scorgere bene le ombre sulla terra, i contorni delle cose, e guardare le cose senza avere lo sguardo offuscato dai barbagli dell'aria».⁵⁶ Questa condizione tipica del paesaggio emiliano, che dipende dall'antica presenza delle paludi («quelle terre sono un antichissimo golfo di paludi colmate per lo più da argille, dove le piogge scorrono o evaporano senza essere trattenute dal suolo»)⁵⁷ e dalle improvvise nebbie stagionali, genera negli abitanti uno stato di «ubriacatezza»: «questo era il tremore d'ogni giorno che arrivava al cominciamento del mattino: qualcosa che ti trasporta e a cui non si può resistere, che Menini paragonava ad uno stato d'ubriachezza».⁵⁸ Questo stato di

⁵⁴ M. Belpoliti, *Nella nebbia e nel sonno: Gianni Celati*, in Doppiozero, 9 giugno 2018.

⁵⁵ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 54.

⁵⁶ Ivi, p. 41.

⁵⁷ Ivi, p. 40.

⁵⁸ Ivi, p. 42.

vacillamento è insito al territorio emiliano, postmoderno per eccellenza,⁵⁹ in cui si dà la possibilità di una circolazione di storie, esperienze, saperi. L'ubriacatura genera uno stato di coesione comunitaria in cui gli abitanti si «tengono insieme», così dice infatti Menini al narratore: «dentro questa nube noi siamo tutti legati uno all'altro dalla respirazione. Nessuno può respirare diversamente dagli altri e avere altri pensieri. E così siamo tutti come ubriachi che non sanno quello che fanno, ma che si tengono per mano. Ve lo dico io che non sono nessuno, ma che abito qua da vent'anni».⁶⁰

Da questa provincia-mondo Menini cerca una sorta di regola universale alle variazioni della luce, all'«incessante mutamento prospettico» che trasforma i profili delle cose.⁶¹

Nel lavoro ossessivo per cogliere l'immobilità il pittore finisce però solo per cogliere il 'fuori luogo' delle cose, il loro costante differire da sé stesse nella nostra percezione visiva. Il pittore allora, anche lui *flâneur* della pianura, rimarca che l'unica cosa che rimane ad un vero osservatore delle apparenze è il movimento:

In quelle periferie guardare e vedere qualcosa era quasi impossibile. / “Perché?”, si è chiesto. E ci ha spiegato il perché: perché uno guarda e pensa di aver visto qualcosa, ma il tremore nell'aria porta via subito il pensiero di quello che ha visto. Così c'è solo il pensiero di muoversi nell'aria scoppiata, bisogna muoversi e basta nell'affaccendamento di ogni giorno.⁶²

La luce «scoppiata» che Menini descrive è una luce tagliata da una parte dalla bruma che sorge dalla terra e dall'altra dallo smog, dall'inquinamento atmosferico in cui le cose fluttuano e di cui si impregnano. La pianura padana è infatti un territorio consegnato alla speculazione industriale; e ancor di più questa speculazione si è talmente radicata nel paesaggio emiliano da produrre, come ricorda lo stesso Menini, un cambiamento delle abitudini della gente comune ed un mutare degli stessi antichi saperi artigiani: «in altri periodi lui e sua nonna andavano a scavare argilla con una paletta, poi hanno smesso perché i negozianti volevano solo mattoni industriali, dove gli spigoli sono perfetti». E poco dopo continua: «“là c'era la mia scuola”, ma noi vedevamo solo palazzoni a vetri pieni di insegne in stile americano».⁶³ Il territorio di cui sta parlando Menini è stato trasfigurato dall'insediamento industriale, in particolare dalle ditte di piastrelle con cui il pittore si troverà spesso in aperte controversie.

⁵⁹ Cfr. G. Iacoli, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati, 2017, in particolare p. 105; Alberto Bertoni, *Qualche nota introduttiva*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, 1968-2007: II. Narrativa*, a cura di Piero Pieri e Chiara Cretella, Bologna, Clueb, 2007, pp. 7-10.

⁶⁰ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 44.

⁶¹ N. Palmieri, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 116.

⁶² G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 43.

⁶³ Ivi, p. 45.

La storia di Menini si intreccia poi, nella ricostruzione di Celati, con quella di un industriale che vende scale a chioccola e che ha voluto costruirsi una casa in stile californiano e una donna, che ama i paesaggi dipinti da Menini, ma che finisce per stancarsi apaticamente di tutto e scegliere alla fine di rimettersi insieme al precedente marito.

Ma tornando adesso ancora sulla dimensione della luce scoppiata, Menini spiega che interrogarsi su di essa significa interrogarsi propriamente su cos'è questa «immobilità» e più generale su «cosa è luce e cosa è ombra». Così spiega al telefono a Cappelli:

Caro Luciano, io credo che bisogna chiedersi che cosa è luce e che cosa è ombra, per non lasciare le cose da sole nella loro disgrazia. Vengo al punto: tu ne vedrai molti in giro che, se gli capita di guardare qualcosa che non si muove, diventano furibondi. Per loro la luce scoppiata è normale che ci sia, siccome va con il tremore e allora tutto si muove e bisogna essere sempre affaccendati. Be', cosa possiamo noi dire di questi che non sentono più pace davanti all'immobilità delle cose?⁶⁴

Il pittore riscontra un ottundimento generale della visione che comporta una incapacità di cogliere il durare delle cose, l'immobilità dietro il «tremore». L'epoca contemporanea non comporta solo questo appiattimento, dice Menini, ma anche una perversa messa 'in vendita' delle stesse percezioni, delle apparenze, assorbite nel processo atomizzante e mercificato del pensiero contemporaneo: «ci è parso che tutte le apparenze fossero diventate oggetti di scambio con un preciso modello, comprese le ombre e le luci, il silenzio e i rumori: «non dipendevano più dall'ora del giorno, dal caso o dal destino, ma solo dal modello in vendita. [...] e ci ha mostrato come tutte le cose avvolte da quella luce, in un muro, una zona del selciato, un angolo di strada invaso dai riflessi, facessero pensare a traffici e vendite come i neon della pubblicità».⁶⁵

Nel pittore, e nel paesaggio che raffigura e in cui si addentra in lunghe passeggiate insieme a Celati e Cappelli, si impone una profonda solitudine, data anch'essa dalla luce scoppiata, dal paesaggio trasfigurato. Una solitudine che spinge ad un desiderio di fuga («i corpi nella luce sentono il loro isolamento, e vorrebbero scappar via come lepri. Ma scappare dove?») perché restare soli in 'compagnia' dell'orizzonte brumoso e tremolante è insostenibile: «tu prova a guardare l'orizzonte, e poi dimmi se col tremore addosso uno può pensare all'orizzonte e aver voglia di vivere in sua compagnia. Impossibile! Tu vuoi isolamento e sempre più isolamento, anche se sei isolato già un bel po'».⁶⁶

⁶⁴ Ivi, p. 49.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 52.

La fuga è dunque solo appagamento momentaneo, infatti Menini si domanda «scappare dove?», è possibile davvero una fuga dal tremore? Forse, la questione è che le persone vogliono solo «cose presenti, svelte e vivaci [...], altroché pensare all'orizzonte». ⁶⁷ Per Menini la luce scoppiata va affrontata e superata, bisogna riambientare lo sguardo all'orizzonte e sforzarsi quotidianamente, quasi come una meditazione, di guardare attraverso il riverbero dell'aria, i riflessi della luce e cogliere finalmente dopo una attenta osservazione «quel niente che è tutto» (Balzac), ovvero: «un niente nella luce, un niente che viene in luce». ⁶⁸

Nello spuntare, nell'in-sorgere di quel *nulla* Menini continua a domandarsi cosa sia questo pensiero dell'immobilità, e se in condizioni diverse, in un mondo senza gli 'affari', il desiderio di velocità, di consumo, senza l'aria fluttuante, fosse più semplice trovare un senso.

Le interpretazioni di Menini, come la prosa di Celati, intercettano un tempo ciclico, ma non in modo tradizionale o scontato, il quale si può meglio comprendere come l'istanza del 'ricominciamento', sempre all'opera nel gioco interminabile per definizione della scrittura: «qui non si arriva mai a capo a niente, tutto è sempre da ricominciare». ⁶⁹ È un ricominciare da leggersi come un «fare-cerimoniale» in cui la gioia sa del lutto, al modo di Rilke: «felicità e caducità sono riunite, perché ogni cosa che ha raggiunto il suo punto di felicità o di pienezza deve cadere». ⁷⁰

La realtà diventa a questo punto, per quanto priva di fondamenti tradizionalmente intesi, uno stato 'immaginale' delle cose a cui è possibile riaccostarsi con il «tranquillo transito» delle frasi, delle parole, o dei colori nel caso di Menini. Agli antipodi, dunque, dell'ideologia del realismo che porta con sé un «sentimento livido della vita» si tratta per Celati di riattivare una specie di linguaggio sottile che la società dello spettacolo, ancorata al consumo di beni come di immagini e alla chiacchiera massmediatica, potrà ignorare o facilmente irridere, ma che ha il senso della riserva che dimora nel linguaggio. Non si tratta di «cambiare il mondo, ma farsi più prossimi al mondo esterno e alle cose che abbiamo davanti»: ⁷¹

Le cose che abbiamo davanti ci parlano con il loro silenzio, e mi sembra che diventi sempre più difficile ascoltarle. Per la mentalità laica e scientifica forse l'idea che le cose parlino è ridicolo animismo, ma le cose parlano sempre attraverso le nostre abitudini, e una sedia parla

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ G. Celati, *Scuola aperta*, cit., p. 61.

⁷⁰ *Id.*, in S. Cesari, *Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale*, cit., p. 15.

⁷¹ *Ibidem.*

attraverso una certa abitudine a stare seduti. Così farsi prossimi alle cose che abbiamo davanti vuol dire pensare l'uso che facciamo del mondo.⁷²

Allora similmente lo stesso personaggio del racconto di Celati si domanda, stemperando le chiacchiere del mondo con ironia, «posso io convincere qualcuno che ho proprio visto l'immobilità con i miei occhi?». Una domanda a cui può rispondere soltanto dicendo: «No. Posso solo fare un paesaggio».⁷³ Il paesaggio raffigurato, più in generale il pensiero dell'arte, è ciò che può riscattare lo «stato di cose», attraverso una grazia, un nuovo modo di guardare al mondo: «uno sguardo calmo sulla danza delle apparenze, anche le più insignificanti. Così adesso “tutto sembra guardabile”»: «dagli “uomini in canottiera e calzoncini corti e sandali” alle villette geometrili con i nani di Walt Disney alla porta. Sì, perché anche qui gli dèi sono presenti».⁷⁴

L'evoluzione finale della storia vira verso la tragica morte del pittore, il cui cadavere viene rinvenuto durante la settimana di Natale «nella neve, in un fosso a lato della strada, nei pressi d'una cabina telefonica».⁷⁵

La stranezza insolita della morte riportata dal narratore sembra vivere di una duplice suggestione: da una parte viene rievocato il riferimento kafkiano scelto per l'epigrafe alle *Quattro novelle*, dall'altro Celati aveva sicuramente in mente *Geschwister Tanner* di Robert Walser, autore di riferimento nella stesura di questi racconti. Nel testo walseriano il protagonista viene trovato proprio nel finale, come Menini e come per ironia della sorte lo stesso Walser,⁷⁶ morto in mezzo alla neve:

L'uomo giaceva immobile [...]. Era morto assiderato, senza alcun dubbio, e doveva giacere lì da molto tempo, sul sentiero. Nella neve non si scorgevano impronte [...]. Solo le stelle cantavano piano vicino al suo capo, e gli uccelli notturni stridevano: è la musica migliore per uno che non ha più udito né sensi.⁷⁷

Così invece continua la novella celatiana a proposito di Menini:

Da quella stessa cabina telefonica Menini aveva poco prima chiamato il giovane industriale delle scale a chiocciola, per parlargli di qualcosa che aveva visto. Aveva detto d'aver visto

⁷² *Ibidem*.

⁷³ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 56.

⁷⁴ A. Coppari, *La scrittura del pudore. Note su Robert Walser*, in «Nuova corrente», XLI, 1994, p. 39.

⁷⁵ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 57.

⁷⁶ Cfr. L. Azzarti-Fumaroli, *Stets seh' ich mich mir winken, dem Winkenden entschweben. Robert Walser: scomparire nella scrittura*, *Aisthesis* 14 (1): 173-182: «il giorno di Natale del 1956 ad Herisau, nella Svizzera orientale, alcuni bambini inciamparono nel cadavere di Robert Walser steso sulla nave».

⁷⁷ R. Walser, *eschwister Tanner*, in *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. IX, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, pp. 130-131.

una palazzina nelle campagne, lì vicino, e d'esser riuscito ad osservarla bene perché l'aria era molto limpida dopo la nevicata, e la neve lasciava spuntare bene i contorni delle cose.⁷⁸

Come Stefano Tani ha sottolineato, «Menini, come Palomar, cerca di fissare la vita in movimento, la vorrebbe immobile come la morte per poterla osservare meglio; ma alla fine, come Palomar, è lui a morire e proprio quando ha trovato, in un rigida giornata d'inverno, la luce giusta».⁷⁹

In questo finale, quasi si direbbe melodrammatico, Menini *vede*, ovvero oltrepassa «la soglia che divide la realtà dalla rappresentazione»,⁸⁰ e poi muore. Ma cosa ha visto esattamente?

Il pittore arriva al limite rilkiano oltre il quale non è dato vedere, limite in cui spuntano i «contorni delle cose», ovvero in cui «l'aperto si fa mondo». In altre parole, raggiunge la soglia in cui «il silenzio delle cose si rivela nell'ovvietà» (una palazzina industriale), cogliendo in un ultimo sguardo la relazione tra «linguaggio e cose fuori dall'alternativa che le contrappone, e fuori dall'identità che le confonde».⁸¹ È il punto indicibile di affezione, parola guida in Celati, dove «il mondo reale e quello immaginario si riflettono l'uno nell'altro».⁸² L'atto del vedere si gioca dunque su una risonanza di soggetto-oggetto, un doppio movimento di andata e ritorno. Marina spunta in *Collezioni di sguardi*, riprendendo il lessico di Nancy, spiega bene questa *oscillazione*:

Guardare è, dunque, sempre un guardare con, attraverso o secondo quanto stiamo guardando, ossia è anzitutto esposizione di qualcosa verso cui ci si espone: un'apertura che presuppone un accoglimento, un attraversamento e un avvolgimento, un'andata e un ritorno, che mette in gioco il soggetto tanto quanto egli stesso si mette in gioco in quell'esposizione; il percepire (il sentire) come *provare*, un sentirsi-sentire.⁸³

Se c'è per così dire allora una immagine-limite, c'è anche una parola-limite. Similmente Gilles Deleuze in *Differenza e ripetizione*, parlava di una soglia del mondo sensibile in cui il pensiero non può accedere, in cui vi è qualcosa che non può essere pensato,⁸⁴ ovvero avviene «l'incontro con l'arte, con le affezioni, con ciò che invece di chiederci un riconoscimento ci inquieta, ci pone di fronte a quel punto indicibile delle immagini, come apparizione e guida, misura per orientarci, là dove il discorso non può darci spiegazioni, ma visioni».⁸⁵

Il lavoro fenomenologico del pittore è speculare al 'salto' che cerca Celati con la scrittura, ovvero raggiungere una «prosa del mondo» che parli di sé stessa e delle cose senza apporre una distinzione,

⁷⁸ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 57.

⁷⁹ S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit., p. 120.

⁸⁰ M. A. Bazzocchi, *Gianni Celati e Giorgio Morandi*, in «reCHERches», cit., pp. 45-55.

⁸¹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 79.

⁸² G. Celati, *Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo*, in *Gianni Celati*, cit., p. 132.

⁸³ M. Spunta, *Collezione di sguardi*, cit., p. 9.

⁸⁴ Cfr. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 249.

⁸⁵ M. Spunta, *Collezione di sguardi*, cit., p. 11.

e «non per simulare un sapere su ciò in cui tutti siamo immersi», ma per poter descrivere, o forse solo cogliere nello sguardo-mente, quel qualcosa che «viene a spuntare». Una esposizione di tale pensiero trova una buona formulazione nelle parole di Agamben:

Ciò che deve essere qui pensato è, appunto, questa relazione, che non è detonazione né senso, né ostensione né anafora, ma la loro reciproca implicazione. *Non il linguistico, oggetto irrelato di una pura estensione, né il suo essere nel linguaggio come ciò che è detto nella proposizione, ma l'essere-nel-linguaggio-del-non-linguistico, la cosa stessa. Cioè: non la presupposizione di un essere, ma la sua esposizione.*⁸⁶

La storia di Menini, dunque, non guida il lettore verso una illusorietà delle cose, e non vuole nemmeno alludere ad una assolutezza della visione, ma scavando in queste riflessioni che il pittore si pone, e che in parallelo stanno interessando lo stesso Celati, si comprende che il vero nodo del discorso è la «possibilità di dare spazio ad un silenzio», a delle 'condizioni di luce' costantemente negate, opacizzate dal «tremore dell'aria» inquinata, che è «la vita normale di ogni giorno».⁸⁷

Così scrive Sironi:

Sarebbe un tentativo di rinnovare il necessario confronto con la superficie delle cose e con quella del linguaggio, tenendosi in bilico tra l'una e l'altra, in quello spazio sottile che, distinguendole, al tempo stesso le riunisce. Ancora una volta: non in uno spazio utopico, ulteriore; ma *qui*, sulla soglia, sulla superficie scritta di una rappresentazione.⁸⁸

Celati riprende quanto letto in *L'occhio e lo spirito* di Merleau-Ponty dove il filosofo francese si interrogava intorno all'enigma della percezione, per cui il legame tra le cose elude costantemente lo sguardo che fatica ad accedere alla profondità, alla «dimensione prima», che è il luogo proprio da cui hanno emendazione le molteplici dimensioni percettive delle cose.

Nel finale del racconto, lo scrittore torna insieme al fotografo e amico Cappelli sul luogo della morte di Menini qualche tempo dopo l'accaduto, per vedere con i loro occhi la palazzina in mezzo al deserto della campagna emiliana che aveva procurato l'ultimo stupore nel pittore.

Guardandola lo scrittore si rende conto di una misteriosa estraneità dell'edificio rispetto al circostante paesaggistico, e di un particolare effetto che l'osservazione in distanza assortisce sul contemplatore: «la palazzina era misteriosa; da sola componeva un mondo d'immagini tutto diverso da quello della

⁸⁶ G. Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990, p. 68.

⁸⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 8.

⁸⁸ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 79.

via Emilia, che passa esattamente tra i due piccoli cipressi che inquadrano la porta, richiamando l'effetto d'un luogo perennemente indisturbato che danno i viali dei cimiteri».⁸⁹

Evocando nuovamente, anche se ora in modo meno evidente, la soglia di un aldilà, lo scrittore chiude il racconto con un'ultima evocazione poetica, un «mondo d'immagini» scrive, ovvero un mondo *altro* rispetto alla conurbazione emiliana, fatto di suggestioni in cui sembra ancora possibile poter abbandonarsi ad una leopardiana vaghezza, ad una forma di «dolce fluire».

È una chiusura narrativa in perfetta sintonia con quanto Celati ribadirà anche in una intervista con Emanuela Teatini nell'anno successivo alla pubblicazione delle *Quattro Novelle*, in cui espresse la sua massima aspirazione come uomo e scrittore dicendo che lo sguardo si deve 'lasciarsi scrivere' nel paesaggio senza imporre alcun dominio o soggettività: «vorrei che lo spazio avvolgesse la cosa osservata, lasciandola nel suo riserbo, nella sua vaghezza».⁹⁰

Assume un ruolo fondamentale, in queste osservazioni-descrizioni, o meglio in questo pensare-immaginare dello scrittore e del pittore, la dimensione della lontananza. Più volte si ribadisce come le cose devono vedersi «a distanza», in quanto solo ciò che è lontano può evidenziare il luogo 'vicino' in cui l'osservatore si trova, il suo limite, o meglio ciò che lo limita nel senso di ciò che lo circonda entro uno spazio su cui è possibile un *abitare*. Lo stesso *esserci* dipende da una percezione dunque del lontano, ovvero del limite entro cui si è, e del limite verso cui, come la parabola del pittore Menini, non si può vedere, dunque non si può esistere: «il sentimento di distanza, che lo scrittore chiama spesso una misura (come relazione, inquadramento e *avvolgimento* insieme), può essere in tal senso considerato come una cerniera sensibile dell'esterno, cioè della nostra maniera di accogliere quest'ultimo, di esserne toccati e di rispondervi».⁹¹

Dietro la figura di Menini si cela forse a questo punto anche una certa tradizione pittorica che va da Turner ad Hopper e arriva fino a Morandi. Se si leggono per esempio le parole di Arcangeli sul pittore bolognese, esse sembrano applicabili benissimo alle stesse descrizioni celatiane di Menini: «ogni oggetto sembra anzi nascere davanti a noi, come 'figura', nel punto d'incontro tra un platonismo geometrico d'ordine tutto mentale e il tremito infinito e segreto della visione naturale».⁹²

Nella fluidità della pittura di Morandi c'è la stessa vibrazione atmosferica a cui allude Menini, una pittura che si dipana, per riprendere nuovamente le parole di Merleau-Ponty, «per vibrazione o irraggiamento» del pulviscolo luminoso dalla realtà alla tela, congelando uno spazio e una solitudine, e prefigurando un «ordine nascente».

⁸⁹ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 60.

⁹⁰ G. Celati, in M. Teatini, *Delegati alla rappresentazione. Incontro con Gianni Celati*, «Linea d'ombra», 1° aprile 1988, pp. 46-50.

⁹¹ M. Martelli, *Gianni Celati, lo spazio d'assenza e il negativo del visibile*, cit., pp. 34-35.

⁹² F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1981, p. 55.

Celati conosceva poi anche molto bene gli studi sulla luce di Cézanne,⁹³ pittore che ha fondato tutta la sua pittura sull'idea di uno spazio «che si forma direttamente sotto i nostri occhi, uno spazio germinante e vibrante».⁹⁴ Commentando nel 2003 la pittura dell'artista francese nell'articolo *Collezione di spazi*, ne sottolineò l'assenza di una precisa disposizione a priori dello spazio pittorico, ma al contrario di una sua apertura all'occhio secondo una irregolarità, producendo così nell'osservatore «un'incertezza del vedere».⁹⁵

L'incertezza del vedere è il punto attorno a cui ruota l'intera meditazione di Menini. Anche per lui vedere lo spazio non è un atto semplice o definibile. Anzi, lo spazio che lo circonda è proprio quello che non consente possibilità di visione. Menini cerca un modo per orientare lo sguardo senza disperderlo nell'insieme convenzionale dello spazio.⁹⁶

Dopo aver parlato delle condizioni di luce serve ora soffermarsi sull'altra dimensione pittorica centrale in Cézanne, Morandi e nello stesso Menini: le condizioni d'ombra.

Per pensare la luce non si può esimersi dal riflettere sopra un pensiero dell'ombra, del vuoto non illuminato. È l'ombra che propriamente avvicina all'immobilità, alla quiete che permette di scorgere i profili delle cose; così commenta infatti Anna Chierici: «Menini lamenta spesso l'assenza di ombre e di limpidezza dell'atmosfera in cui poter trovare un senso di quiete e cerca pertanto di riprodurli nei paesaggi dipinti sui pannelli per giostre o per scenari teatrali, alcuni dei quali hanno l'effetto di rasserenare e calmare la compagna di un suo amico industriale».⁹⁷

Simile alle fotografie di Ghirri, anche per il pittore (e per Celati), il «mondo d'immagini» è creato a partire dal buio e non dalla luce, nella pagina non scritta, nel silenzio; è l'arte, dunque, che tracciando un segno nel vuoto non illuminato porta in luce, secondariamente, mediante il gesto/segno artistico qualche operosa luminosità.

Attorno a questo pensiero dell'ombra, lo scrittore induce a seguirlo verso un nuovo modo di pensare la narrazione. Queste le parole esatte di Celati, in un'altra delle interviste rilasciate dopo l'uscita delle *Quattro novelle*: «c'è qualcos'altro in gioco, che è un po' a lato della letteratura. Un po' come diceva Ghirri, che nelle sue foto è più importante quello che è fuori di quello che è dentro. Questo è il mio atteggiamento, questo è il mio modo di lavorare – con queste differenze di stato d'umore e di scopi».⁹⁸

⁹³ Cfr. G. Celati, *Di cosa si parla quando si parla di paesaggi*, Riga 28, cit.: «artisti come Caspar Friedrich, Turner, Constable, Cézanne, hanno lavorato per risensibilizzare la percezione, per riaprirla alla momentaneità incatturabile d'ogni sguardo, e ritrovare la primitività d'ogni paesaggio, come spazio d'iniziazione all'esperienza estatica».

⁹⁴ M. A. Bazzocchi, *Gianni Celati e Giorgio Morandi*, cit., p. 55.

⁹⁵ G. Celati, *Collezione di spazi*, cit., p. 83.

⁹⁶ M. A. Bazzocchi, *Gianni Celati e Giorgio Morandi*, cit., p. 55.

⁹⁷ A. M. Chierici, *Lo sguardo Lirico di Gianni Celati*, cit., p. 55.

⁹⁸ G. Celati, in M. Mantovani (a cura di), *In viaggio verso il niente*, «La Provincia», 25 febbraio 1998, p. 26.

Il «sentimento dello spazio» può affermarsi solo a partire da una negazione dunque dello stesso, cioè da una negatività del visibile. Ritornare alle cose, come voleva Cézanne, implica una materialità dell'assenza; in altri termini, per rappresentare la realtà si fa necessario raffigurare una sua latenza, una invisibilità manifesta.

Celati più volte rimarca il bisogno di aderire a questo sentimento di privazione, abitarne il mistero, *sentire* una visione prima di vederla: «siamo qui all'interno di quel piano estetico che Celati rivendica come accoglienza dei modi del “sensitivo”, una maniera di pensare l'esterno secondo un'aderenza, una “coniugazione con quello che è fuori di noi, [...] qualcosa che è un momento che poi scappa via”». ⁹⁹

È dunque nell'assenza-vuoto che Menini coglie il residuo di una visione, ed è tutto quello che conta. Analogamente anche Celati si proietta oltre il generale smarrimento da cui prende avvio la sua scrittura, cogliendo nel frammezzo residuale di una attenta osservazione la nuova postura fenomenologica da dare alla narrazione, che rimane apparenza incerta, una dolce «palpitazione dello sguardo» (Merleau-Ponty) per ciò che appare.

Il discorso di Celati apre qui un ulteriore elemento della sua riflessione sul visibile, poiché in questo apparire incerto, nel sorgere di ciò che si ritrae, quanto è dell'ordine della perdita sembra paradossalmente farsi luogo, il luogo stesso della visione: “place vide de l'absente comme place non vide [...]: place d'un déplacement” (Nancy). ¹⁰⁰

Stare davanti alla palazzina desolata tra le campagne vista prima di morire da Menini, come stare davanti alla scrittura del racconto in cui essa viene descritta da Celati, significa stare di fronte al *farsi luogo* di un limite visivo in cui l'osservatore, il lettore, vive un *déplacement* profondissimo dato dal paradosso di una prima fugace aderenza affettiva con la materia osservata/letta e il rapido poi depositarsi sotto la superficie di essa, producendo un allontanamento, una distanza che permette in un secondo tempo il formarsi di una visione e di una lettura: «quel passaggio, ci dice lo scrittore, è l'impronta di una visione. Visione che è ora al di sotto della superficie visibile, depositata entro un salto di materia, entro un contatto che ne ha visto l'allontanamento, il formarsi di una distanza ora visibile». ¹⁰¹ Milani similmente, nel suo raffronto tra le novelle celatiane e la pittura di Turner, scrive allora che:

Lo sguardo è immerso nel paesaggio – *inscape* secondo l'espressione di Gerard M. Hopkins – quello deturpato della provincia padana ma allo stesso tempo offre una percezione organica della luce, anche se marginale, frammentaria e dispersiva. Lo sguardo celatiano sul paesaggio

⁹⁹ M. Martelli, *Gianni Celati, lo spazio d'assenza e il negativo del visibile*, cit., p. 37.

¹⁰⁰ Ivi, p. 38.

¹⁰¹ Ivi, p. 39.

è un tentativo di togliere la sovrastruttura del pittoresco alla natura – come accade in Turner – e la patina dell’abitudinario agli oggetti del quotidiano – come accade in Morandi.¹⁰²

In altre parole, lo spazio osservato da Menini gli è sembrato per un momento animato, estatico, fuori da ogni abbaglio luminoso, perché la sua visione riposava «dentro i punti dello spazio, all’interno dello spazio»;¹⁰³ ritrovando in questo modo nel paesaggio una «primitività», oltre le categorie.

L’ultimo sguardo del pittore prima di morire è uno sguardo rappreso tra le forme, nel negativo del visibile, e tra quelle forme esso stesso diventa forma indicandoci il processo di ciò che svanisce dentro un ultimo ‘commovente’ spettacolo della visione di «uno spazio d’assenza e d’affezione».¹⁰⁴ Su questo si possono ricordare le parole di Matteo Martelli che scrive:

È in questo scivolare, in questo transito e passaggio, che lo sguardo non solamente tocca, ma è nel mondo, avvolto in ciò che affiorando compone un luogo, entro una distanza “da cui prorompono tutte le estensioni esterne”. Distanza, ma anche fessura, crepa sensibile del visibile, all’opera nel visibile, entro il luogo del negativo dell’immagine.¹⁰⁵

Menini dunque, per concludere, riesce a guardare oltre una «disfazione» del mondo, riambientando nel regime scopico della desolazione un nuovo incanto. Egli si fa interno nuovamente ad un ordine armonico dove «il vedere e la cosa vista, il sentire e le cose sentite fanno parte dello stesso fenomeno».¹⁰⁶

La vicinanza tra il pittore e il Celati narratore trova così una congiunzione nell’idea della «visione atmosferica», anche se tuttavia bisogna sottolineare che Celati al contrario di Menini, non manifesta una assoluta tensione per un ribaltamento copernicano dello sguardo (che pur condivide) per trascenderlo, quanto invece cerca semplicemente di «osservare lo spazio attorno a sé proprio nella sua indecidibile discrepanza tra la possibilità di catturare frammenti di esperienza estatica e il naufragare nell’irriducibile complessità della percezione immersiva nel paesaggio».¹⁰⁷

¹⁰² F. Milani, *La luce «turneriana» dei paesaggi padani*, in «Recherches», cit., p. 62.

¹⁰³ G. Celati, *Collezione di spazi*, cit., p. 91.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ M. Martelli, *Gianni Celati, lo spazio d’assenza e il negativo del visibile*, cit., p. 34.

¹⁰⁶ G. Celati, *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, in Kuon (a cura di), *Voci delle pianure*, cit., p. 181.

¹⁰⁷ F. Milani, *La luce «turneriana» dei paesaggi padani*, in «Recherches», cit., p. 67.

3.4 *I lettori di libri sono sempre più falsi: l'«insostanziale» grado della scrittura*

La terza novella presenta una grande quantità di riferimenti intertestuali («trame di disagio interpersonale, falsi miti caratteristici, strade sbagliate») con i racconti di *Narratori delle pianure* e come ricorda puntualmente Iacoli, sono motivi che «confluiranno nelle pagine di *Cinema naturale*».¹⁰⁸ Cominciando ora però da una preliminare analisi della struttura generale del racconto si può notare una suddivisione narrativa in due storie differenti: in una prima parte viene raccontata la storia di una ragazza (Virginia), mentre in una seconda quella di un ragazzo (uno studente di letteratura). Le loro storie si intrecciano più volte nel racconto scandendo i diversi piani di evoluzione narrativa.

Il primo personaggio ad essere presentato è lo studente di letteratura, che viene tipizzato con caratteristiche molto simili a quanto la critica è solita ricordare il giovane Celati nel periodo universitario: «appena sbarcato all'università aveva subito cominciato a sentirsi a disagio, perché tutti i discorsi che ascoltava durante le lezioni erano per lui incomprensibili».¹⁰⁹

Il personaggio maschile di questa novella è dunque uno studente curioso e sempre sospettoso sull'imposizione di un 'sapere dall'alto', ed è attanagliato da un quesito: «comprendere cosa vogliono dire i libri, e cosa vogliono dire i professori che parlano di libri e di letteratura».¹¹⁰

Faticando a trovare risposte alle sue domande, lo studente di letteratura decide di rivolgersi prima ad altri studenti napoletani («si è accorto che questi, grazie alla loro lunga esperienza di studenti falliti e fuori corso, erano giunti a farsi qualche idea su cosa succede nelle aule universitarie»)¹¹¹, ma una volta capito che per questi studenti la natura dei libri dipende solo dalle smanie di un tale professore che altro non fa che «vantarsi d'aver capito», «ha deciso di cercare un posto dove potersi dare alla lettura di moltissimi libri per conto suo (senza ascoltare le vanterie dei professori), in modo da riuscire finalmente ad appurare di cosa parlassero e cosa volessero dire».¹¹²

L'allontanamento progressivo e definitivo dello studente dalle aule universitarie coincide con un secondo moto centrifugo che lo porta verso le periferie della metropoli milanese dove vive, «all'estremo limite», come scrive il narratore rifacendosi a Conrad, del «mondo abitato». In altre parole, il personaggio-studente si allontana progressivamente dai tracciati illuminati della realtà, e si avvia, immerso nella lettura dei romanzi, nel mondo della finzione, tra il popolo dei personaggi.

¹⁰⁸ G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 34.

¹⁰⁹ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 63.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

La lunga strada che porta alle periferie d'una metropoli è spesso deprimente, ma quasi sempre facile da percorrere: gli autobus partono tutti i momenti. Prendono uno di quegli autobus, il nostro studente di letteratura è riuscito a trovare un alloggio poco costoso, in un quartiere agli estremi limiti del mondo abitato. Qui si è messo subito a leggere molti libri che aveva raccolto, per cercare di comprendere cosa volessero dire e così trovare la sua strada nella vita.¹¹³

Lo studente entra così nel mondo della finzione, un mondo lacerato dove i personaggi sono fuggiti.¹¹⁴ «Quel quartiere lontano appariva spopolato», scrive infatti Celati; siamo nel 1987, Lyotard ha da qualche anno pubblicato la *Condizione postmoderna* annunciando la «crisi delle grandi narrazioni», le ideologie sono decadute lasciando il posto ad un estremo spaesamento e ad una narrazione puramente combinatoria, senza più un «lungo respiro», un *epos* dei personaggi. A questo mondo il giovane studente cerca, almeno inizialmente, di opporsi, seguendo un altro sentire, una «deriva romantica».¹¹⁵

Si accorge presto però che anche la periferia è stata 'contaminata', e risulta uno spazio levigato, senza riferimenti e senza prospettiva: «dalle loro finestre i due vedevano soltanto le finestre d'altri palazzi simili a quello in cui abitavano». È una sensazione spaesante che trova quasi un sollievo nei giorni di nebbia, dove una qualunque percezione di forme e di spazi è annullata, così scrive Celati che «nei giorni di nebbia finalmente non vedevano più niente, spariva tutto fino all'orizzonte, e allora i due capivano solo d'esser lì, abitanti d'un grande palazzo, nel vasto mondo in cui anche loro erano comparsi come i lombrichi nella terra».¹¹⁶

L'unica consolazione dello studente è la 'presenza' della giovane ragazza con cui vive e con cui, a seconda dell'umore di lei, consuma «giovani ardori». La ragazza è il sollievo all'assenza di comprensione, alla nebbia, ai giorni di pioggia, tramite cui il mondo si stemperava semplicemente per il fatto di stare insieme in ascolto dei «rumori del mondo esterno». È un rapporto che non si reggeva su parole, e nemmeno su grandi gesti, semplicemente su una questione di presenza in uno stesso spazio, soprattutto durante la notte. Anzi è propriamente lo spazio onirico lo spazio di maggior intima condivisione: «alla sera andavamo a letto presto, dormivamo molto e facevamo lunghissimi sogni. Per entrambi dormire era così facile, la cosa più facile del mondo».¹¹⁷

Per guadagnarsi un piccolo stipendio i due giovani si misero in contatto con una casa editrice che vende libri di casa in casa e con il dirigente capo, un «ingegnere baffuto». Cominciano allora così l'apprendistato dei giovani, che vengono portati dall'ingegnere a fare una giornata di prova con lui in

¹¹³ Ivi, p. 65.

¹¹⁴ Cfr. A. Cinquegrani, *I personaggi non torneranno?*, Roma, Carocci, 2024.

¹¹⁵ Cfr. E. Palandri, *La deriva romantica. Ipotesi sulla letteratura e sulla scrittura*, Novara, Interlinea, 2002.

¹¹⁶ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 66.

¹¹⁷ *Ibidem*.

giro per la periferia, tra le campagne, in mezzo ad un 'deserto' vuoto di simulacri (anonime palazzine, scritte pubblicitarie, zone di mero transito):

È una giornata ventosa, pioviggina. Sulla grande automobile dell'ingegnere, lo studente e la giovane donna vanno in giro per quartieri periferici che non sapevano nemmeno esistessero, quartieri di palazzoni che sorgono in mezzo a brulle campagne, o quartieri che sembrano distese infinite di scritte pubblicitarie, oppure zone attraversate da marea di automezzi che defluiscono verso qualche autostrada.¹¹⁸

Con una narrazione che cede il passo alla descrizione Celati riaccorda anche questi personaggi alla dimensione del 'disambientamento padano' e alla figura dei *Wanderers*, che senza un apparente motivo chiaro, una meta da raggiungere, 'pascolano' tra i margini cittadini e le campagne brulle e desolate.

Da questo punto in poi il racconto si tinge di una velata ironia, che ancora una volta diventa espediente finzionale per tratteggiare la divergenza contemporanea tra il mondo della cultura e il mondo degli affari, e di come il secondo boicotti e assoggetti il primo. Così dopo una prima settimana dove i due giovani non vendono nemmeno un libro, l'ingegnere furibondo chiede loro:

“Ditemi un po', cosa c'è che non va in voi due? Siete disturbati di mente? Bevete? Oppure siete gente che legge i libri?” / Lo studente ammette a testa bassa d'esser uno che legge libri, e molti. Al che l'ingegnere scoppia ad urlare, furibondo: “Ecco perché non vendete niente, Cristo! I clienti vi fiutano!”¹¹⁹

L'essere dei lettori non funziona per la buona riuscita del commercio di libri, perché, continua poco dopo l'ingegnere, «un cliente compra perché è a disagio o intimidito, insomma messo in dispari, e solo quello. Ma se fiuta che il venditore è uno che legge libri, gli vengono dei sospetti. Gli viene il sospetto che i libri bisogna anche leggerli, oltre che comprarli. E allora non compra più niente, è un cliente rovinato per tutta la vita».¹²⁰

La parabola dell'ingegnere (uomo consegnato per definizione al mondo del moderno liberalismo e che si tiene ben lontano dal leggere)¹²¹ per cui «un buon venditore non deve mai leggere libri» risuona in perfetta consonanza con il mondo dei consumi contemporaneo, che produce falsa coscienza ed una derubricazione del sapere ad una standardizzazione e ad una utilità. Se il sapere, e più in generale

¹¹⁸ Ivi, p. 68.

¹¹⁹ Ivi, p. 70.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ «“Si io non leggo i vostri libri e non ho la testa piena di tutto quello che voi trovate nei libri, illusioni e solo illusioni. Io dentro di me ho altre cose, forse più sane».

l'arte, non produce in termini di mercato, essa non ha valore, è in-utile e, per il mondo degli affari, viene considerata senza valore artistico.¹²²

Il racconto comincia adesso a dividersi a poco a poco in due narrazioni differenti. Comincia così la 'prima' storia, narrazione sotto il punto di vista della ragazza che decide di andare a vendere i libri da sola, in quanto non avendone mai letto uno non può essere «fiutata», come dice l'ingegnere, dai clienti. La giornata di lavoro si rivela infatti proficua e la giovane ragazza riesce a vendere due enciclopedie.

Il giovane cerca a questo punto di liberarsi anche lui della 'traccia' di lettore che gli rimane incollata addosso e si impone di non leggere più libri, cadendo però in uno stato di forte disperazione e agitazione che lo porta dentro un tunnel paranoico di pensieri sul valore delle apparenze, sul 'doppio', l'Altro che è in me:

Ogni notte la giovane donna lo accoglieva nel proprio letto. E lì prima d'addormentarsi, lui si metteva a parlare d'uno strano pensiero che sempre l'assaliva: "Sono proprio io che faccio questa vita? A me sembra di no, perché è troppo stupida. Cioè, mi sembra che non sono io ma un altro che io guardo da fuori, e so tutto di lui, e mi vergogno per lui. Ma se quest'altro lo vedo da fuori, dove sono io? Sono qualcosa o non sono niente?".¹²³

Si ritrova ora il primo elemento di intertestualità del racconto: «nel pomeriggio ha preso un autobus e s'è recato in un vecchio teatro, pieno di centinaia e centinaia di lettori di libri. Qui stava parlando un critico famoso». ¹²⁴ Il giovane studente si trova ora ad una conferenza in cui un sedicente critico spiega e decanta il *significato* dei libri. Se si guarda adesso retrospettivamente alla raccolta di racconti del '85 può tornare facilmente alla memoria la novella *Come fa il mondo ad andare avanti*, in cui anche lì era stato evocato un esperto tuttologo che in una conferenza si era messo a spiegare il funzionamento di tutto quanto esiste.

Il giovane studente recepisce l'orazione del critico come una vocazione personale e si dice che avrebbe dovuto smettere di vendere libri e diventare anche lui un critico. Così smesso di 'pascolare' nelle periferie metropolitane per 'lavoro' comincia a «vagare soltanto e vagando sognava». ¹²⁵ Sembra esserci a questo punto del racconto un costante doppio passo della prosa celatiana, da una parte c'è un consolidato gioco satirico, in cui prende a bersaglio sia i piaceri erotici-corporali sia la comunità della critica strutturale (vista da sempre con sospetto), dall'altra ci sono le aperture liriche che

¹²² Su questi argomenti si veda lo studio di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e gli studi di Arthur Danto.

¹²³ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 74.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 76.

denotano una volta di più quanto ormai sia sedimentato nella volontà di Celati proporre una scrittura ibrida tra narrazione fantasmatica, riflessione filosofica, effetti comici ed effetti marcatamente, appunto lirici. Si veda ad esempio questo passo: «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: “Che bello sarebbe adesso poter leggere un romanzo fino all’alba”». ¹²⁶

Su questa commistione di accenti e temperature Guido Fink ricorda che «può accadere che una di queste novelle (*I lettori di libri sono sempre più falsi*), rimandi, con la sua concatenazione e progressione geometrica, alle malizie narrative di maestri quali James e Stevenson». ¹²⁷

Succede poi in questo gioco di incastri che l’ingegnere si innamori della giovane donna arrivando a domandarle di fuggire insieme in territori indonesiani. Lei puntualmente però, come la corridora nella novella omonima dei *Narratori* (secondo riferimento intertestuale) lo rifiuta con un bigliettino, che dice “io preferisco andare a Codogno”.

Oltre a cogliere questi rimandi tra i racconti è interessante domandarsi cosa stia realmente avvenendo dentro il personaggio ingegnere, il quale coglie nella donna un «qualcos’altro, che [...] non afferra e che lo tiene in sospeso». ¹²⁸ Avviene così che l’ingegnere, dopo uno smarrimento nel quartiere periferico dove vive la giovane donna («infine si smarrisce a lungo in quel quartiere dove tutti i palazzi sono identici ed i lampioni sembrano lì solo per far venire la malinconia») ¹²⁹ e dal fascino del suo «bellissimo sguardo», giunge ad una conversione, e simbolicamente chiede di voler passare dalla parte dei libri, dei lettori, dalla parte insomma della finzione, senza più ricadute sul mondo degli affari e dei tornaconti economici:

Un giorno l’ingegnere è andato ad aspettarla davanti al palazzo dove lei lavorava, si è avvicinato, e senza preamboli ha detto: “Ha letto quel libro che lei stava leggendo, e non m’è dispiaciuto, devo dire. Incontriamoci per parlarne, anche perché vorrei da lei consigli per altre letture. Vorrei leggere molto. [...]”. ¹³⁰

In modo ancora più chiaro, qualche pagina dopo, di fronte ad un paesaggio striato fatto di «infinite finestrelle non apribili» che «compongono le superfici lisce e lustre degli incombenti edifici», l’ingegnere baffuto rivela alla donna «“voglio passare dalla vostra parte”». ¹³¹

C’è tra l’ingegnere e la donna però un divario incolmabile; la giovane, diventata lettrice, ormai è troppo distante dal mondo reale della casa editrice e non comprende neanche più le parole

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ G. Fink, Quarta di copertina alla prima ed. di *Quattro novelle sulle apparenze*.

¹²⁸ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 78.

¹²⁹ *Ivi*, p. 80.

¹³⁰ *Ivi*, p. 81.

¹³¹ *Ivi*, p. 85.

dell'ingegnere, tutto quello che ricerca è soltanto «dolce sonno» grazie alle «trepidazioni» che le suscitano i libri che legge:

Ogni sera lei ascoltava le parole d'un libro, e le sembrava che con le finestre aperte il loro effetto su di lei cambiasse. / Riusciva a cedere a quelle trepidazioni, non faceva più resistenza alle sensazioni di pericolo. Smetteva di masticare chewing-gum, poi sentiva le voci che le parlavano in silenzio, che intorno c'era la notte immensa, che il suo corpo era fermo come la poltrona su cui sedeva, in un punto qualsiasi del mondo. L'abbandono veniva a lei come una promessa, e lei crollava addormentata.¹³²

Cos'è questa promessa a cui la donna tacitamente si consegna? L'abbandono a cui non fugge? Emerge nella prosa di Celati il lessico heideggeriano che lo scrittore studiava e stimava. Si possono a questo proposito riportare alcune parole del filosofo tedesco, utili per comprendere questo passaggio narrativo appena citato. Heidegger scrive che c'è sempre qualcosa che «viene incontro in quanto appartiene originariamente. [...] perché è, fin dall'inizio, ad-proprio (ge-eignet) a ciò che viene incontro»¹³³ e a questo incontro ci si deve predisporre, affidandosi all'attesa (*Warten*), e successivamente abbandonandosi. È il «fiducioso ritrovarsi nelle cose» di cui parla Celati, ed è specularmente ciò a cui si consegna la donna mediante la lettura dei libri la sera come «qualcosa di incerto e indistinto [...] un muto apparire contro cui le parole si agitavano».¹³⁴ Come un rituale, scandito dal pronome «ogni», essa si dà al mondo della finzione, e conseguentemente alla sospensione del suo stato di veglia, cioè di giudizio e raziocinio e da cui sorge quello che Heidegger chiama «un pensiero incessante e appassionato».¹³⁵

La ragazza comincia così a porsi una serie di domande sulle impressioni che «scompaiono momento per momento, e dopo non si sa più cosa siano».¹³⁶ Inizia cioè a vedere le apparenze e la loro natura illusoria, ma non con spirito positivista, teso a volerne capire la natura, ma semplicemente come normale osservatrice del limite ne constata l'esistenza. Si accorge così che tutto il mondo, gli edifici, le strade, le finestre, partecipano alla 'messinscena' delle apparenze dove «vagavano le parole e i pensieri di ombre». E tutte queste ombre (le apparenze) sono come generate da una polvere (terzo riferimento intertestuale che si rifà alla novella *La polvere del mondo*): «c'era nell'aria una polvere che s'insinuava in qualsiasi angolo, ricopriva tutte le ombre e gli oggetti, si depositava sui neon e sulle vetrine. Era quella una strana polvere [...] che niente poteva arrestare».¹³⁷ Una polvere che non

¹³² Ivi, p. 83.

¹³³ M. Heidegger, *L'abbandono*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2004, p. 20.

¹³⁴ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 87.

¹³⁵ M. Heidegger, *L'abbandono*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2004, p. 40.

¹³⁶ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 84.

¹³⁷ Ivi, p. 86.

solo era origine della visione di ciascuno sul mondo, ma anche della stessa «qualità greve della terra».¹³⁸

Ma la domanda che interroga profondamente la donna non è tanto sulla natura di quella polvere, quanto invece sulla «richiesta d'attenzione» delle ombre, le quali assorbono nella loro illusione ottica ogni visione esterna sul mondo: «ma allora, perché tutte quelle richieste d'attenzione che le ombre rivolgevano sempre in giro? Perché tutto quell'ammiccare senza trepidazione, nelle loro parole e mosse?».¹³⁹ Le sembra che quotidianamente le parole lancino segnali per «attirare l'attenzione» ma subito, come frenate da qualcos'altro, si fermano rimanendo in un loro enigmatico riservo «sbarrando il passo ad una apparenza estranea e senza facoltà di parola che spuntava là fuori».¹⁴⁰ In altri termini la giovane donna si inizia ad accorgere della messinscena delle parole, dei convenevoli «in ascensore al mattino, salendo in ufficio» quando ci si trova «faccia a faccia con persone» che magari non conosce e con cui si trova a dover scambiare alcune frasi di circostanza; ecco in tutte queste occasioni si creerebbe come un filtro, una rete di illusione che produce il nostro stare apparente nel mondo, in cui la natura autentica delle parole si ritira dentro un proprio centro e ai soggetti locutori rimane soltanto una «apparenza estranea» di linguaggio. In questo 'gioco' di velamento e svelamento quello che solo sembra darle un minimo sollievo è il fedele 'esserci' delle cose e il loro ripetere costantemente questa presenza: «soltanto un vecchio lampione nel parco di fronte, quando si accendeva al tramonto, la confortava salutandola con un gesto magnanimo: "Salve! Anche stasera siamo qua"».¹⁴¹ Si può cogliere in questo il rimando all'*agency* delle cose, in precedenza analizzato, e alla sensibile partecipazione del narratore alla loro natura, un ulteriore richiamo intertestuale e anche intratestuale: da una parte si potrà facilmente ricordare la novella *Dagli aeroporti*, presente nei *Narratori*, e dall'altra la novella di Baratto, presente in questa raccolta del '87. In entrambi questi racconti si trova una particolare attenzione di Celati a mettere in luce lo scarto tra la falsa conoscenza con cui pensiamo di conoscere e dominare il mondo e in realtà la vera natura/essenza di esso che rimane sempre elusa al senso.

Un ulteriore elemento di analisi che si può poi rintracciare ben espresso nella novella dei falsi lettori di libri, riguarda il passaggio dal *romance* al *novel*, già tematizzato da Celati in *Finzioni Occidentali* e ripreso poi in numerosi altri interventi critici. Nel racconto viene ricordato come il gusto popolare sia profondamente mutato, come venga guidato dal mercato editoriale e sia improntato ad una generale tendenza narrativa che insiste sulla patologizzazione del sentimento, il quale viene reso da

¹³⁸ Ivi, p. 87.

¹³⁹ Ivi, p. 87.

¹⁴⁰ Ivi, p. 88.

¹⁴¹ Ivi, p. 89.

una prosa strabordante e pervasiva, che satura ogni altro polo del racconto. Si veda allora il tono satirico e volutamente provocatorio di Celati:

Un giovane esperto della casa editrice ha detto: “È un momento d’espansione del mercato, e noi dobbiamo pensare a nuove iniziative che siano al passo con i tempi. Nel settore dei romanzi, i linguaggi forzatamente quotidiani e la cultura della crisi non convincono più nessuno. È invece il caso di recuperare strumenti per una comunicazione più vasta, e mettere questo recupero sul versante dei sentimenti. Sappiamo cosa la gente vuol leggere, perché conosciamo bene i suoi sentimenti, e possiamo offrirglielo.”¹⁴²

Celati inquadra bene il panorama attuale del mercato editoriale,¹⁴³ la tendenza verso una prosa ‘sentimentale’ e il rifiuto di tutto quello che può generare un pensiero dubitante; ecco allora il rifiuto, per esempio, della citata «cultura della crisi», ovvero in primo luogo delle riflessioni generate dai ‘maestri del sospetto’ (Nietzsche, Freud, Marx) che misero in luce una crisi delle certezze illuministe. Il narratore rafforza la sua idea poi in un passaggio successivo, scrivendo che: «al giorno d’oggi le avventure non sono più nei libri stampati, come ai tempi della nostra infanzia. Oggi sono nella finanza, nel giro dei soldi».¹⁴⁴

Nella parte finale della novella la ragazza si rincontra con il giovane studente di letteratura e in questo incontro «in mezzo ai piccioni di piazza del Duomo» lui gli racconta che ha scritto a sua volta un romanzo, un testo tramite cui ha finalmente capito «tutto sui libri e sui lettori di libri».¹⁴⁵

La trama del romanzo è semplice quanto stramba: il protagonista è un giovane critico letterario che deve partecipare costantemente a convegni, il quale un mattino subisce kafkianamente una trasformazione interiore e prova «orrore per le frasi» e il desiderio di «esser legato saldamente a un letto, con la bocca e le orecchie tappate da cerotti per qualche anno».¹⁴⁶

Successivamente nel romanzo il critico della novella celatiana si trova in una clinica dove lo addormentano di forza con dei sedativi e «durante quel lungo sonno lui fa un lungo sogno, che è la parte centrale del romanzo».¹⁴⁷

Sogna d’esser in una città nel bel mezzo d’uno sconfinato deserto. Qui capisce bene che gli abitanti si annoiano tutti a morte, perché vivere in mezzo al deserto e vedere sempre le dune

¹⁴² Ivi, p. 89.

¹⁴³ G. Simonetti, *Caccia allo strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, nottetempo, 2023; G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 45: «un’altra finestra sull’attualità è costituita dalla riflessione sul rapporto tra critica, scrittura e lettura al centro della narrazione (che tende maggiormente all’indeterminato, con tono da favola metropolitana) dei *Lettori di libri*».

¹⁴⁴ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 90.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Ivi, p. 91.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

di sabbia è piuttosto noioso. Il sognatore vede però per strada degli abitanti con un libro in mano, altri che leggono seduti sotto un albero, altri che vagano per sentieri del deserto, come sprofondati in un grande stupore. Dopo un po' capisce da cosa derivi quello stato di stupore: costoro sono lettori di libri, e sono così sprofondati nella stupefazione infinita a causa dei libri che hanno letto, delle storie o discorsi noiosissimi che hanno dovuto leggere nei libri.¹⁴⁸

Che questa città deserta assomigli a Medina Sabbah è difficile dirlo, ma senz'altro anche in questo passaggio Celati costruisce un racconto nel racconto per evidenziare un centro emendativo della narrazione che è indipendente dall'autore e che anche questa volta viene collocato in un territorio desertico.¹⁴⁹ Il sognatore dunque del romanzo scritto dallo studente sembrerebbe essere allegoria dello scrittore stesso, il quale caduto in un «lungo sogno» gli si apre nella visione, nel cuore, una storia, un racconto da scrivere a sua volta ispirato dalla «stupefazione infinita». In continuità con quest'analisi Iacoli scrive che:

Questo stato di stupefazione qualifica il mondo della lettura come un a parte rispetto alla vita di tutti i giorni, alle attività produttive [...]: è affidato all'ironia il compito di varcare l'apparenza dello stupore che circonfonde lo spazio della lettura [...] e demistificare le logiche fasulle di un presente che ha elevato l'accumulo della roba a proprio must e ha bandito l'ascolto di sé e degli altri.¹⁵⁰

In conclusione, il giovane studente lettore di libri, diventato un critico letterario a sua volta come il personaggio del suo romanzo, si trova a dover recensire un «vecchio scrittore che scrive libri oscuri» e in questa operazione è costretto a confrontarsi con un'impasse esistenziale: «ci pensa: cosa diranno di quelle frasi i lettori che vogliono la chiarezza di idee? [...] Sì, però, in fondo, cos'è chiaro e cosa è scuro nelle parole?».¹⁵¹

Lo sforzo del narrare di Celati trova qui una buona esemplificazione, lo scrittore si sta domandando qualcosa che è sempre stato a cuore alle sue scritture, ovvero «cos'è questo voler dire delle parole?» o ancora «cosa parla dentro le parole?».¹⁵² Ritornare presso di esse significa dunque ritrovare una loro 'sorgente', alla stupefazione del deserto che annullando ogni visione ne apre una *altra* più profonda, permettendo di appropriarsi in ultimo del valore conoscitivo delle storie ed insieme delle loro apparenze. In queste 'terreno' che continuamente di sposta e porta a dislocare la penna e lo

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ Sulla linea deserto-silenzio-scrittura si è già molto detto in precedenza, si rimanda perciò ai capitoli sopra.

¹⁵⁰ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 45.

¹⁵¹ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 95.

¹⁵² S. Coyaud, *Intervista radiofonica*, Rsi – Radio Svizzera Italiana, 13 febbraio 1988; il testo dell'intervista è stato trascritto e pubblicato in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), «Riga», XL, 2019, pp. 23-34.

sguardo, si radica il 'regno dei narratori' per Celati.¹⁵³ Allora il suo stesso personaggio, analogamente decide di chiudere il suo racconto con parole che riassumono bene quella che si è chiamata la poetica odeporica-immaginativa dell'«insostanziale» sussistere delle cose sul crine del deserto-silenzio:

“Tutto ciò che si scrive è già polvere nel momento stesso in cui viene scritto, ed è giusto che vada a disperdersi con le altre polveri e ceneri del mondo. Scrivere è un modo di consumare il tempo, rendendogli l'omaggio che gli è dovuto: lui dà e toglie, e quello che dà è solo quello che toglie, così la sua somma è sempre lo zero, l'insostanziale.

“Noi chiediamo di poter celebrare questo insostanziale, e il vuoto, l'ombra, l'erba secca, le pietre dei muri che crollano e la polvere che respiriamo”.¹⁵⁴

¹⁵³ Cfr. G. Celati, in *Mondonuovo*, regia di D. Ferrario, Italia, 2003, 00:02:04 – 00:02:10.

¹⁵⁴ Id., *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 95.

3.5 *Scomparsa d'un uomo lodevole*: la «lieta attesa» di essere trovati

Con la quarta novella Celati tematizza, nelle parole di Iacoli, «l'illusorietà delle apparenze sociali e familiari con toni e una percezione straniante di sé, da parte del narratore, leggibili per più di un verso come pirandelliani, è di nuovo l'esterno come tensione, come controparte naturale rispetto al flusso fuorviante dei pensieri».¹⁵⁵

È infatti una novella scomponibile in due parti, potremmo anche dire due soggettività, che segnano una doppia esistenza del protagonista, un operaio di una ditta che «traffica in contenitori per elementi liquidi».¹⁵⁶ da una parte è narrata la profonda repulsione del personaggio nei confronti del figlio e dunque più in generale della paternità, dall'altra c'è un «tensione dell'esterno», una spinta che lo porta a camminare per i luoghi cittadini e periferici, sposando la dimensione della *flânerie* come una sorta di redenzioni dagli stessi opprimenti rapporti familiari.

La storia si comprende essere l'opera di un uomo che vuole scrivere il suo memoriale, facendolo cominciare da una normale domenica qualunque, dall'ingenua innocenza del figlio che rimane incantato di fronte alle cromature di una motocicletta e che lui invece, cinico uomo di tecnica, rifiuta irritato: «mio figlio contemplava una motocicletta posteggiata irregolarmente sull'erba del parco, a bocca aperta per esprimere la sua meraviglia di fronte alle cromature dell'oggetto. [...] solo perché il sole rifletteva i suoi raggi facendole brillare in modo illusorio».¹⁵⁷

Il racconto è scritto in prima persona come un lungo flusso di annotazioni di pensieri, una prosa oscillante tra una nevrotica irrequietezza dovuta dalla presenza del figlio ed un quieto ascolto verso il mondo e le domande che dal mondo il personaggio comincia a farsi: «l'acqua mi dà un certo sollievo per come scorre sempre nello stesso modo, sempre all'in giù e mai all'in su, parlo dei fiumi ben s'intende. E passeggiando alla domenica nel parco la osservo, mi dico: Ecco, così va l'acqua, verso dove? Non saprei dire, sul momento».¹⁵⁸

In quel «verso dove?» è contenuto si potrebbe dire tutto il racconto celatiano; infatti, è una domanda a cui si può accostare la medesima prosa dell'autore, la quale seguendo una dimensione equorea (in questa novella si riferisce alla Senna, altrove è invece il Po) si fa tensione *verso*.

Lo scorrere va inteso come quale «poter essere avanti a sé» e circolarmente quale «essere rimesso al proprio passato». Il movimento di scrittura e immagini si evidenzia così come un rimpatrio¹⁵⁹ rispetto

¹⁵⁵ G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 34.

¹⁵⁶ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 101.

¹⁵⁷ Ivi, p. 99.

¹⁵⁸ Ivi, p. 100.

¹⁵⁹ Su questo, cfr. P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 19. «un proiettarsi oltre di sé per trovare se stessi, una ricerca di se stessi...una sorta di rimpatrio».

ad una condizione intrascendibile di spaesamento, cioè dunque come un avanzare andando a ritroso. Il fiume quindi, attraverso quel «presagire che è una nostalgia e nel ricordare che è un'anticipazione», rimescola le direzioni, confonde gli inizi e gli arrivi. Infine, ciò che davvero la direzione equorea simboleggia è la condizione possibile di incontro, di 'appuntamento, con l'alterità. Infatti, è proprio dall'incontro/confronto spaesante con l'Altro (in primo luogo con il figlio, poi con il vicino di casa e infine con i vari personaggi che incontra lungo le strade della città) che il protagonista inizierà a elaborare la propria identità e la fuga da essa.

Nasce da qui, dal fiume, anche l'attrazione di Celati verso le storie, «verso la foce che si smarrisce nello spazio aperto», come scrive Alfredo Giuliani:

Alla base vi è la percezione dolorosa e insieme grottesca, che c'è sempre come un fiume torpido e imprevedibile: «il vuoto centrale dell'anima da arginare». Così le storie, le immagini, le apparenze «là fuori» disegnano quel vuoto interno, lo formano in dati di percezione assoluti, compatti.¹⁶⁰

La novella-*memoir* si compone dunque a partire da un 'fatto' sconosciuto che irrompe negli equilibri domenicali di una famiglia apparentemente normale; «qualcosa deve essere accaduto» dice il protagonista, un evento che rimane però celato sotto l'apparenza di una quotidianità in cui «essendo di regola domenica il giorno in cui nulla deve accadere».¹⁶¹

La novella ricorda certe tensioni *noir* dei romanzi di Patrick Modiano, il racconto di Peter Handke *L'ora del vero sentire*, ma soprattutto il romanzo *L'uomo che dorme* di Georges Perec, testo quest'ultimo in cui il protagonista dall'aspetto bene distinto e curato dedica tutta una giornata alla sua *flânerie* per le strade di Parigi, scoprendo in questo modo la sua vera identità, o meglio ciò che la sua identità non è e quello che pensava fosse essere in realtà si rivela una grande illusione.¹⁶² Così scrive Celati del romanzo di Perec in *Narrative in fuga*:

Un uomo che dorme ha l'impostazione d'un diario, con sintomi d'un disagio che si sfoga nella scrittura. Ne nasce una prosa idiosincratica, piena di ripetizioni, riprese di parole, sequenze di frasi appese l'una all'altra semplicemente attraverso virgole. È un'accumulazione di fatti casuali, routine quotidiane, sfoghi d'umori momentanei, dove le parole sembrano far parte d'un fenomeno generale.¹⁶³

¹⁶⁰ A. Giuliani, *Celati contrabbandiere d'immagini*, in "La Repubblica", 5 maggio 1989.

¹⁶¹ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 100.

¹⁶² Cfr. Id., *Narrative in fuga*, cit., pp. 232-237.

¹⁶³ Ivi, p. 233.

Il commento di Celati al testo peregchiano è indice di una profonda esegesi, infatti nella novella ora in esame si avverte una simile ricerca di resa del quotidiano attraverso percezioni fenomeniche, le quali rivelano i vuoti tra le parole, la frammentarietà da cui lo scrittore emiliano rielabora e media gli effetti modernisti di *détournement* e associazione come flusso: «quando la scrittura prende l'aspetto d'un fenomeno non può dirci altro che la discontinuità dei momenti, le memorie improvvisi, i pensieri nati tra una parola e l'altra. Di qui la frammentarietà, i vuoti o salti d'argomento, senza più le discriminazioni categoriche dei valori, senza più il peso d'una ideologia». ¹⁶⁴

Il testo apre dunque il soggetto alla possibilità plurale del proprio io, o come scrive Enrico Testa, alle «possibilità multiple» in cui l'identità si scinde in una continua tensione tra *ciò che è* e un'altra che *potrebbe essere*. ¹⁶⁵ Nella mente del personaggio si affollano molteplici domande, a partire dalla sua stessa esistenza; infatti, sembra continuamente constatare la sua condizione di un uomo «perduto», in un mondo e in una «storia in cui è capitato» e di cui segue, senza saperlo, un «copione» già scritto altrove da qualcun'altro:

Mi sono chiesto se non mi avessero già individuato come uomo perduto, se fossi ormai tanto riconoscibile. / Sì, perché almeno così le cose sarebbero nette, ognuno avrebbe il suo turno per buttarmi un'occhiata di rigetto, un'occhiata luttuosa come si fa con gli individui perduti, o annientati, che dir si voglia. E sui miei itinerari avrei qualcosa di interessante da raccontare, a causa di quelle occhiate. / Una luce tetra mi accompagnerebbe, come segnale di pericolo per cui vuol stare allegro. [...] E lì, confuso tra gente rispettabilissima che ingorga il marciapiede davanti ai caffè all'aperto, potrei assumere l'aria da assassino, volendo, mentre guardo e guardo. Guardo cosa? Guardo tutto, vedendo però dovunque soltanto quell'insondabile copione. ¹⁶⁶

Il personaggio percepisce che qualcosa lo muove, una «mano invisibile» che genera le apparenze da cui non riesce ad uscire; e se prima, con il figlio, sente di poter essere in grado di «smascherare tutte le apparenze e i miraggi illusori» finisce poi per perdersi dentro di esse, in plurimi *forse* («camminando sotto la pioggia, forse ero io»), ¹⁶⁷ faticando a dire «io sono questo». Gli rimane solo il memoriale che sta scrivendo, le sue peregrinazioni a «fiutare il nulla che ci avvolge» ¹⁶⁸ e le domande che lo inquietano («perché quelle macchine al semaforo [...]?»; «Dio dove è andato a nascondersi, esattamente?» Cosa ci faccio al mondo con questi baffi e questo berretto a quadretti?)

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ E. Testa, *Effetti di silenzio nelle novelle di Celati*, cit., p. 167.

¹⁶⁶ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 114.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 120.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 107.

Perché cammino e respiro e sento lo scorrere del tempo?)¹⁶⁹ e che ancora una volta «indeboliscono lo statuto del soggetto e la sua agentività, sino a sfiorare figure molteplici di dissociazione»¹⁷⁰:

Migliaia e migliaia di io tutti uguali, che non avevano niente a che fare l'un con l'altro. Vagavano tutti come lumicini percorsi da brividi, sempre a causa di quel vento che forse proviene dal ghiacciaio centrale del Dio Padre; vagavano sotto la pioggia, impantanati ai semafori, numerosi come le stelle, giù fino al Trocadero e ad Anteuil, fino al fiume. / Mi sono detto: Guardali bene, essi vanno come previsto dagli orologi, chi a piedi, chi in macchina, chi con altri messi, si affrettano verso le strade degli acquisti, o verso le strade dei divertimenti, o verso le strade dove infine potranno dormire. [...] sono così, come l'acqua e la polvere, vagano e lavorano, vagano e acquistano, vagano e dormono.¹⁷¹

La de-agentivizzazione raggiunge poi nel finale del racconto un ulteriore esito: il discorso narrato passa da una voce in prima persona e dal racconto delle vicende come annotazioni concatenate di una sorta di diario, ad un «narratore primario» che legge il memoriale e che quindi si sdoppia e guarda gli accadimenti dal di fuori, parlando in terza persona. In questa procedura Enrico Testa ha evidenziato un effetto di silenzio «segnalato dallo spazio bianco» e insieme da una «prolessi narrativa o *flashforward*»: ¹⁷² «il racconto diventa un post-racconto. [...] Il che avviene mescolando registri diversi: quello degli eventi e quello riflessivo-filosofico che [...] raggiunge un tono di stampo poetico fitto di ripetizioni e vicino ad altre chiuse dei racconti di Celati». ¹⁷³

Comincia così una lunga peregrinazione del personaggio per le strade francesi, quasi come un comandamento («bisogna continuare, continuare»),¹⁷⁴ dove si coglie una enfaticizzazione e un'attenzione di Celati ancora per l'oralità, il mondo degli altri che si deve ascoltare con trasporto e affezione. Riporto un passaggio dal testo significativo su tale questione e sull'approccio descrittivo-dubitativo che Celati riprende dai racconti naturali di Peter Handke:

Sul quai dell'Hôtel de Ville da lontano i lampioni avevano un alone rossastro, ma da sotto la luce diffusa spandeva colori freddi, dall'azzurro all'indaco. Le macchine arrivavano a gran velocità verso il ponte e tute sembravano avere una direzione precisa; lontano s'è sentito il grido a due note di un'autoambulanza che ha alzato un braccio e un taxi s'è fermato proprio davanti a lei; due ragazzi hanno attraversato la strada di corsa e uno ha perso la scarpa. / Sotto gli alberi del quai qualcuno diceva nell'ombra: «Dove l'hai sentita questa storia?» [...] Mi è

¹⁶⁹ Ivi, p. 120.

¹⁷⁰ E. Testa, *Effetti di silenzio nelle novelle di Celati*, cit., p. 168.

¹⁷¹ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., pp. 119-120.

¹⁷² E. Testa, *Effetti di silenzio nelle novelle di Celati*, cit., p. 168.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 124.

sorta una grande simpatia per quelli che parlavano al tavolo accanto, erano attenti e abili con le parole. [...] avrei voluto parlare con qualcuno di come si invecchia. [...] tutto s'era striminzito ad un pugno d'apparenze che mi ponevano quest'unica domanda; Tu chi sei? Il resto sempre molto prevedibile.¹⁷⁵

Il personaggio si camuffa così tra le apparenze, in mezzo agli altri, verso «l'opaco avvenire» o «verso il suo oscuro polo celeste», ovvero il giorno in cui dirà «non posso firmare perché non sono più io», in cui la de-gerarchizzazione dell'io soggetto sarà talmente radicale da sancire una nuova identità: «allora ad un tratto vedrà se stesso in una vicenda sconosciuta, sentendosi finalmente per qualche motivo simile agli altri, e come gli altri sulla rotta d'un ignoto avvenire dell'innocenza».¹⁷⁶ Si arriva così al post-racconto che annunciava Testa, alla fuga dalla realtà in cui da una parte viene ricordato l'esito finale dei *Giovani umani in fuga*, dall'altro si preannuncia il tono sospeso delle *flânerie* padane di *Verso la foce*.

Nella conclusione del racconto, infine, il protagonista s'immagina di partire per un altrove artificiale con Agnès, la segretaria della ditta dove lavora (caratterizzata nella trasformazione finale come una delle prostitute viste lungo la strada; è pertanto una trasfigurazione del pensiero erotico in elemento perturbante), entrambi ormai «cambiati all'apparenza, e persino irriconoscibili».¹⁷⁷ Come la copertina della raccolta (foto di Luigi Ghirri), il protagonista della novella sogna di arrivare «ad un grande pianoro tra le montagne» e «avviarsi verso le montagne innevate sul fondo».¹⁷⁸

Questa è l'ultima immagine, una immagine sospesa che annuncia un *dopo* e un *dove* che non si può però né nominare né vedere, ma solo immaginare. Enrico Testa scrive:

Ma che *dopo* è? Ignoto l'avvenire, sconosciuta la vicenda, affidato a un'interrogativa il *dove*. Spostato l'obiettivo dallo specchio in cui si riflette la scrittura, focalizzato su memoriale, ricorre nell'ultimo periodo il verbo fattivo *sapere* – che implica, come altri verbi dello stesso tipo, la presunzione da parte del parlante che la proposizione cui esso si riferisce sia vera e che quanto indichi sia uno stato di cose reale.¹⁷⁹

Celati sembra dire dunque, nel finale della parabola sulle apparenze, che non conta dove «l'uomo si sta dirigendo», conta solo andare, spostarsi «sotto cielo molto vasti» come già profeticamente anticipava nel *Lunario del paradiso*, ovvero camminare in una «lieta attesa» come «pellegrini nel mondo, fino al risveglio, se il risveglio verrà».¹⁸⁰

¹⁷⁵ Ivi, p. 122.

¹⁷⁶ Ivi, p. 125.

¹⁷⁷ Ivi.

¹⁷⁸ Ivi, p. 126.

¹⁷⁹ E. Testa, *Effetti di silenzio nelle novelle di Celati*, cit., p. 169.

¹⁸⁰ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., p. 126.

Tra i vari «abbassamenti dell'io», come li chiama Guido Fink, e il sentimento dell'essere perduto avvertito dal protagonista, vi è allora in ultimo anche una sottesa speranza che risuona tra le pagine, a volte labilmente altre volte invece in modo più deciso, e che sembra riassumere perfettamente il principio narrativo che guidava lo scrittore emiliano in quegli anni, ovvero raggiungere gli altri, essere tra i 'molti'.

Solo seguendo una tale dimensione collettiva, può dunque scrivere che «nell'essere perduti noi aspettiamo che gli altri ci trovino, perché solo loro possono trovarci in tutto l'universo».¹⁸¹ Questo è il «segreto da rispettare» dell'ultimo racconto celatiano, tra i più cinici e filosofici della raccolta, comico persino a tratti, e che *ri-vela* quanto ormai, all'altezza del 1987 la sua scrittura sia mutata e sia profondamente matura di fronte a questioni ancora aperte del panorama filosofico contemporaneo.

¹⁸¹ Ivi, p. 119.

4. Verso la foce: una questione d'orizzonte

4.1 L'antropocentrismo e lo spaesamento dell'etica: genesi di un diario di viaggio

Henry David Thoreau all'interno delle sue riflessioni sulla vita nei boschi raccolte nel *Walden* (1854), scriveva che «solo quando ci siamo perduti – in altre parole, solo quando abbiamo perduto il mondo – cominciamo a trovare noi stessi, e a capire dove siamo, e l'infinita ampiezza delle nostre relazioni».¹ Più di un secolo dopo, Gianni Celati scrive, quasi proseguendo tali parole, che: «solo perdendosi nei luoghi, trovandosi dispersi nello spazio, si comincia a osservare le cose. L'orientamento dipende da un modo di sentire lo spazio».²

Lo scrittore emiliano nel 1989 pubblicò *Verso la foce*, un resoconto diaristico di una attraversata condotta principalmente a piedi dall'autore attraverso la Pianura Padana fino al delta del Po. La ricognizione del mondo naturale attraversato diventa via via il presupposto per una nuova formulazione percettiva della realtà come entità «autonoma e concreta»³ in cui «l'essere umano si trova, senza privilegi, e in cui si deve muovere con l'umiltà di chi è arrivato dopo».⁴

Il viaggio alla foce, come si legge nella *Notizia* in apertura al testo, è scandito in quattro parti (*Un paesaggio con centrale nucleare, Esplorazione sugli argini, Tre giorni nelle zone della grande bonifica, Verso la foce*) accomunate da quella che Celati chiama una «solitudine urbana», o meglio ancora un «deserto di solitudine» in cui il viaggiatore avverte la sua condizione *déraciné*:

Il primo parla d'una camminata attraverso le campagne cremonesi, nei giorni immediatamente successivi allo scoppio nucleare di Černobyl. Il secondo è una esplorazione laboriosa degli argini del Po, con incontri che possono sembrare inverosimili. Il terzo è una visitazione delle zone della grande bonifica ferrarese, che va a finire abbastanza bene, mi sembra. Il quarto è un viaggio pieno di incertezze alle foci del Po, in cerca del limite delle terre e d'un gruppo di etnologi tedeschi e forse d'altre cose (al momento del viaggio non chiare).⁵

I quattro diari muovono similmente dai presupposti di Thoreau, condividendone in primo luogo la filosofia del camminare e secondariamente l'idea di una analisi dello spazio mediante una visione

¹ H. D. Thoreau, *Walden. Vita nei boschi*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 235.

² G. Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 15.

³ H. D. Thoreau, *The Maine Woods*, in A. Delbanco (ed.), *Writing New England. An Anthology from the Puritans to the Present*, Harvard University press, Cambridge, 2001, p. 69: «the solid earth! The actual world».

⁴ S. Iovino, *Filosofia dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004, p. 23.

⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 10.

«ecocentrica del mondo», operando cioè, come scrive Anna Małgorzata Brysiak, una «ecologia dello sguardo»:

Calmò, 'ripulito', fresco, che allontana, o almeno sospende per un attimo (quasi fotografico) le ansie e le smanie della realtà, dell'ambiente e del mondo odierni. Si tratta, però, anche di uno sguardo sempre e comunque pieno di nostalgia, che riflette le 'condizioni di luce' malinconica che lo attraversa, che si traduce in una scrittura "dolente [...], a volte parodica e comica, umile (scrittura di stile umile) di un viaggio dell'anima anche alla ricerca della propria madre (terra madre, visione madre, racconto madre)". Possiamo dunque concludere richiamandoci ad una dichiarazione del 1989 di Ghirri, tratta da un testo significativamente intitolato "Paesaggio italiano", per affermare che la 'narrativa ecologica' di Celati lavora, incessantemente, al fine di "ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine; non tanto per rivedere con occhi diversi quanto per la necessità di orientarsi di nuovo nello spazio e nel tempo".⁶

La prospettiva teorica con cui si deve analizzare i diari non può prescindere da un piccolo inquadramento, dunque, sulla questione dell'antropocentrismo e lo spaesamento di un sentimento etico nei confronti della realtà.

Nel 1981 Celati aveva ripreso le letture di Wittgenstein sulla questione dell'impossibilità del linguaggio di esprimere sé stesso. Continuando tali riflessioni lo scrittore si interrogò analogamente sull'enigmaticità di un 'linguaggio della realtà' e dunque conseguentemente sulla problematicità della disposizione spaziale come dimensione «affettiva»: «anche il linguaggio fa parte dell'ecosfera e la sua degradazione ha effetti paragonabili a quegli degli alberi e dei fiumi».⁷

Il fotografo Luigi Ghirri è il principale interlocutore delle riflessioni celatiane di questo periodo, e anche lui d'altronde aveva cominciato a porsi con urgenza interrogativi ecologici intorno alle direzioni postumane condotte dalla sconosciuta speculazione edilizia, rendendosi conto di quanto fosse necessaria una nuova riformulazione di un «racconto esterno», in particolare del territorio della valle Padana, ormai profondamente trasformata. Nacque allora così il progetto condiviso di un'osservazione e documentazione sul nuovo paesaggio italiano post-industriale, lavoro che porterà al libro collettaneo *Viaggio in Italia*.⁸

⁶ A. Małgorzata Brysiak, *Un flâneur al pascolo. Gianni Celati e l'esperienza dell'ambiente*, in «Studia Romanica Posnaniensia», 49/2, 2022, p. 93.

⁷ G. Celati, *Transito mite delle parole*, cit., p. 170.

⁸ È stata recentemente ripubblicata una nuova versione per Quodlibet (2024).

Celati comincia sulla spinta di Ghirri e della sua squadra di fotografi⁹ a raccogliere così, tra il 1981 e il 1986, una serie di diari di viaggio, resoconti di attraversamenti nomadici lungo la valle del Po, dalle campagne cremonesi fino al Delta. Questi diari, poi rinominati «racconti d'osservazione», saranno successivamente raccolti e sistemati nel 1989, quando vennero pubblicati col titolo *Verso la foce*: «sono venuto da queste parti per vedere le zone della grande bonifica, il terreno uniformato e reso tutto produttivo, e cosa ne resta delle campagne. Tutta la vita e tutta la terra ormai consegnate a un progetto».¹⁰

Il nomadismo di Celati, che oltre alle riflessioni linguistiche di Wittgenstein aveva letto la geofilosofia di Deleuze, è polisemico: identitario, intellettuale e culturale. Su questa tripartizione con cui si struttura il pensiero «nomadico» dell'autore emiliano vengono, pagina dopo pagina, completamente riconsiderati i concetti di abitare, transitare ed 'essere'.

Una volta posto il mondo come dato («ciò che noi vediamo») e rimarcata la naturale fiducia che accompagna questo atto del vedere, Celati sostiene che occorre confrontarsi con il 'modo' in cui la realtà si struttura all'interno della nostra percezione visiva. Ogni esperienza dello spazio si fa dunque più complessa, poiché implica la necessità di interrogarsi su «che cos'è mondo». In questo secondo livello d'analisi affiora un'eccedenza di senso: è in tale densità delle cose che si colloca il pensare-immaginare di Celati, un movimento che, lasciandosi attraversare da una leopardiana vaghezza, si apre ad un'attesa, quella che Heidegger definiva *Weltbild*, cioè la «visione del mondo».

In sintonia anche poi con la fenomenologia di Merleau-Ponty, Gianni Celati si pose allora la domanda che dà avvio alla *Wanderung* padana, come già si ricordava nel primo capitolo: «come possiamo avere l'illusione di vedere ciò che non vediamo»?¹¹

La prosa dei diari muove, come più volte si è analizzato, dal vuoto della condizione moderna che ha inaridito un qualunque pensiero immaginale, ovvero si snoda a partire dall'«anestetizzazione collettiva della visione», come scrive lui stesso, dovuta ad un insieme di abitudini con cui si è soliti interpretare ciò che si vede. A causa di questi cristallizzati schemi mentali del pensiero moderno occidentale ciò che si vede «non equivale mai al pieno del percepito», ma sempre ad una sua piccola parte spuria. In altri termini, Celati sta delineando in una prospettiva più ampia una «miseria di storie»¹², correlato oggettivo da una parte di questa «anestetizzazione» e dall'altra della devastazione

⁹ L'*équipe* era formata da venti fotografi: Luigi Ghirri (capofila del progetto), Oliviero Barbieri, Gabriele Basilico, Gianantonio Battistella, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Gianni Leone, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tuliozi, Fulvio Ventura e Cuchi White.

¹⁰ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 96.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 33.

¹² G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 105.

dei luoghi naturali: «è come se ci trovassimo in un mondo che è impoverito di storie di cui servizi, così come è impoverito d'alberi e d'ossigeno».¹³

Nell'epoca contemporanea votata alla virtualità, Celati si sofferma sull'alternativa silenziosa delle contrade, sull'operosità del mondo contadino di un'Emilia postmoderna, delineando così una nuova topografia che tenta di preservare la memoria dei luoghi tramite il recupero di una regola immaginativa che si affianca a quella scientifico-positiva. È necessario per Celati cercare, o meglio creare, una via d'uscita dall'orizzonte apocalittico che ci attende e che si misura nel quotidiano di ogni giorno, nell'inaridimento collettivo della fantasia, unica via di fuga dalla prospettiva mimetica e pacificata del mondo come «dato di fatto da rappresentare».¹⁴

Durante l'itinerario di viaggio quello che guiderà la scrittura visuale di Celati è una risemantizzazione del lutto. Nei paesaggi devastati dall'urbanizzazione sconsiderata o nelle campagne abbandonate a sé stesse quello che intuisce lo scrittore è che esiste un'*anima mundi* che pur sempre parla nelle cose e che risveglia, a chi guarda, uno stupore antico: «per i greci la parola che diceva “natura” aveva dentro di sé una radice verbale che indicava l'apparire, il venire a manifestazione, lo spuntare. Quindi è una cosa molto antica a cui dobbiamo pensare».¹⁵ Accanto, dunque, ad una prima esperienza conflittuale dello spazio avvertito come *différance*, si contrappone un «vuoto che produce», un'*agency* propria delle cose, capaci non solo di suscitare una commozione («bastava che guardassi qualcosa e cominciavo a emozionarmi»),¹⁶ ma anche di ricomporre un *hic et nunc* e riattivare insieme un pensiero della memoria: «campagne vuote. Tutto questo mi dà voglia di scrivere, come se le parole seguissero qualcosa che è fuori di me. Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grande apertura nello spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose».¹⁷ Sottesa alla pura esteriorità c'è dunque insieme l'inerzia di un 'abbandono' nell'incanto di una realtà gravida di metamorfosi, che trasformano a mano a mano anche l'identità del viandante contemplatore, il quale ricostruirà infine il «legame intimo», amoroso, tra l'uomini e lo spazio naturale.

La «cura» per il mondo esterno, come rilasciato da Celati a Saverio Cesari in occasione dell'uscita di *Verso la foce*, è intrinsecamente legata ad un «pensiero del lutto» ed è da questo che bisogna cominciare: «è il pensiero del lutto per ciò che svanisce, l'origine d'ogni cura che possiamo avere per il mondo esterno».¹⁸ Ecco che le pagine dei diari si fanno sempre più pensose, accogliendo nelle proprie meditazioni ciò che svanisce come il presupposto per una foce (l'arrivo ad un dopo), ovvero

¹³ Id., *Giacometti e lo spazio*, in *Gianni Celati*, cit., p. 239.

¹⁴ Ivi, p. 233.

¹⁵ Ivi, p. 148.

¹⁶ Id., *Verso la foce*, cit., p. 135.

¹⁷ Ivi, p. 54-55.

¹⁸ *Ibidem*.

per una «progettazione d'un mondo futuro, che è già al di là del lutto e della nostra morte».¹⁹ È propriamente allora la sparizione, lo smarrimento, la perdita a costituire la condizione necessaria affinché si possa instaurare un rapporto profondo con lo spazio e con la parola che, soltanto attraverso uno stato di congedo continuo e irrevocabile, trova nel luogo la sua piena possibilità di rivelazione: «nel momento in cui qualcosa che vedo come un luogo sta per perdere i suoi connotati, l'essenza del luogo mi si rivela come uno spazio per certi incontri».²⁰ Ecco da qui la dimensione della *Wanderung* come consapevolezza del peso della propria caducità e come primo esito di risemantizzazione del *vuoto* e riterritorializzazione del «molteplice diffuso»:²¹ la scrittura celatiana cerca in tal senso di indurre a quel trasporto necessario per un «mite transito di parole»²² che possa riattivare una riserva del linguaggio e insieme una rete di rapporti che ci leghi agli altri.

Se dunque «non si può essere scettici verso il linguaggio», come diceva Wittgenstein, è a partire dalla lingua e dalle sue articolazioni che dobbiamo filtrare il presente.²³ Da ciò consegue poi che l'uso che si fa delle parole produce un effetto sull'uso che si fa del mondo e delle sue infinite variazioni.

In una conferenza tenuta nel 2006²⁴ Celati ricorda quanto diceva Ansel Adams per cui il paesaggio sarebbe oggi il «luogo della distruzione» dove finisce la natura, connesso alla condizione 'travolta' dell'abitare moderno. L'equivoco a partire dal quale si interroga lo scrittore emiliano risiederebbe nell'origine dell'idea romantica di paesaggio, connessa in un secondo tempo agli esiti di desemantizzazione dei luoghi e dunque alla correlata diseducazione di una percezione visiva-affettiva dell'abitare. Nella decostruzione contemporanea della stessa parola 'paesaggio' è l'*archè* da cui origina a venir meno, cioè il *pays* (il paese, la contrada). Non c'è infatti più nessuna origine nel 'nuovo paesaggio', «l'occhio non si perde mai nello spazio aperto»²⁵ delle pianure del Po, e la modernizzazione ha profondamente sfigurato i luoghi e diviso le comunità, producendo un «sentimento livido della vita»²⁶ e una solitudine tra gli uomini. Le forme sono state deprivate dell'anima di chi guarda; esattamente il contrario di quanto scriveva invece Goethe nel suo *Gran Tour* italiano, il quale riconosceva allora un «intimo delle cose», che quasi debordavano da sé stesse per un insito «movimento e una vita». L'equivoco all'origine della dialettica culturale tra la civiltà e una sua possibile «alternativa naturale» nascerebbe con la transizione avvenuta da un sistema di carattere percettivo ad un altro di tipo categoriale. Nei Tempi Moderni, infatti, rispetto ad una soggettività

¹⁹ Id., *Transito mite delle parole*, cit., p. 177.

²⁰ Ivi, p. 377

²¹ Ivi, p. 177.

²² Ivi, p. 388.

²³ Ivi, p. 38

²⁴ Intervento in un convegno promosso dall'Assessorato alla cultura e al paesaggio della provincia di Reggio Emilia, intitolato *Il paesaggio come capitale*, Reggio Emilia 2 dicembre 2006.

²⁵ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 203.

²⁶ Id., *Transito mite delle parole*, cit., p. 177.

emotivamente connotata, si sarebbe imposta una «oggettività della cosa guardata»²⁷ ed insieme un «guardare categoriale» (*Ibidem*), esito scopico di una dialettica della desolazione.

Contrariamente rispetto ad una tale logica 'disambientata' della visibilità, lo sguardo dovrebbe ritornare invece, secondo lo scrittore emiliano, ad indagare l'incatturabilità dei momenti e delle cose: «quello che c'è nello spazio intorno, più che una realtà catturabile, sembra una zona d'ombra da attraversare»²⁸. La *zona* di cui scrive Celati, analogamente al «campo di energie» di cui parla McHale,²⁹ è intesa come estensione, a partire dalla definizione foucaultiana di «eterotopia», di una postura tipicamente postmoderna del narrare in cui si fa pensabile un tenersi insieme dell'io col mondo, e allo stesso tempo uno sconfinamento reciproco tra realtà e immaginazione dentro un solo linguaggio, che dicendo l'invenzione dice verosimilmente anche la realtà e viceversa. Similmente anche Carla Benedetti nel suo recente studio *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, parla di queste «zone non sorvegliate»:

Anche nel mondo occidentale esistono serbatoi e laboratori di visione che i paradigmi dominanti non hanno potuto uniformare: zone *non sorvegliate* del pensiero e dell'invenzione, che sono state e sono tuttora in urto con le abitudini mentali più consolidate, e che hanno continuato ad andare liberamente in orizzonti più vasti e aperti, muovendo tutte le leve dell'animo umano.³⁰

Centrale nella scrittura di *Verso la foce* è quindi la «rispondenza alla chiamata delle cose»,³¹ in cui, imitando la scrittura per salti di Robert Walser, le parole seguono il ritmo dell'andatura e il tono delle pagine è rimesso ad una calma diffusa degli spazi percorsi a piedi. Una scrittura dunque mediana, intermondo possibile tra un piano visibile e un altro invisibile, tra uno spazio sonoro e uno muto: «c'è un mormorio diffuso. Ascolto, e ogni frase ha una modulazione di canto, ogni parola è un richiamo. La gente si chiama come fanno gli uccelli, canta o racconta e non fa altro, questa è la vita di ogni giorno. Forse ciò che ci diciamo ha pochissima importanza».³²

Come si struttura allora questa realtà in divenire, se pur sempre qualcosa persiste nella memoria dei luoghi? È possibile riproiettarsi il quel senso magico del quotidiano degli uomini, delle cose e che nutre i racconti? È particolarmente importante riprendere a riflettere su tali questioni alla luce dei

²⁷ Id., *Palomar nella prosa del mondo*, cit., p. 280.

²⁸ Ivi, p. 296.

²⁹ Cfr. McHale, 1987.

³⁰ C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, p. 21.

³¹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 131.

³² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 116.

nuovi cambiamenti climatici e della continua espansione tecnico-commerciale che danneggia i luoghi e riduce le dimensioni di spazio e tempo a rigide categorie.

Già nel secolo scorso Massimo Bontempelli scriveva di una ‘malattia’ che caratterizzerebbe i tempi moderni: «non credere più in un universo esteriore, in quella oggettiva realtà dei suoi elementi necessari che sono, appunto, il Tempo e lo Spazio».³³ Porsi nel progetto di una risemantizzazione di questi «elementi» significa innanzitutto ricomporre il rapporto tra soggetto ed esperienza, nodo a partire dal quale può cominciare una autentica e decolonizzata soggettività del mondo ed un ritrovato fiato per il narrare. Un sentire, dunque, che non può essere kantianamente inteso a priori, ma solo conseguentemente al rapporto diretto col molteplice della realtà, la quale non sembra de-costruibile dentro schemi mentali.

Rovesciando l’idea copernicana all’origine di una realtà antropocentrica, Franco Arcangeli nei suoi studi estetici, noti a Celati, riflette nei termini proposti intorno allo «spazio romantico»: «lo spazio romantico [...] non è lo spazio d’una coscienza intellettuale. [...] è uno spazio che può arrischiare l’indagine, e l’intuizione in immagini, dell’immensità dell’universo non più autocentrata dall’uomo proprio perché, nello stesso tempo, presuppone una esplorazione interiore che non conosce limiti»³⁴. Il tema a questo punto da approfondire è il processo «percettivo-proiettivo» con cui si fa esperienza delle cose.

Una figura guida per Celati nelle sue considerazioni sul «sentimento dello spazio», mentre percorre la *Westland* padana fu lo scultore surrealista Alberto Giacometti. In un saggio a lui dedicato,³⁵ Celati cercò di sciogliere il problema di fondo che lo stesso Giacometti si poneva intorno al suo lavoro: «come le cose si presentano nello spazio della nostra percezione?»³⁶ E poi, continua ancora Giacometti citato da Celati: «io sono meravigliato ogni volta che vedo, perché non posso più credere alla realtà – come dire?- la realtà materiale assoluta. Tutto non è che apparenza no?»³⁷

Il pensiero surrealista aveva posto il lavoro artistico ad una sorta di *impasse* secondo cui nella raffigurazione dello spazio ci sarebbe un «dentro del fuori», dove immagini e apparenze si traducono nella percezione di un pensiero figurato: «la possibilità d’esistenza di ogni punto dipende dal fatto che lì vi sia un “dentro dello spazio”, come ciò che si innesta sul fuori. [...] Per cui l’esterno è fatto solo di tanti punti con una loro visione interna».³⁸

³³ M. Bontempelli, *Realismo magico*, cit., p. 17.

³⁴ F. Arcangeli, *Dal romanticismo all’informale, Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 10-11.

³⁵ Testo raccolto in «Riga 40», poi ripreso e ampliato per una relazione intitolata *Visione di spazi e ultraspazi*, presentata nel 2002 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell’università di Bologna, ora consultabile online sul sito della rivista elettronica <http://www.golemindispensabile.it>

³⁶ G. Celati, *Giacometti e lo spazio*, cit., p. 299.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 304.

Se allora ciò che si chiama realtà altro non è che il «residuo di una visione»,³⁹ non si può più continuare razionalisticamente a riproporre la rigida separazione di reale e immaginario. La frattura è confutata infatti per Celati nel momento stesso in cui inizia a camminare ed a osservare ciò che lo circonda: «le immagini danno al pensiero la potenza della passione, perché, dice Aristotele, tutto il sentire dei sensi e ogni percezione delle cose corrisponde a una forma di passione – ossia a uno stato ricettivo con cui ci apriamo».⁴⁰

Si produce nello sguardo dello scrittore una ricombinazione speciale del territorio, pensabile dentro un'estensione infinitamente più profonda di quella reale: emerge così uno *spatium* nuovo, un «mondo immaginale» che trasforma le visioni interiori in esteriori e viceversa: «anche l'immaginazione fa parte del paesaggio: lei ci mette in uno stato d'amore per qualcosa là fuori [...]; senza di lei non potremmo fare un passo, ma lei porta sempre dove non si sa dove. Ineliminabile dea che guida ogni sguardo, filo d'orizzonte, così sia».⁴¹

La pulsione scopica di Celati, che si traduce in un autentico colloquio con l'ambiente, è determinata *sub specie* da un'altra azione a cui si dedica ritualmente lo scrittore, ovvero il camminare. Non si tratta più di entrare dentro lo spazio, quanto invece di «andare con esso, accompagnarlo nel suo sviluppo».⁴² Come ha scritto Massimo Rizzante l'andare di Celati è una vera e propria *Wanderung* che, animata da uno *strom* (flusso),⁴³ tenta di risolvere le contraddizioni tra il fuori e il dentro, il dato reale e il 'varco' immaginativo che nasce camminando.

Farsi prossimo al mondo è per Celati il modo di riattivare una *riserva*, una dimora del linguaggio in cui tutto scorre e si ricombina, metafora dello stesso fiume Po. L'orientazione equorea di Celati nell'aperto delle campagne emiliane è sottolineata anche dalla condizione intrascendibile di spaesamento verso cui è orientato il suo scrivere-camminare: la foce del Po è infatti un'eccellente esemplificazione postmoderna di non-luogo, dato dall'indefinitezza naturale delle improvvisate nebbie e dall'intreccio illusorio degli argini. Lo scrittore avverte però che il de-centramento, come in certi film di Antonioni,⁴⁴ possa essere un *humus* fertile per costruire il terreno di nuove parole che possano articolare con maggior consapevolezza il rapporto coi luoghi.

Verso la foce è dunque la riscrittura dell'esperienza quotidiana nel segno di una traccia magica di un mondo dimenticato che continuamente rivive nella lenta osservazione dello sguardo e nel meditato lavoro sulle parole.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ M. Rizzante, *Dialogo sulla fantasia. Gianni Celati risponde a Massimo Rizzante*, cit.

⁴¹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 103.

⁴² L. Gabellone, *Quello che sta fermo, quello che cammina*, in «nuova corrente», XCVII, 27-31, 1986, p. 182.

⁴³ Cfr. P. Collini, *Wanderung: il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli 1996, pp. 57-58.

⁴⁴ Cfr. Il film di Antonioni *L'avventura*.

Un'altra domanda, già in precedenza analizzata, è sottesa infine e a questi diari: «cosa parla dentro le parole?». ⁴⁵ Celati risponderebbe che ci dev'essere una *sorgente*, una «piccola oasi», il ristoro di un incontro che ci sta attendendo e che non sappiamo perché o come, ma riannoderà nel suo 'evento' il significato delle storie raccontate e la strada percorsa. Nelle pagine finali di *Verso la foce*, infatti, nel segno di un'ultima epifania, lo spazio «nomade» si schiude e anche nel paesaggio desolato della valle padana una seconda linea percettiva si impone a tracciare una diversa tonalità estetica:

È ancora presto, il sole si alza così lentamente su queste pianure che bisogna aspettare il mezzogiorno perché le ombre si distendano. [...] Laggiù l'acqua del ruscello è stagnante e rossastra, la mota sulla riva tutta crepata per la siccità di molti mesi, e il polline lanoso dei pioppi s'è posato dovunque, anche su un grumo di catrame. Piante di camomilla crescono a caso in un fosso pieno di macerie, dove un copertone sventrato segna il limite di qualcosa che non so. ⁴⁶

Il paesaggio desolato, inaridito, postumano, ritrova una nuova collocazione spaziale e temporale portandosi fino a quel «grado zero», a cui la stessa scrittura, non da ultimo, tenderebbe. Ecco la scelta di un narrare breve, minimale, prossimo ad una «logica del deserto», sempre cauto nel suo procedere verso una *Stimmung* in cui le parole sembrano vibrare di una «silenziosa trascendenza», ritrovano l'«identità senza identità» dei luoghi che descrivono.

La «conurbazione lineare emiliana» si presenta come un territorio di frontiera, vasto e privo di un centro preciso, metafora di un generale «indifferenziato fuori da noi» postmoderno nel quale Celati riconosce una dimensione di soglia insita in questo paesaggio frammentato. Nel suo camminare, concepito quindi come un costante superamento di una soglia, Celati ritrova il silenzio negato delle cose e del linguaggio che, nel «cuore delle cose-vocaboli», ⁴⁷ si fa muto. «La parola ritrovata per mezzo del silenzio» ⁴⁸ ricomponе così una corrispondenza con lo spazio che, nonostante le sue apparenze indecifrabili, offre allo scrittore tracce di una verità: «il deserto è questo cammino: è la via del silenzio, la celebrazione della piccola oasi, la scoperta di qualche traccia mitica baluginante, o accecante, o commovente, la presenza di un fiore, d'un animale, d'un sasso, nell'indifferente deserto planetario – ciò che comunque si chiama Natura». ⁴⁹

⁴⁵ G. Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 23-24.

⁴⁶ Id., *Verso la foce*, cit., p. 55.

⁴⁷ «Al cuore delle cose, là dove questo cuore è identicamente il cuore dei vocaboli, e il cuore del pensiero [...] Al cuore delle cose-vocaboli, come al cuore di ogni cosa, non c'è linguaggio», Nancy, *Un Pensiero infinito*, cit., pp. 126-127.

⁴⁸ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 15.

⁴⁹ *Ibidem*.

Nell'epoca dello sradicamento e della riduzione del mondo ad immagini da consumare, i diari di *Verso la foce* rimandano ad un 'ricominciamento' possibile, a partire da una «ovvietà» della percezione: «non facciamo che citare la nostra appartenenza a un terreno comune, quello del parlare, dei legami verbali, e del sentito dire delle parole in cui siamo immersi. È ciò che costituisce l'ovvietà, che possiamo anche chiamare abitudine, habitus, terreno o tradizione».⁵⁰

Nello scrivere-camminare l'ovvietà si fa metafora della necessità di un ritorno a un «terreno comune», tentativo di un affettivo 'appaesamento'. La pratica del camminare è per Celati un *habitus* antico, strettamente legato all'immagine dal vero, al «teatro del mondo» fuori dai simulacri, all'idea che dai luoghi non si deve pretendere nessuna verità; perché anche ipotizzandone un'esistenza, la Verità si mantiene nel suo riserbo, e per coglierne appena la presenza bisogna camminare: «la superficie non si svela: si ripercorre»⁵¹. Si comprende, sotteso all'estetica del cammino, la natura erratica dello scrittore, *deraciné* per il mondo, che a fatica riesce a rintracciare un «luogo stabile a cui fare ritorno»:⁵²

Sul Po di Pila col sole sopra la testa, mi è venuto in mente un film di John Ford dove si vede Henry Fonda che torna a casa dopo tanto tempo e trova le baracche del suo villaggio abbandonate, e un predicatore ubriacone gli spiega che verranno le ruspe ad abbattere tutto, perché tutto è cambiato e non c'è avvenire per i luoghi. Danzando nel buio con un cerino in mano, quel predicatore pronunciava la profezia: "Senza luogo! senza luogo!"⁵³

In questo riserbo delle immagini emerge lucida, nelle parti più descrittive dei diari, la devastazione in atto nel paesaggio. Ma il «generale abbandono del mondo esterno» è qualcosa che comprende anche, sottotraccia, il sentire di Celati che ne restituisce nei suoi scritti una «minuziosa cartografia».⁵⁴ Così lo sforzo a narrare la desolazione è lo sforzo di ricomporre la promessa di un nuovo «ordine leggero» e di un possibile riorientamento, contrapposto alla frammentarietà. Dentro la natura delle parole che si rivelano, si compie una grazia in cui «l'esser-qui» corrisponde a l'«esser-fuori», dentro una affettività per gli spazi tale da porre un contrappeso alle ferite della terra e «ai centomila sprofondamenti».⁵⁵

Le parole e i pensieri a questo punto non sono più strumento oggettivo di uno scrittore demiurgo, ma sono «restituite al terreno comune da cui ogni dire proviene»;⁵⁶ semplicemente accadono in quanto

⁵⁰ Id., *Narratori dell'invisibile*, cit., p. 20.

⁵¹ Id., *Il racconto di superficie*, cit., p. 94.

⁵² M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 133.

⁵³ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 132.

⁵⁴ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 97.

⁵⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 122.

⁵⁶ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 146.

scaturite da «un pensiero incessante e appassionato»:⁵⁷ «cadono a lato di noi stessi, quasi non sapessero dove andare. Questi pensieri sono come fenomeni esterni, in qualche modo. Sono come la luce oppure un taglio d'ombra in un muro, cioè cose che accadono e ci accadono».⁵⁸ Celati diventa, in quanto viandante, custode di un «racconto del luogo» e del suo orizzonte mitico in cui le lingue, le voci, tradizioni e le storie, si confondono e si stratificano in una profondità immemoriale: «le ere mitiche sono là, nel paesaggio nelle strade che attraversano i territori, e in tutto questo uso del mondo che si fa dovunque».⁵⁹ È dunque in questo «moto pendolare tra narrare e mostrare», come ricorda Cecilia Monina,⁶⁰ che bisogna farsi guidare nella lettura e nell'analisi di questi diari di viaggio o racconti d'osservazione, fino al punto in cui si sarà in grado di comprendere l'*ovvietà* del mondo: la «scoperta di una realtà che è già presente all'interno della realtà».⁶¹

⁵⁷ M. Heidegger, *L'abbandono*, cit., p. 40.

⁵⁸ G. Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 26.

⁵⁹ Id., *Verso la foce*, cit., p. 100.

⁶⁰ C. Monina, *Doppio framing, indugi e soglie narrative. Tre autori a confronto: Celati, Ghirri, Antonioni*, in «ReCHERches», cit., p.133.

⁶¹ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 156.

4.2 *Un paesaggio con centrale nucleare: i relitti della modernità*

Gianni Celati continua con questo lavoro di *reportage* narrativo un «discorso spaziale» che condivide i temi e buona parte della forma dei racconti precedentemente analizzati. Così scrive Iacoli:

Celati si immerge fisicamente nella pianura, immedesimandosi con un ipotetico fabulatore dei *Narratori*, per coinvolgerci nella cognizione dello stato finale delle cose, quello dell'abbandono che informa di sé queste terre, che nuovamente fa percepire l'impalpabilità dell'apparenza, vista come "la forma che prendono tutte le nostre sostanze", nella sua natura di segno che rimanda all'essenza del luogo». ⁶²

Emerge, accanto alla nota dialettica di fuga, solitudine e smarrimento provocata dal «dissesto urbanistico» nella Pianura Padana, una «perdita di funzione» autentica che in passato definiva questi luoghi come terre agricole di comunità. Oggi, privi di ogni connotazione sensibile, questi spazi si presentano spogli, e al *flâneur* che li attraversa non resta che osservare gli esiti di una selvaggia industrializzazione, che ha trasformato il paesaggio naturale in un paesaggio di rovine.

A sostenere la descrizione dei luoghi emerge «un'incertezza epistemologica» che riprende l'estetica benjaminiana, già approfondita da Celati in uno dei saggi di *Finzioni Occidentali*. Collegando quel saggio del 1975 con i diari del 1989, si delinea la traiettoria culturale compiuta dallo scrittore come un processo ininterrotto, orientato a un secondo livello di analisi teorica. Qui, il pensiero celatiano indaga l'esistenza di piccole realtà epifaniche (epopee del baleno) capaci di opporsi alla logica capitalistica dell'Occidente.

A questo proposito è interessante ricordare quello che scrive Daniela Daniele in rapporto ai grandi centri di potere politico-economici europei (Londra, Berlino) che lo scrittore Pynchon descrive e che torna puntuale, in una prospettiva comparata, anche in rapporto alle descrizioni padane:

Quasi a voler ritualizzare l'estetica benjaminiana delle rovine e indicare la nascita di estreme "fantasmagorie dello spazio" [...] questi nuovi luoghi dello spaesamento parlano, insomma, la lingua babelica dell'incertezza epistemologica, un idioma spurio, suggerito dalla compresenza di lingue e di segnali eterogenei, che induce a una rinnovata erranza tra i segni [...], in un complesso campo semiotico che non pone più solo problemi di alienazione individuale, ma la prospettiva meno distopica di una convivenza con realtà culturali irriducibili alla logica occidentale. ⁶³

⁶² G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 49.

⁶³ D. Daniele, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1994, p. 9.

Le meditazioni del primo diario, ma non solo, di *Verso la foce* si muovono sinuose tra l'«impero dei segni» del mondo occidentale, utilizzando «una lingua muta delle origini ctonie sempre più mescidato e adulterato con l'insondabile (perché autoreferenziale, linguaggio di superficie)». ⁶⁴

Centrale nella descrizione della realtà a cui va incontro lo scrittore c'è dunque una presa d'atto, una «verifica della perdita»; è un lavoro etnografico quello di Celati, non più chiuso in uno scrittoio, ma operante sul campo.

La registrazione delle cose segue una idea di «misura», ovvero l'idea mutuata da Francis Ponge che la prosa non debba accogliere in sé l'illimitato, ma al contrario «incontrare i propri margini». In altri termini, la prosa di Celati insegue incessantemente le cose che si aprono allo sguardo per affermare, in primo luogo, un suo limite, l'approssimazione con cui quelle parole, e quello sguardo, possono raccontare l'«infinita varietà» del mondo reale. In questo modo la parola celatiana e il limite della pagina (del taccuino) in cui è iscritta «collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto». ⁶⁵ Seguendo questa prospettiva di ricerca Marco Belpoliti, nel suo studio fenomenologico su Calvino, si pose queste domande: «i limiti della scrittura sono i limiti del mondo? Oppure: i limiti del mondo sono i limiti della scrittura?». ⁶⁶ La risposta ipotetica a queste domande si avvicina anche alla natura dell'indagine del primo taccuino scritto da Celati nelle zone della campagna cremonese, dove si accorse che per descrivere il paesaggio 'ferito' e innervare la descrizione realistica in una chiave narrativa, cioè immaginale, bisognava utilizzare una prosa che ponesse al suo centro (come nei racconti di Handke) una perplessità, un dubbio, un'esitazione (come il passo che incede).

L'interpretazione del reale diventa possibile nel momento in cui la scrittura comincia a de-realizzare la struttura tautologica con cui vuole essere *medium* interprete del mondo, ovvero nel momento in cui si compie, scrivendo, uno spostamento di senso e il reale si «riempie di una atmosfera» che è quella delle parole dubitanti, le quali raddoppiano la veduta del mondo descritto permettendo la tensione problematica e misteriosa per cui il reale «permane così com'è [...] e contemporaneamente si illumina per [...] il richiamo di quell'altro senso». ⁶⁷ Ecco che lo scrittore-camminatore non è soltanto un passivo osservatore, ma viene assunto di una responsabilità etica dovuta al fatto che il suo «essere qui è custodito altrove», e laggiù deve andare a cercare. Questa consapevolezza comporta nel narratore una modificazione della sua soggettività e anche dei riferimenti con cui si è familiarmente soliti interpretare il reale.

⁶⁴ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 50.

⁶⁵ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 98.

⁶⁶ Ivi, p.102.

⁶⁷ G. Comolli, *Quando sul paese innevato silenziosamente appare il Castello... (La prospettiva narrativa di fronte al paesaggio inenarrabile)*, in *Il pensiero debole*, cit., p. 183.

L'operazione che si annuncia nel primo diario è dunque questa: Celati coglie che quello che osserva di per sé non ha significato, ma narrando ciò che vede nel paesaggio, questo si riannoda a molte altre vedute già viste o rappresentate altrove, in qualche altro posto, in qualche altro libro. Secondo questo ricongiungersi di sguardo e pensiero 'rammemorante' lo scrittore coglie che un significato, tuttavia, sembra disporsi al pensiero che indugia nell'esterno, un senso dimora dunque per l'appunto «laggiù», dove è stato chiamato ad andare l'autore, ovvero al Delta – foce in un intero paesaggio e di un'intera memoria. È questo il raddoppiamento del senso di cui cerca di parlarci Celati, cioè «in definitiva l'operazione che permette l'interpretazione del reale» e l'abbassamento di soglia con cui l'io dell'autore scompare tra le apparenze (nel senso di ciò che appare) del mondo osservato.

Tuttavia, lo scrittore scoprirà che al «limite delle terre» dove terminerà il suo viaggio non ci sarà niente davvero da osservare e il pensiero, lo sguardo che ha fatto esperienza del mondo, non potendo proseguire oltre («vorresti gettar ponti con le parole, ma impossibile»)⁶⁸ dovrà tornare indietro, «rimettersi in cerca dell'esperienza», di qualcos'altro da osservare.

Tornando allora alla registrazione delle cose di questo primo diario, si comorende ancora meglio come la narrativa celatiana intercetti un tempo ciclico (pensabile come anche una «lunga stasi nella contemplazione»). È un espediente che si può intuire meglio come l'istanza del 'ricominciamento', sempre all'opera nel gioco interminabile per definizione della scrittura: «qui non si arriva mai a capo a niente, tutto è sempre da ricominciare».⁶⁹ Per questa circolarità il dopo è anche un prima e viceversa: «non muore chi collega il proprio termine ai propri inizi. Dunque vagate».⁷⁰

Il primo taccuino (9-17 maggio 1986) si colloca immediatamente dopo il disastro della centrale nucleare di Černobyl. Esso riflette sul «sapore d'incertezza» che pervade l'aria tra gli abitanti della provincia di Cremona dopo l'esplosione, soffermandosi sul timore incerto dell'arrivo della «nube tossica» che sembra avvicinarsi minacciosamente: «la calamità è altrove, noi qui abbiamo solo notizie giornalistiche e commenti di frasi fatte».⁷¹ La narrazione diaristica intreccia una doppia prospettiva: da un lato, la paura concreta della radioattività e dall'altro, il vuoto di informazioni affidabili e veritiere. In un tale contesto, lo stesso narratore si abbandona all'ascolto di ogni «voce» («tutte queste emissioni di fiato che salgono verso il cielo»)⁷², dando vita ad una ri-narrazione alternativa.

La passeggiata dello scrittore-contemplatore prosegue poi, come accennato in apertura, lungo gli argini, ed è proprio la pratica del camminare che permette di elaborare una scrittura pensosa e uno

⁶⁸ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 134.

⁶⁹ Id., in A. Cecconi, F. Perini (a cura di), *Scuola aperta. A colloquio con gli scrittori: Giorgio van Straten, Joyce Lussu, Gianni Celati*, cit., p. 61.

⁷⁰ E. J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 355.

⁷¹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., 16.

⁷² *Ibidem*.

sguardo fenomenologico che rileva le cose che incontra non solo come dati, ma come ‘eventi’. cogliendo in questi la devastazione insita dietro il paesaggio:

Più avanti camminando sull’argine, c’è un punto dove sono stati scaricati molti rifiuti in riva al fiume. Lattine di FANTA e COCACOLA, frammenti di mattonelle, un appendiabiti rotto, un sacco di cemento sfondato. Poi una lattina di fluido altolubrificante FLASH, uno di olio APIGREASE, una di solvente per ruggine AREXOUS. Il sole ancora alto fa riflessi sui rifiuti, li rende abbaglianti. / È arrivato in motorino un tizio che adesso fruga tra i rifiuti con un bastone.⁷³

Celati rileva i «relitti della modernità», le scorie, i rifiuti, un mondo di simulacri che si innesta dentro un più generale «cambiamento geografico e sociale, dalla miseria del dopoguerra a quella, irrimediabile, culturale di oggi».⁷⁴

Il viaggio a piedi del narratore dalle campagne cremonesi prosegue poi lungo la traiettoria F2,⁷⁵ attraversando i paesi di Pieve San Giacomo, Guastalla, Pomponesco, Dosolo, Brescello; una traiettoria che continuamente ricalcola il percorso, si smarrisce e torna indietro, marcando, come era stato per *Narratori delle pianure*, una «riflessione geografica, una verifica spaziale sulle distanze» in cui la descrizione-narrazione muovendosi sinuosa tra gli argini segue i «moti di adesione e repulsione per le cose, alternando rigore morale nel demistificare le pseudo-logiche di accumulo e abbandono, e coinvolgimento, adesione sentimentale ai luoghi».⁷⁶

La narrazione-registrazione, dunque, delle cose e dei paesi attraversati si connota di una affettività che non riporta al narratore soltanto un’immagine di un altro tempo, una spazialità pura, ma riconnette il suo sguardo ad un orizzonte, ad un «aperto» che *riluce* di una lontananza, contrappunto allo smarrimento e metafora del nuovo orientamento annunciato:

Quando si arriva in paese parrebbe d’essere in un’epoca tutta diversa. Pomponesco è fatto di strade dritte a intersezione ortogonale [...]. Il paese si stende attorno alla meravigliosa piazza rettangolare, non umiliata dal cemento e dal nuovo. La prospettiva delimitata in fondo da due colonne a ridosso dell’argine, imbuto d’una strada silenziosa con belle case antiche, porta l’occhio verso l’aperto. Là in fondo dietro un orizzonte, facendo sentire l’indistinta lontananza che dà un senso alla nostra collocazione spaziale.⁷⁷

⁷³ Ivi, p. 20.

⁷⁴ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 50.

⁷⁵ Si veda sopra il capitolo *La via Emilia e il topos della pianura padana: la mappa, gli itinerari*.

⁷⁶ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 54.

⁷⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 46.

Qui la lontananza si comprende come non solo spaziale, ma anche temporale e quindi portatrice di un ricordo, una memoria che è, ancora seguendo le parole di Benjamin, una «facoltà epica per eccellenza».⁷⁸ Una buona domanda ora da porsi potrebbe essere: «esiste forse una contraddizione fra l'impossibilità di uscire dalla condizione della modernità e il tentativo di recuperare il perduto come traccia della lontananza?».⁷⁹ Elaborare un pensiero della lontananza significa dunque per Celati riflettere anche sulla decadenza nel tempo della trasmissione delle esperienze, delle narrazioni orali; significa, in altre parole, ricordarsi dell'*epos* delle storie antiche e in qualche modo cercare di riattivarlo.

In questa oscillazione tra memoria epica e lontananza uno degli aspetti che più interessa mettere a fuoco Celati nella sua ricerca etno-antropologica nelle campagne è la 'misteriosa' fattezze delle villette geometrili (già presenti nei *Narratori*): «sono attratto da queste casette incantate per qualcosa che non so spiegare, una sospensione, un dismemorarsi di tutto che mi viene in gola».⁸⁰ Queste villette sono l'immagine per eccellenza di quelli che si è chiamati nel titolo di questo paragrafo: i «relitti» dell'epoca moderna. Rappresentano infatti per lo scrittore quei «luoghi sconvolti dalla banalità e dall'assenza di creatività» denotando «un senso di squallore e monotonia».⁸¹ Lo «stile geometrico» è uno degli elementi perturbanti nel paesaggio delle campagne, una presenza, in primo luogo estetica, che ne modifica l'essenza stessa, e in secondo luogo 'infesta' questi luoghi di un «silenzio residenziale» (di cui si è già detto in precedenza), ma che sostiene anche quella «banalità ordinaria» che tanto ossessiona lo scrittore. Arriva così a descriverle minuziosamente fino al punto in cui avverte dentro di sé una radicale estraneità, che lo porta inevitabilmente al «desiderio di fuga»:

Tutte squadrate allo stesso modo, cassoni a due piani con tapparelle di plastica e corto spiovente del tetto. I giardinetti attorno con sedie a sdraio o panchine sul prato all'inglese, falsi pozzi in scagliola, fiori troppo grandi e troppo colorati nelle airole, e molto spesso i nani di Walt Disney ai lati della porta. [...] e quando in quella stradina deserta [...] è uscito un uomo ed è salito in macchina, il sentimento d'essere un estraneo è stato tanto forte da mettermi in fuga.⁸²

La presenza-assenza che lo scrittore esperisce nella sua *Wanderung* senza metà tra le campagne vuote, tra le villette anonime, lo chiama continuamente, come detto, ad una 'pensosità'; tanto che anche

⁷⁸ Cfr. W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 254: «Leskov è a suo agio nella lontananza dello spazio come in quella del tempo».

⁷⁹ F. Migliaccio, *Il luogo dello sguardo. Paesaggio e scrittura in Calvino, Celati e Biamonti*, cit., p. 244.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 55.

⁸² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 30.

quando entra in un bar di paese o in quei piccoli supermercati di alimentari c'è sempre un momento di sospensione che 'trascende' il suo essere in quel momento e lo riconduce 'altrove', nell'evanescenza di un 'fuori': «le campagne sono là, per sconosciute come tutto il resto; comincia la mia marcia sullo stradone».⁸³ Il racconto diaristico dunque si spezza ripetutamente per introdurre queste pause di distensione, in cui il pensiero si dispone ad un ascolto di un qualcosa d'altro che si apre nello sguardo e nella mente dello scrittore-viandante. Rimesso in viaggio lo scrittore si lascia andare al flusso dei pensieri, i quali tradotti in frammenti di descrizione pura rivelano l'ormai matura capacità di Celati di essere non più (solo) un abile narratore, ma adesso un abile descrittore:

Su un'ansa del fiume a occidente un'isola piena di pioppi sembra allagata, pochi uccelli volano a pelo d'acqua e forse sta per piovere. Nubi bianche e gonfie, coperte dalle cime dei pioppi cipressini in riva al fiume. Sull'altra sponda lontana si sente il canto del cuculo. / Adesso sta piovendo e sono tornato sull'argine, la luce è rifratta in toni rossastri e l'acqua del fiume sembra uno specchio immobile. Dall'asfalto salgono folate di vapore, e ad un tratto la pioggia è finita, passa un ragazzo in motorino.⁸⁴

L'elemento costante e che già emerge in questa prima settimana di annotazioni è la 'presenza' del fiume, il suo essere sempre mormorante dietro a qualsiasi altra immagine rappresentata. La sua presenza e il suo «andamento sinuoso» accompagnano la «dimenticanza» dell'avvenimento di Černobyl, avvolgendo in un torpore ogni cosa e ogni notizia: «c'è poi il fiume che scorre e così la dimenticanza appare come un magnanimo flusso».⁸⁵ Celati tocca qui un tema importante, *leitmotiv* sotteso alla poetica dei taccuini, oltre l'industrializzazione che ha sconvolto questo territorio.

Bisogna dunque chiedersi: cos'è questa 'dimenticanza' di cui parla lo scrittore? Ebbene è noto al viaggiatore che si addentra nella Pianura Padana e lungo gli argini del Po, soprattutto durante la stagione calda come quella qui raccontata da Celati, la percezione di un torpore diffuso, un riverbero che produce una calma nel paesaggio, il quale rilassando gli occhi conduce lo sguardo a seguire le divagazioni sinuose del fiume. È «tutto un innesto di movimento sinuosi si altre linee sinuose con deviazioni dovunque» in cui qualsiasi contemplatore abbandona ogni capacità d'interpretazione delle cose venendo dai movimenti del fiume spinto ad un altro modo di pensare il luogo, ovvero attraverso «l'immaginazione del corpo che si muove in uno spazio d'affezione».⁸⁶ Il ruolo del corpo è cruciale per la comprensione della nuova prosa celatiana e per comprendere anche il concetto che introduce di «dimenticanza», la quale altro non è che una sorta di 'spogliazione' dagli schemi mentali acquisiti

⁸³ Ivi, p. 29.

⁸⁴ Ivi, p. 35.

⁸⁵ Ivi, p. 39.

⁸⁶ *Ibidem*.

(quello che si pensa di sapere del mondo e di sé) per finire a una graduale riformulazione della realtà per affezioni, connotandola dunque di un valore *amoroso*. Rilke, autore caro a Celati, scriveva parlando dell'ultima soglia dell'esperienza che quando «l'opera della vista è fatta» è ora di fare «l'opera del cuore».⁸⁷ Un sentire che accumuna il viaggio di Celati, che peraltro aveva deciso di iniziare questi diari con una citazione dall'*Aussicht* di Höderlin («l'aperto giorno riluce all'uomo di immagini»), altro autore che nelle sue liriche sosteneva che ogni viaggio (esteriore o interiore) si dovesse compiere con «fedelissimo cuore» e che per comprendere la realtà bisognasse abitarla poeticamente («...poeticamente abita l'uomo...»)⁸⁸ In altre parole, non si può pensare di afferrare davvero qualcosa con uno sguardo raziocinante, oggettivo, ma al contrario bisogna per lo scrittore attraversare lo spazio educandosi ad uno sguardo *poetante*. Solo così si può davvero guardare e dire universalmente la realtà, spersonalizzandola dalla propria biografia, e raccontandola con profonda umiltà.

L'attenzione per il dettaglio diventa allora l'attenzione per il mondo, raccontando la realtà quotidiana Celati racconta la realtà poetica della vita. Si comprende bene qui il motivo per cui Celati non si è mai voluto confrontare, né tanto meno apparentare con i romanzieri moderni, i quali ben lontani da questo sentire, inneggiano piuttosto una vuota a-poeticità del vivere/sopravvivere moderno. Celati per contro si muove in un circuito parallelo, preferendo un dialogo con autori più 'classici', come per esempio Robert Walser. Nello scrittore svizzero si riconosce in quanto grande camminatore nomadico, da cui perviene all'idea che lo scrivere e il camminare siano attività imprescindibilmente legate: «se c'è una cosa che mi attira verso Walser sono questi "microgrammi", dove evidentemente c'è questa cosa a cui punto: il fatto che nello scrivere lui si perde, e questo perdersi è proprio come un camminare a vanvera».⁸⁹

Questo è insomma l'animo di Celati, che «nell'ora astratta del mezzogiorno» costeggia i fiumi e attraversa i campi della Val Padana, legando il mondo reale e quello immaginario, la visione all'illusione: «anche i pensieri allora sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce su un muro, o l'ombra delle nuvole».⁹⁰ La scrittura, procedendo a passo d'uomo, diventando minuziosa nelle descrizioni e accordandosi alla calma del paesaggio attraversato, mostra la straordinaria capacità di contenere dentro di sé ogni elemento caotico e insieme ogni opacità: ogni forza disgregante è nelle pagine celatiane come incantata.

Il paesaggio emiliano si fa così territorio simile al *west* americano («questo paesaggio mi sembra il Texas» dirà più avanti), desolato e avventuroso, ricco di stazionamenti di frontiera, ed è lo stesso

⁸⁷ R. M. Rilke, *Gesammelte Werke*, Paris, Band III, 1927.

⁸⁸ Scriveva così Hölderlin in una lettera, il 12 marzo 1804 da Nürtigen, al suo amico Leo von Seckendorf.

⁸⁹ G. Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 594.

⁹⁰ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 93.

Celati a far percepire questa dimensione nell'incalzare del suo *reportage*: «in un prato d'erbe molto alte dove un cartello dice 45° PARALLELO, sto passando da una regione a un'altra del mondo; lontano vedo il ponte di Viadana e ci sono già quasi con la metà del cuore».⁹¹

Nell'estensione delle campagne e dei paesi si evidenzia così un altro motivo che ritornerà spesso nei diari a seguire: il motivo dell'incontro con altri viandanti o abitanti del luogo 'disambientati', un incontro che rinfranca e unifica: «il vuoto si riconosce come l'accogliente, e noi accolti potevamo accorgerci degli altri di passaggio, senza la solita sensazione di fastidio».⁹²

Lo stupore per l'incontro 'sanante' con gli altri e lo smarrimento spaziale per raggiungere il Po dispongono l'animo dello scrittore all'estasi del cammino nell'incerto, fino alla fusione totale di ogni visione, tra la dimenticanza e la «deperibilità del mondo reale» che si coglie sempre per frammenti; un mondo diafano, sfrangiato e obliquo, sempre più simile a un miraggio:

Ho camminato tre giorni per osservare qualcosa, ma già confuso quello che ho osservato, incerto quello che pensavo, solo incertezza per quello che verrà. Credo che tra pochissimo avremo dimenticato le notizie che solo qualche giorno fa sembravano così impressionanti [...]. Deperibilità del "mondo reale", non si distingue bene da un miraggio. Per forza l'intelligenza arriva sempre in ritardo: non lo capisce proprio questo passare e perdersi nell'incerto, la dimenticanza che dovunque ci avvolge e ci porta.⁹³

È un paesaggio che, come la scrittura, rileva un bagliore, mostra «un volto ignoto» ed eroso dal tempo e insieme dalla «demolizione in atto» del progresso industriale. La prosa del paesaggio della pianura compone dunque «un ultimo posto di frontiera, oltre il quale si apre, informe, la distesa di un deserto che cresce».⁹⁴

⁹¹ Ivi, p. 43.

⁹² Ivi, p. 46.

⁹³ Ivi, p. 49.

⁹⁴ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 57.

4.3 Esplorazione sugli argini: l'incontro nella «lontananza»

Il secondo diario racchiude tre giorni di peregrinazioni a piedi e in auto con Luciano Cappelli, dal 20 al 23 maggio. Tutto comincia un mattino all'alba nei pressi di Bologna, in cui da subito ai due viaggiatori si presentano le prime diverse difficoltà di definire un percorso chiaro da seguire una volta usciti dall'*hinterland* urbano: «svegli al mattino presto, fuori da Bologna in cerca di strade secondarie verso il Po. [...] dove finisce una città non è più un limite territoriale, ma un cambiamento nei movimenti di guida, in attesa d'essere consegnati alle nostre destinazioni».⁹⁵

La strada in direzione della foce si presenta ai due viandanti impervia, difficile da percorrere, ricca di smarrimenti come dentro un labirinto. Lo sforzo a cui sono dunque chiamati per non soccombere nello smarrimento dato dall'assenza di riferimenti è una adesione all'incanto sospeso dei luoghi attraversati. Tracciare una mappa significa dunque abbandonare i codici di una normale cartografia con cui la ragione interpreta e fissa i dettagli di ciò che vede, perché tutto intorno ai viandanti è «terreno vago», abbandonato a sé stesso: è un paesaggio fuori dalle «guide turistiche», assorbito dalla luce che sgrana lo spazio della pianura dissolvendo i punti di riferimento:

In questo viaggio per le campagne abbiamo visto un abbandono generale del mondo esterno: aggregati di case in cemento con l'aria d'essere appena sorte e subito abbandonate, fattorie dove non si riconoscono non forme di vita, cave di sabbia anch'esse deserte, recinti di roulettes in mezzo ai prati, tralicci dell'alta tensione con fili che pendono su lunghissime distanze. Il vuoto è riempito da nomi di località inesistenti, non luoghi ma solo nomi messi sui cartelli stradali da qualche amministrazione dello spazio esterno.⁹⁶

La dialettica del labirinto, che genera l'abbandono e lo spaesamento, è rafforzata dalla dialettica luce/ombra, dove se il labirinto (le strade tra i pioppeti tutte uguali) corrisponde al buio, il viaggiatore che osserva illumina, con la meditazione dello sguardo 'incantato', il paesaggio adombrato dallo spaesamento. Si risemantizza in questo senso anche il medesimo spaesamento: l'erranza produce un suo superamento e secondariamente una orientazione. Così scriveva similmente all'animo celatiano, Italo Calvino:

Ogni orientamento presuppone disorientamento. Solo chi ha sperimentato lo smarrimento può liberarsene. Però questi giochi di orientamento sono a loro volta giochi di disorientamento. In

⁹⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 53.

⁹⁶ Ivi, p. 81.

ciò sta il loro fascino e il loro rischio. Il labirinto è fatto perché chi vi entra si perda ed erri. Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce, avrà distrutto il labirinto; non esiste labirinto per chi lo ha attraversato.⁹⁷

Certo è necessario un «sforzo immaginativo» altrimenti, dice Celati, «non si potrebbe fare un solo passo».⁹⁸ Una immaginazione che non solo guida, ma dispone, come scrive a proposito Massimo Rizzante, una «“riserva” nell’epoca del disincanto».⁹⁹

È dallo spaesamento di fronte al vuoto delle campagne che nasce la scrittura di *Verso la foce*, una scrittura non del paesaggio, ma che nasce in presenza di esso, in un «qui» declinato secondo le cadenze delle abitudini, delle ore del giorno: «campagne vuote. Tutto questo mi dà voglia di scrivere, come se le parole seguissero qualcosa che è fuori di me. Se guardo in distanza, prima di tutto c’è una grande apertura nello spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose».¹⁰⁰

Il vuoto accoglie le cose e le parole, miscidandole tra loro per produrre una visione, «una donna con l’ombrello e l’impermeabile che sta guardando l’acqua del fiume», qualcosa che «manda un richiamo».¹⁰¹ Francesco Migliaccio aggiunge: «solo chi attraversa le distese di vuoto può rimirare l’apparire d’una fata morgana. Dunque, il deserto e la *silhouette* di un’oasi sono immagini della medesima natura, esiti materiali della percezione paesaggistica».¹⁰²

Il contesto del reincanto della scrittura avviene dentro il paesaggio post-industriale soffocato dalle nubi di gas, che Celati chiama «potenziale depressivo» che annulla ogni appartenenza e ogni idea: «crolla l’idea di poter guardare e ascoltare tutto: «c’è un potenziale depressivo là fuori, che se ti investe passa subito la voglia di farsi delle idee da distaccati osservatori».¹⁰³ Tuttavia, è lo stesso «potenziale depressivo» a permettere una alternativa, una «grazia» interna alla scrittura che registra l’andamento delle abitudini dei luoghi vissuti collettivamente: «[...] viene l’impressione di poter percepire, grazie al silenzio diffuso, una simultaneità di gesti abituali ripetuti dagli abitanti d’un luogo; come entrare in casa d’altri e sentire un andamento benefico delle abitudini».¹⁰⁴

Lo scrittore sembra come dire che è propriamente l’ascolto delle storie degli altri, dei punti di vista diversi a produrre un beneficio psicofisico nel viaggio difficoltoso attraverso la pianura; «ascoltare una voce che racconta» è il fondamento allora della nuova prosa di Celati, la «grazia», appunto, di

⁹⁷ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 224.

⁹⁸ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 92.

⁹⁹ M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore*, cit., p. 34.

¹⁰⁰ G. Celati, *Verso la foce*, cit., pp. 54-55.

¹⁰¹ Ivi, p. 76.

¹⁰² F. Migliaccio, *Il luogo dello sguardo. Paesaggio e scrittura in Calvino, Celati, Biamonti*, tesi di dottorato università degli studi di Torino, a.a. 2014/2015, p. 195.

¹⁰³ G. Celati, *Verso la foce*, cit., pp. 74-75.

¹⁰⁴ Ivi, p. 56.

cui si nutre la scrittura: «si segue una voce, ed è come seguire gli argini d'un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente».¹⁰⁵

L'incontro con l'altro e con ciò che è disperso nella «dimenticanza» del paesaggio segna una possibile soglia di metamorfosi che nei soggetti erranti risana una frammentazione identitaria, riconnettendo i viaggiatori al calore di un radicamento esistenziale. Così come nel finale del secondo diario, quando Celati e Cappelli entrano in un ristorante al borgo di San Giorgio:

Il gestore è un uomo anziano un po' obeso, ha capelli che luccicano di brillantina, giacca da yachtman, occhiali con montatura dorata. Chiede ad ogni cliente se ha appetito, cosa desidera mangiare, se ha voglia di assaggiare gli antipasti [...]. Dopo questo trattamento ogni cliente è trasformato in qualcuno, esistenza umana significativa, non più stato brado dell'essere. E anche noi con quel trattamento siamo ridiventati membri riconosciuti della specie.¹⁰⁶

È infatti questo 'essere insieme' agli altri a permettere al fotografo e allo scrittore di continuare il viaggio, di seguire il corso del fiume misterioso arginando gli «sprofondamenti» e le inquietudini. L'incontro di Celati dunque con il mondo, e con sé stesso, diventa così quasi un incontro di fede, in cui il descrittore e il descritto si compenetrano profondamente fino a trascendersi l'uno nell'altro. Similmente al Rilke delle lettere da Muzot quando scriveva che «l'ultimo compito del poeta è quello di compenetrarci così profondamente, così dolorosamente e appassionatamente con questa terra provvisoria e precaria, che la sua essenza rinasca "invisibilmente"» dentro, nelle membra del corpo e nella mente.¹⁰⁷ Nel breve quanto illuminante saggio di Celati *Andar verso la foce*, lo scrittore insisteva esplicitamente su questa importanza degli altri, quasi ci reggessimo l'uno con l'altro nel viaggio-itinerario verso il 'delta' della vita:

È l'idea che tutto quello che facciamo o pensiamo appartenga alla trama che ci lega agli altri, e che determina i miei gesti. [...] Il legame massimo sta poi nel fatto che tutti quelli che vedo in giro, tutti gli altri con cui parlo, vanno come me verso la morte, come se ci accompagnassimo tutti in quel tragitto. Quello è stato il punto d'arrivo di una specie di cura o terapia, andando verso la foce.¹⁰⁸

Il narrare del Celati scrittore-camminatore in questa dialettica si fa per la sua densità capace di interrompere, lungo le pagine, uno scorrimento meramente cronologico del tempo (*Kronos*), attivando un dispositivo interpretativo che grazie alla presenza degli altri compone le maglie larghe di un tempo qualitativo (*Kairos*); ecco l'introduzione di uno 'stato di quiete' nel movimento.

¹⁰⁵ Ivi, p. 57.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 82-83.

¹⁰⁷ R. M. Rilke, *Noi siamo le api dell'invisibile - Lettere da Muzot-*, cit., p. 81.

¹⁰⁸ G. Celati, *Andar verso la foce*, in "Rigabooks", 2008.

Similmente a quanto aveva scritto nella novella su Baratto, anche qui i pensieri vengono considerati vuote astrazioni e devono quindi venire esposti alle ‘correnti d’aria’, disperdersi nella «dimenticanza che ci avvolge e ci porta»: «noi non siamo padroni dei nostri pensieri, semmai sono loro che accampano dei diritti su di noi secondo le situazioni in cui sorgono; e poi diventano anche presuntuosi. Bisogna portarli a spasso questi presuntuosi, che prendano aria».¹⁰⁹

Attraverso questo lavoro di scambio con la fotografia lo scrittore emiliano mette a fuoco una scrittura per piani panoramici, una prospettiva che nasce proprio dentro un sentimento di vaghezza e che permette di «aprire il racconto ad uno sfondo di voci varie»:¹¹⁰ «nei piani panoramici, come nelle novelle antiche, c’è una diversa economia dell’attenzione: non si parte da una focalizzazione precisa, ma da una vaghezza. Il che vuol dire che lasciano più vagare l’immaginazione, con più margine per gli effetti del linguaggio».¹¹¹

La *flânerie* celatiana si avvicina ad una romantica passeggiata orientata all’aperto, alla scoperta delle marginalità, alle province dimenticate. Celati ipotizza che proprio nei decentramenti cittadini, nelle zone lontane da dove succede realmente qualcosa,¹¹² ci sia davvero una verità, un ‘incanto sospeso’ vissuto collettivamente da chi vi abita. Ecco il tono metafisico, tanto riconoscibile nei paesaggi di Celati; quell’attenzione che si avverte per il lontano: le province del mondo, dice lo scrittore emiliano, non sono da intendersi come vuoti luoghi d’evasione dal frastuono metropolitano, quanto piuttosto come delle vere e proprie «categorie dello spirito».¹¹³ In questo s’interrompe il processo fagocitante della storia quale andare unidirezionale tipico del progresso moderno, cittadino, mercantile: «le cose che non indicano vendite o direzioni di marcia».¹¹⁴ La rottura di una linearità della storia suona consonante a quanto Benjamin scriveva nelle sue *Tesi* e che Celati aveva già in qualche modo ripreso ne *Il bazar archeologico*, dove delineava una sorta di risveglio del pensiero di fronte ai «documenti marginali», «zone dimenticate che divengono memorie e recupero di un’altra verità».¹¹⁵ La riflessione sulla storia celatiana trova qui una convergenza nel lavoro di descrizione che riprende gli intenti di quello «sguardo archeologico» che si è avuto modo di approfondire in uno dei capitoli introduttivi.

Nelle *flânerie* padane, dunque, votate ai luoghi periferici, marginali e ai contatti con chi incontra lungo strade, campi o bar di paese, si dipana una moltitudine di altre direzioni e di centri, ognuno dei quali è di uguale importanza. Si tratta di una letteratura simile al movimento della macchina da presa che registra i fatti che capitano davanti all’obiettivo nella loro nudità e imprevedibilità. In questo

¹⁰⁹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 61.

¹¹⁰ G. Celati, in *Elogio della novella. Conversazione con Silvana Tamiozzo Goldmann*, in F. Bruni (a cura di), «*Leggiadre donne...*» *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 318-345.

¹¹¹ Ivi.

¹¹² Id., *Verso la foce*, cit., p. 67: «Luoghi dove nessuno vuole abitare perché “non succede niente”».

¹¹³ Id., *Delegati alla rappresentazione*, cit., pp. 46-50.

¹¹⁴ Id., *Verso la foce*, cit., p. 78.

¹¹⁵ Id., *Il bazar archeologico*, cit., p. 213.

Celati vorrebbe far parlare le cose, le abitudini della gente comune, le magiche ritualità non scritte di cui si trama il vissuto stratificato dei paesi. In questo rito di luci e ombre, nel ripetersi degli incontri puntuali alle stesse ore, si svela un tempo alternativo, profondo, che scorre nascosto e che riassorbe i frammenti del divenire cronologico in un processo che libera i fatti dal peso della loro stessa frammentarietà, pur rispettandoli come tali. Si tratta di un fluire che è un gioco che torna a ripetersi creativamente, dove l'Essere è il divenire stesso, ma liberato del peso, coincidente con i molti, disseminato nei molti, ma colti allo stato di gioco e di gioioso esistere. È come se lo scrittore cogliesse, al modo di Gilles Deleuze, in questi luoghi periferici una negatività 'utile', quella che nega lo stato di difetto delle cose ordinarie, come sembra fare l'arte che trasmuta il divenire nel cangiante apparire dell'essere. Questa negazione sarebbe lo strumento di conversione (qui si ritrova il senso del ritorno) dallo stato fattuale del mondo allo stato liberato, gioioso, positivo, disseminato eppure unificato. Così il narrare celatiano supera il dolore del negativo e abbraccia le polarità delle differenze, configurandosi come il divenire attivo (Nietzsche) del ciclo vitale, dove solo il gioioso si afferma, ritornando. In questo suo scrivere cerimoniale una presenza voce-silenzio si postula da ascoltare, ma dopo la morte di Dio, nel *post*-contemporaneo: gli dèi sono fuggiti e più che un Dio futuro da attendersi («Noi aspettiamo, ma niente ci aspetta, né un'astronave né un destino»)¹¹⁶ è la scrittura la traccia che resta e che si rivela come una parola sempre 'a venire'. È da qui che per Celati nasce il bisogno del viaggio in quanto *flânerie*.

Secondo questa modalità del viaggio alla foce, lo spazio che «avvolge le cose» dischiude al viandante l'immagine di una lontananza, una «profondità di campo» che «sfuma la fissità del lontano e del vicino».¹¹⁷ È una nuova soglia percettiva che non solo «dà un senso alla nostra collocazione spaziale», ma ridefinisce i rapporti tra le forme, gli umori dei contemplatori e la grazia del nuovo stupore dell'immaginazione che arricchisce di sfumature il gioco delle apparenze. Il soggetto è dunque completamente immerso nell'atmosfera dell'esterno, di ciò che appare «là», nel fuori che dispone un nuovo diaframma lirico:

Superata una cava di sabbia che interrompeva la strada degli argini. Alta costruzione meccanica con nastri di trasporto dove il terriccio è stato lasciato lì, in mezzo ad una specie di brughiera che copre l'argine. Anche i carrelli sono stati lasciati lì mezzi pieni, e due coni di sabbia sono già coperti di erbe spontanee. Tutt'intorno è un terreno vago, terra sconvolta da queste cave di sabbia o di argilla, che poi abbandonata a sé stessa (come succede sempre) diviene una specie di brughiera.¹¹⁸

¹¹⁶ Id., *Verso la foce*, cit., p. 140.

¹¹⁷ Id., *Collezione di spazi*, cit., p. 66.

¹¹⁸ Id., *Verso la foce*, cit., p. 66.

La lontananza è l'introduzione nel paesaggio di una estraneità,¹¹⁹ che cela quel «mistero» a cui Celati, in vari passaggi dei diari cerca di accennare.

L'estraneità è guadagnata attraverso la perdita dell'appartenenza, ma non va giudicata in senso negativo. Celati vuole rapportarsi alla finitezza dello stare al mondo superando il senso di colpa tradizionale che essa comporta. L'effimero, il vano, deve essere rivalutato in sé e per sé:

Questa parola, vanità, tradizionalmente vista come una colpa che dobbiamo portare quasi che poi esistesse qualcosa al mondo che non è vano. [...] Mi viene da pensare che se così stanno le cose si tratta di abbandonare anche la tripartizione inferno, purgatorio, paradiso. E di procedere piuttosto verso l'altra figura teologale, quella del limbo. In cerca di quei personaggi walseriani, irrimediabilmente smarriti sì, ma in una regione che sta al di là della perdizione e della salvezza.¹²⁰

Celati, camminando lungo gli argini del Po, riflette sull'importanza di adottare uno sguardo obliquo nell'osservazione delle cose transitando nella loro vaghezza. Allentandosi, dunque, da un'idea degli spazi come proprietà, e avvicinandosi ad una forma di abbandono al loro dolce fluire, al loro semplice dato di esistenza: «vorrei che lo spazio avvolgesse la cosa osservata, lasciandola nel suo riserbo, nella sua vaghezza».¹²¹

La poetica del vago rimanda ad alcune riflessioni leopardiane, che più volte Celati dichiara di avere elaborato («idee che mi sono portato in viaggio, ricavate da un pensiero di leopardi (agosto 1821)»),¹²² e di cui è ora utile soffermarci brevemente per comprendere meglio la *Stimmung* celatiana.

Giani Cerchia scriveva che «Leopardi evoca come spazio estetico entro cui si dischiude la possibilità del paesaggio [...] il contrasto tra il visibile e l'invisibile: si dà un rinvio del visibile a qualcosa che non dominiamo. Qualcosa che ci sfugge; si dà, dunque, un'umiliazione della sensibilità che urta nei limiti del fenomenico».¹²³

In una riflessione del 1829, presente nello *Zibaldone*, Leopardi parla proprio della lontananza in relazione all'immaginazione e al viaggio:

¹¹⁹ Cfr. R. M. Rilke, *Worpswede*, in Id., *Del paesaggio e altri scritti*, cit., pp. 36-37: «il paesaggio ci è estraneo, e terribilmente solo è l'uomo in mezzo agli alberi che fioriscono e ai ruscelli che scorrono: soli con un morto, non si è alla lunga così abbandonati come soli con degli alberi. Per quanto grande possa essere il mistero della morte, ancora più grande è il mistero della vita che non è la nostra vita, che non partecipa alla nostra e che, come ignorandoci, celebra feste alle quali noi guardiamo con un certo imbarazzo, come ospiti sopravvenuti per caso e che si esprimono con una lingua diversa».

¹²⁰ G. Celati, in *Le virgole di Celati. A colloquio con lo scrittore di cui si ripubblicano i primi romanzi*, «La Repubblica», 11 novembre 1989, pp. 30-31.

¹²¹ Id., in *Delegati alla rappresentazione. Incontro con Gianni Celati*, cit., pp. 46-50.

¹²² Id., *Verso la foce*, cit., p. 55.

¹²³ G. Cerchia, *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*, in *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, p. 171.

Chi ha viaggiato, gode questo vantaggio, che le rimembranze che le sue sensazioni gli destano, sono spessis. di cose lontane, e però tanto più vaghe, suscettibili di fare illusione, e poetiche. Chi non si è mai mosso, avrà rimembr. di cose lontane di tempo, ma non mai di luogo. Quanto al luogo (che monta pur tanto, che è più assai che nel teatro la scena), le sue rimembr. saranno sempre di cose, p. così dir, presenti; però tanto men vaghe, men capaci d'illusione, men soggette all'immaginaz. e men dilettevoli.¹²⁴

Continua nei *Pensieri*:

Chi viaggia molto, ha questo vantaggio dagli altri, che i soggetti delle sue rimembranze presto divengono remoti; di maniera che esse acquistano in breve quel vago e quel poetico, che negli altri non è dato loro se non dal tempo. Chi non ha viaggiato punto, ha questo svantaggio, che tutte le sue rimembranze sono di cose in qualche parte presenti, poiché presenti sono i luoghi ai quali ogni sua memoria si riferisce.¹²⁵

Si possono cogliere in queste riflessioni leopardiane alcuni nuclei tematici su cui tornerà Celati, e che passano anche attraverso le lucide analisi di Walter Benjamin; il filosofo aveva peraltro recensito i *Pensieri* di Leopardi cogliendo una naturale analogia con il lirico Hölderlin, una genealogia che emerge nel saggio su Leskov:

Chi viaggia, ha molto da raccontare», dice il detto popolare, e concepisce il narratore come quello che viene da lontano (der von weiter kommt). Ma altrettanto volentieri si ascolta colui che, vivendo onestamente, è rimasto nella sua terra, e ne conosce le storie e le tradizioni. Chi si voglia rappresentare questi due gruppi nei loro esponenti arcaici, troverà l'uno incarnato nell'agricoltore sedentario, e l'altro nel mercante navigatore. [...] Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stato l'artigianato. Dove la conoscenza di paesi lontani (die Kunde von der Ferne) acquisita da chi ha molto viaggiato si univa a quella del passato, che appartiene piuttosto ai residenti.¹²⁶

Il narratore, secondo Benjamin, è una figura che proviene da terre lontane e nella sua voce, dunque, si riflette il richiamo di informazioni giunte dal *lontano*; è una nuova interpretazione dell'estetica occidentale, che vede l'immaginazione e l'alterità al centro della «mediazione fra spirito e materia». La scrittura della lontananza esperisce in questo mondo la vaghezza del paesaggio, quel senso di svanimento che schiude ciò che è lontano come estremo-limite vicino, annullando le tensioni di un

¹²⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 4485.

¹²⁵ Id., *Pensieri*, cit., p. 332.

¹²⁶ W. Benjamin, *Il narratore: considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., pp. 248-249.

«essere verso» perché ‘si è già’. Ne consegue che da una misura della distanza, la scrittura cerchi ora la misura di una dissolvenza.

Questa è allora la nuova dimensione che ‘abita’ le pagine celatiane, dove lo scrittore si muove in parallelo ad un lavoro attento dello sguardo: «avevo nostalgia di questo modo di trattare la lontananza, di guardare lo spazio che si spalanca sul fondo dove tutto svanisce: non sguardo all’infinito, ma sguardo su ciò che svanisce». ¹²⁷

Lo svanire è così da una parte ciò da cui si produce lo spaesamento («la piccolezza dispersa vicino ad un fiume»), ma dall’altra è il ‘terreno’ «da cui nascono i racconti». ¹²⁸ Celati è disarmato dall’ovvietà del paesaggio, al punto di rinunciare ad ogni sua resistenza che vorrebbe trattenere qualcosa: la sua scrittura raggiunge così un punto in cui descrivendo (cioè fermando) libera ciò che descrive. Come ha notato Sironi la coscienza celatiana dietro una «evanescenza di ciò che appare» si ritraccia una consonanza con Rilke e l’Hölderlin riletto da Heidegger:

Scrivere è un canto della fragilità e dell’evanescenza di ciò che appare: atto che espone intera la propria stessa fragilità e inconsistenza, perché quello che produce è soggetto a dissipazione, dispersione, deriva – come le cose e le “altre polveri e ceneri del mondo. / Eppure, proprio nel momento in cui si riconosce inconsistente e vano [...], l’atto di scrivere manifesta di una cura che può venire soltanto dalla serena accettazione del “lutto per ciò che svanisce” – e la scrittura si dispone a chiamare le cose, ad accoglierle nella levità di una rappresentazione. ¹²⁹

È una scrittura, un umore narrativo che distingue i presupposti con cui si sta muovendo Celati lungo gli argini padani e che lo smarca ancora una volta da una concezione della scrittura ‘realistica’ e ‘professionale’ moderna: «per scrivere (per aver voglia di scrivere, per scrivere senza l’obbligo editoriale di pubblicare un libro all’anno, ma scrivere come una disciplina), ho necessità d’un punto d’innesto in qualche corpo più vasto che può essere un popolo o un paesaggio, e insomma un insieme da cui proviene la mia ispirazione». ¹³⁰ Così anche quando nel racconto viene riportata una interazione con una ragazza che gli chiede se fosse uno scrittore, Celati risponde deciso che lui è solo «uno che scrive». ¹³¹

Questa disposizione con cui Celati vive la scrittura evidenzia anche la sintonia con una decostruzione dell’Io autoriale (il soggetto della scrittura) e più in generale della dimensione individuale. Lo

¹²⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 78.

¹²⁸ Ivi, p. 82.

¹²⁹ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., pp. 105-106.

¹³⁰ G. Celati, *Narratori dell’invisibile*, cit., p. 166.

¹³¹ Id., *Verso la foce*, cit., p. 34.

scrittore emiliano preferisce l'accordo con le situazioni e gli incontri che accadono intorno (l'oralità), articolando dunque una cadenza collettiva del vivere e del narrare.

Sposando il «tempo che passa», o meglio non passa, nei paesi disambientati, e fondendosi intimamente al flusso degli eventi del quotidiano, Celati riscopre l'autentico «spirito del viaggiatore», quello che Enric J. Leed antepone alla coscienza del viaggio 'turistico'.¹³² Questo è dunque il nuovo intento programmatico del viaggio nella Pianura Padana, un *modus* che muta in parallelo anche la scrittura del diario: «per scrivere devo sempre calmarmi, sedermi o appoggiarmi da qualche parte, e non fare resistenza al tempo che passa. Posso anche scrivere camminando ma dopo ritrovo solo liste di cose che ho visto, senza l'apertura dello spazio in cui le ho viste».¹³³

¹³² Enric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 37: «il viaggiatore che ha esperienza, *bewandert*, è un individuo che può trovare nelle transizioni della modalità del viaggio quei "momenti di vita più intensa" che segnano la memoria».

¹³³ Ivi, p. 93.

4.4 *Tre giorni nelle zone della grande bonifica*: spazio rizomatico, tempo biologico e desiderio risonante

L'incertezza del «qui» in cui lo scrittore si trova e «verso dove» si dirige la strada che percorre è un motivo che si ripete costantemente nell'animo dello scrittore. Un senso dell'incerto è guadagnato nel rapporto tra l'abitare e l'abituale in cui, scrive Sironi, «ci si consegna sempre a una sospensione».¹³⁴ Da una parte c'è il visibile, la terra bonificata della pianura, dall'altra c'è un fondo oscuro, invisibile, da cui «traluce l'immagine di un terreno originario».¹³⁵ Questa collocazione incerta tra il visibile l'invisibile, tra un prima e un dopo, è se vogliamo il problema principale su cui ruota la scrittura di Gianni Celati: «se c'è un problema nello scrivere è quello che coinvolge i chiarimenti *nel* fondo dell'oscurità, e ciò che è visibile *nel* fondo dell'invisibile».¹³⁶ Ma come si vede l'oscuro, l'invisibile? Nello stesso simposio in memoria di Calvino Celati rispose che:

Il problema del visibile e dell'invisibile si pone appena parliamo, nel senso che le parole sono ciò che serve per portare la luce nel voler dire. Il portare luce è un modo per riuscire a guardare ciò che non si vede, e secondo un'idea antica, questo significa *vedere l'oscuro*. [...] È proprio l'oscuro e l'invisibile che ci permettono di pensare al chiarimento di qualcosa, e l'oscuro è la base del nostro voler dire, comunque. È ciò che ci permette di parlare e di vedere l'invisibile».¹³⁷

Questo è anche il punto su cui il pensiero occidentale e i «cosiddetti esperti», come li chiama Celati, dei saperi scientifici sembrano volersi sottrarre dimenticato questa antica idea o enigma di un secondo lato della realtà, preferendo operare piuttosto una rigida, quanto rassicurante, ripartizione del sapere tra «cosiddette aree specialistiche». Ma lasciando alle spalle ora la grande «macchina bellica» del pensiero positivista contro cui si scaglia Celati e tornando strettamente all'analisi del terzo diario si può cogliere il binomio visibile-invisibile anche nella descrizione del prima e del dopo del paesaggio osservato nelle «zone della grande bonifica»:

Un tempo qui le paludi invadevano tutto. Arginate e colmate per secoli a braccia da contadini divorati dalla malaria, e di nuovo invase dalle acque e colmate da contadini divorati dalla malaria e dai consorzi agricoli, infine bonificate con le idrovore della grande bonifica statale, diventando terreno buono per le imprese sociali del fascismo. Adesso qui sorgono case moderne, squadrate senza volto. Quelle case non hanno volto, hanno solo aperture di sicurezza

¹³⁴ M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., p. 37.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ G. Celati, *Narratori dell'invisibile*, cit., p. 150.

¹³⁷ *Ibidem*.

e superfici protettive dietro cui si va nascondere. Si esce a vedere se in giro tutto è normale, poi si torna a nascondersi nelle tane. Grandi tane bianche d'una qualsiasi provincia esterna, e arbusti di ginestra cresciuti a caso davanti alla stazione. È domenica, per le strade vedo solo ragazze che vanno a spasso con i loro segreti.¹³⁸

Lo scrittore nei tre giorni che passa in questo territorio (9 maggio, 10-11 giugno) si accorse da subito che le campagne non esistevano più e che «tutta la vita e tutta la terra» era stata «consegnata a un progetto».¹³⁹ Questa piccola incursione ideologica, come altre già precedentemente incontrate, si stempera però subito nell'affermazione dell'intento programmatico dello scrittore: abbandonare le 'diffidenze' e «osservare ciò che si ripete giorno dopo giorno senza motivo, il più inapparisciente degli spettacoli».¹⁴⁰

Sforzandosi di seguire così questa seconda linea contemplativa si apre allo sguardo del viaggiatore un'epica del quotidiano che, tra la notte buia che fa «sprofondare la terra fino alle foci del Po», la padrona di un bar-alloggio che lo accoglie con una «smorfia di solitudine», o la prateria sommersa delle risaie, gli dà la «sensazione d'essere tra popolazioni che vivono nelle riserve d'un continente, in qualche provincia esterna, dove tutto arriva un po' attutito».¹⁴¹ L'asse della riflessione di una dimensione collettiva è ben espressa da Celati anche nel *Dialogo sulla fantasia*:

Essere individui vuol dire accettare una singolarità che non abbiamo deciso noi, ognuno secondo il suo destino, secondo la sua faccia o secondo le vergogne che si porta dietro dall'infanzia. Per contro essere separati da sé stessi significa separarsi dal proprio destino di individui. In relata poi ognuno di noi va sempre in cerca d'una sua popolazione, d'una popolazione di individui a cui associarsi anche solo fantasticamente.

Scriva ancora Celati, adesso nei taccuini:

Si sente un rallentamento dei ritmi, anche nelle grida degli uccelli, nelle macchine che passano sullo stradone, in un cane che abbaia in distanza. Con questa luce i campi in prospettiva, tagliati da canali, sembrano la superficie d'un gioco. Qualche pescatore ha già acceso la sua lampada a petrolio, dentro un cespuglio di salici c'è solo l'ombra indistinta e la calma astratta di quest'ora del giorno.¹⁴²

¹³⁸ Id., *Verso la foce*, cit., p. 94.

¹³⁹ Ivi, p. 96.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, p. 88.

¹⁴² Ivi, p. 98.

Il primo nucleo teorico su cui ci porta a riflettere Celati è quello della spazialità; dai campi di grano alle piazze di paese, dagli argini alle banchine stradali tutto converge «in una prospettiva verso lo stesso punto d'orizzonte».¹⁴³ Un punto che non rimane stabile, ma continuamente si ricompone, si sposta e muta il suo asse in corrispondenza dell'avanzare del cammino.

È una spazialità «nomade», dunque, per riprende ancora i termini della *geofilosofia* di Deleuze e Guattari, che lo scrittore emiliano compara sempre alla «striatura» degli spazi di città. La differenza tra le due spazialità è riconosciuta da Celati per l'effetto che percepisce su di sé e sulla gente che incontra camminando: «dappertutto quest'aria di attesa che il tempo scorra e passi il giorno, venga un'altra stagione, che non si sente in città. [...] A momenti sento la differenza tra la città e la campagna dal modo che ha la gente di fissare i miei gesti come se fossero incomprensibili».¹⁴⁴

Il pensiero binomiale città-campagna trova una ulteriore articolazione quando lo scrittore introduce il tema della solitudine, alla base dell'«ordine vuoto che si ripete»: «nelle metropoli tutti si aggrappano gli uni agli altri in amori soffocanti, per non sentirsi persi in quell'ordine vuoto che si ripete senza motivo. Qui c'è piuttosto il senso che le cose stiano così e basta, e non ci sia poi una gran differenza tra quella ripetizione perpetua e lo spuntar di arbusti a caso lungo la strada».¹⁴⁵

Lo scrittore attraversa così lo spazio «all'incirca verso est», ma soggetto ad un *déplacement* costante («non so di preciso dove sto andando»)¹⁴⁶ che gli dà una piccola felicità semplicemente per esser «là fuori». È questo umore che trascina la scrittura che senza *hybris* accoglie la sua stessa dislocazione e incertezza come un nuovo asse d'orientamento: «camminando la linea d'orizzonte ti dice sempre che tu sei disperso in un punto qualsiasi sulla linea della terra, come le cose che si vedono in distanza. Bisogna cercare un altro punto con cui fare asse, e immaginare che ci si arriverà una volta o l'altra».¹⁴⁷ Lo spazio si lega all'immaginazione trasformando il cammino della scrittura in una lunga meditazione filosofica emotivamente connotata; riporto un passo significativo di un momento in cui si coglie la trasformazione interiore del paesaggio che Celati descrive:

Comincia a piovere, una donna esce da un cascinale per ritirare il bucato, degli uccelli si rifugiano tra i rami d'una grande quercia sotto il cielo buio. Adesso col cappuccio rialzato sotto la pioggia mi sembra che là fuori, in ciò che si svolge, ci sia come il miraggio d'una presenza commovente. Richiamo dello spazio aperto, viene da tutto ciò che appare, cresce o spunta là fuori.¹⁴⁸

¹⁴³ Ivi, p. 89.

¹⁴⁴ Ivi, p. 90.

¹⁴⁵ Ivi, p. 95.

¹⁴⁶ Ivi, p. 90.

¹⁴⁷ Ivi, p. 91.

¹⁴⁸ Ivi, p. 92.

Se non si è dunque «estranei a niente», dice il viaggiatore, anche la nostra interiorità fa parte del paesaggio e «anche i pensieri sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce di un muro, o l'ombra delle nuvole».¹⁴⁹ È da sottolineare però, come giustamente a scritto Anna Maria Chierici, che Celati non intende barricarsi dietro una «nozione occidentale di interiorità».¹⁵⁰ Allo scrittore interessa il «senso narrativo» che proviene dall'esterno dal «flusso delle immagini», in questo senso prosegue una discendenza vichiana del pensiero 'fantasmatico' che si nutre delle riflessioni di James Hillman, allievo di Jung: «il modo migliore di mantenere il flusso delle immagini perché la poiesis possa continuare, è quello di lasciare che le voci dell'anima, come i personaggi di una favola, continuino il loro racconto anche quando il libro è già chiuso».¹⁵¹

In altri termini, si sta compiendo una nuova mappatura della pianura in cui la «carta si fa mondo», nell'accezione heideggeriana per cui si intende che la scrittura è «apertura di mondo». Si sta preannunciando la catarsi possibile: la foce «là in fondo».

Per arrivarci lo scrittore cerca di disabituare la normale abitudine del vedere in «virtù della veduta frontale», che lo dispone ad un differente piano prospettico, mediante il quale si «abitu a guardare le superfici come qualcosa di festoso, la festa dell'apparire».¹⁵² In questo apparire il corpo «è un organo per affondare nell'esterno», superando qualsiasi distinzione di soggetto e oggetto o di realtà come assoluta: riprendendo gli insegnamenti di Merleau-Ponty si dovrebbe parlare piuttosto di «carne del mondo».¹⁵³ È in questa nuova consapevolezza dell'esistenza che affiorano «le ere mitiche».

La negazione di una narrazione realistica arriva, nella fine del diario, ad un apice in cui lo scrittore descrive che «oltre una barriera di canne, là in fondo si vede l'ombra delle montagne».¹⁵⁴ Lo scrittore vede in lontananza un'«ombra azzurra», ovvero le Alpi, davvero difficili da vedersi nella Pianura Padana: «qui nessuno ha mai visto le Alpi perché sono troppo lontane».¹⁵⁵ Ad ogni modo allo stesso viaggiatore la visione di quell'orizzonte si disperde subito nel «dubbio d'essermi immaginato tutto».¹⁵⁶ L'immaginazione è però il 'dispositivo' che basta per credere alla visione avuta, soprattutto se è rafforzata da altre visioni simili avute da altre persone che come lui portano avanti l'immaginazione della «linea azzurra della montagne»: «moltissimi devono averle immaginate come me».¹⁵⁷ Il pensiero immaginativo trova una doppia risonanza dunque: nelle cose osservate e nel rito collettivo con cui le si osserva.

¹⁴⁹ Ivi, p. 93.

¹⁵⁰ A. M. Chierici, *Lo sguardo lirico di Gianni Celati*, cit., p. 46.

¹⁵¹ J. Hillman, *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina, 1984, p. VI.

¹⁵² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 95.

¹⁵³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, p. 282.

¹⁵⁴ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 101.

¹⁵⁵ Ivi, p. 103.

¹⁵⁶ Ivi, p. 102.

¹⁵⁷ Ivi, p. 103.

C'è anche spazio per un pensiero di nostalgia («dolore del ritorno» a un prima difficile da raggiungere) che continuamente fa da contrappunto ai ripensamenti che accompagnano Celati nella sua traversata: «un bagliore rosso al tramonto, e subito la sensazione d'un rimorso per qualcosa che non ho fatto o non sto facendo, insieme al pensiero di persone da cui sono separato, con la certezza che continueremo a perderci».¹⁵⁸

Iacoli coglie in questo aspetto una risonanza con il pensiero di Baudrillard intorno alla postmodernità: «è tutta la storia che si pente degli “eccessi” della modernità [...]. Il pentimento fa parte della postmodernità – il riciclaggio delle forme passate, l'esaltazione dei residui, la riabilitazione attraverso il bricolage, il sentimentalismo eclettico».¹⁵⁹ Se dunque la scrittura celatiana progressivamente rallenta facendosi tenue e pensosa, trovando cioè una propria riasserzione nello spazio attraversato e in *quell'altro* 'spazio' sempre ancora da attraversare e che forse mai si attraverserà (almeno in modo cosciente), emerge una «misura dolente», ravvisabile «negli interstizi [della scrittura] tra il difendersi e il lasciarsi sopraffare dalla nostalgia per il mondo».¹⁶⁰ La nostalgia rivela ancora una volta il coraggio di una alternativa, di una narrazione che assumendo la forza di un «cominciamento» esperisce il sentimento nostalgico come una tensione *al futuro*.¹⁶¹

«Alle 18» dell'11 giugno Celati decide infine di tornare a casa, trovando anche nel ritorno però una difficile orientazione nella segnaletica stradale tra paesi inesistenti e strade «smarrite» all'apparenza e che gli ricordano ancora gli spazi del *west* americano. Così, infatti, in chiusura al racconto, scrivendo di sé in terza persona dice: «pensa a quelli che vedevi viaggiando in America, come ti apparivano perduti. Nomi strani, l'idea d'un piccolo stazionamento, e poi invece sempre luoghi complessi che ci vorrebbero mesi per conoscere un po'».¹⁶²

Il diario conferma così uno stupore di fondo all'osservazione dell'esterno, uno stupore che supera i pregiudizi con cui è cominciata la *Wanderung* e che, in ultimo, prima di licenziare l'ultima pagina lancia un monito che ancora risuona oggi attuale e dirompente: «fare come gli alberi».¹⁶³

Questo stupore si delinea esattamente secondo la categoria antica di *aisthesis* «la cui radice rimanda a un ispirare, a un accogliere il mondo all'interno, quel trattenere il fiato – Aha! Uh! – per la

¹⁵⁸ Ivi, pp. 97-98.

¹⁵⁹ J. Baudrillard, *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Milano, Anabasi, 1993, p. 52.

¹⁶⁰ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 73.

¹⁶¹ Heidegger parlava infatti di una nostalgia dell'essere che non incatena patologicamente il soggetto al proprio passato, ma al contrario lo connette e proietta ad uno slancio «al futuro».

¹⁶² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 104.

¹⁶³ *Ibidem*: «ogni volta è una sorpresa, scopri di non sapere niente di preciso sul mondo esterno. Allora viene anche la voglia di scusarsi con tutti: scusate la nostra presunzione, scusate i nostri discorsi, scusateci di aver creduto che voi siate un pugno di mosche su cui sputare le nostre sentenze. / Scusate, scusate, noi siamo inetti e smemorati, e neanche tanto furbi da restare a casa, non muoversi, tacere, come fanno gli alberi».

meraviglia, lo shock, lo stupore, una risposta estetica all'immagine (*eidolon*) che ci si presenta». ¹⁶⁴
Torna qui una elaborazione platoniana, sulla scorta degli studi di Hillman, del concetto di *anima mundi*. ¹⁶⁵ Anche lo stesso Celati, con questi diari fa trasparire un «movimento di animazione che fa spalancare gli occhi [aderendo] al mondo in cui le cose prevedono d'essere guardate». ¹⁶⁶

La Pianura Padana è dunque, nella rielaborazione narrativa di Celati, uno «spazio emozionale» in cui il vagabondaggio si comprende a questo punto come una continuazione di una *poiesis* del mondo reale, in cui converge però non solo un'idea spaziale, ma anche temporale: un tempo naturale, o se vogliamo «biologico». È un tempo che si caratterizza, riprendendo la schematizzazione di Harvey, come «durevole» e di forma «continua» in «cui il passato si proietta nel presente e nel futuro» e dove le formazioni sociali che si strutturano in questo tempo *bios* sono principalmente «gruppi sulla base della parentela e del luogo (*soprattutto società contadine [...]*)». ¹⁶⁷

Le riflessioni invece di un altro importante studioso dello spazio e del tempo poetico, Gustav Bachelard, aggiungono alla nostra analisi l'idea che uno spazio contaminato dall'immaginazione, come quello dei diari celatiani, non è più solo una topografia del reale, ma ancor di più una topografia poetica dell'esistenza. Se ora si aggiungono ancora anche alcuni echi del pensiero heideggeriano secondo cui «lo spazio...racchiude il tempo: lo spazio serve a questo scopo», si perviene all'idea che la struttura temporale e quella spaziale siano intimamente collegate secondo una disposizione organicamente sensibile. In questo senso si può affermare che la prosa di Celati è diventata 'dimora' di un *Genius loci* della pianura, dove:

...l'essere è immediatamente un valore. La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, tutta tiepida nel grembo della casa.In questa atmosfera vivono gli esseri protettori.In quella remota regione, memoria e immaginazione non si lasciano dissociare, l'una e l'altra lavorano al loro reciproco approfondimentoAttraverso i sogni, le diverse dimore della nostra vita si compenetrano e conservano i tesori dei giorni antichi.

Il divenire, lo scorrere veloce del tempo moderno, trova nella distensione dei diari una «memoria spaziale remota» che lo guida *verso* un trascendimento. Il tempo non è più dunque solo fluire, ma

¹⁶⁴ M. Hanne, *Narrative Wisdom in Celati's Narratori delle pianure*, in «Rivista di studi italiani», 14.1, giugno 1996, pp. 135-136.

¹⁶⁵ J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi, 2002, p. 130: «[...] proviamo a immaginare l'*anima mundi* come quella particolare scintilla d'anima, quella immagine germinale che si offre in trasparenza in ogni cosa nella sua forma visibile. Allora *anima mundi* indica [...] la disponibilità di ciascun evento a essere oggetto dell'immaginazione [...]. Questa immaginativa richiesta d'attenzione è il segno di un mondo infuso di anima. Non solo: a sua volta il nostro riconoscimento immaginativo, l'atto fanciullesco di immaginare il mondo, anima il mondo e lo restituisce all'anima. Allora ci rendiamo conto di come ciò che la psicologia è stata costretta a chiamare "proiezione" altro non sia che "animazione": questa o quella cosa che, spontaneamente, prende vita, arresta la nostra attenzione, ci attira a sé. ("Anima mundi")».

¹⁶⁶ G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, cit., p. 184.

¹⁶⁷ D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, Saggiatore, 1993, p. 274.

memoria di una esperienza, e in primo luogo di un'esperienza immaginativa. Così allora torna vera l'ipotesi di Paul Ricoeur del *Tempo e racconto* per cui: «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale». ¹⁶⁸

Questo emergere di una nuova dimensione spaziale e temporale, contraria all'alienazione della modernità, è generato e guidato da un desiderio che potremmo definire 'risonante'. Col termine di risonanza si vuole richiamare gli studi di Hartmut Rosa (che continua gli studi fenomenologici di Merleau-Ponty), il quale sosteneva che «human beings are first and foremost not creatures capable of language, reason, or sensation, but creatures capable of resonance»; ¹⁶⁹ una prospettiva teorica innovativa che trova una puntuale applicazione anche in rapporto alla narrazione di Celati. ¹⁷⁰ Infatti un tale desiderio si trova alla base delle relazioni instaurate, anche avventurosamente, da Celati con i luoghi e le persone incontrate lungo la valle padana. La narrazione attiva delle «pause di pensiero» in cui lo sguardo del viaggiatore, perduta ogni smania di controllo o consapevolezza, si concede alla durata autentica di un momento. Similmente Rosa contrapponeva ad un discorso di «acquisizione del mondo» una «appropriazione del mondo» mediante la «forma di un incontro che trasforma il soggetto». ¹⁷¹ Tra il mondo e il soggetto vi è dunque un rapporto di *agency* reciproca che determina una connessione e una *self-efficacy*: «a kind of relationship to the world, formed through affect and emotion, intrinsic interest, and perceived self-efficacy, in which subject and world are mutually affected and transformed». ¹⁷²

In vari passaggi dei diari, ma anche i molti racconti dei *Narratori* e delle *Quattro novelle*, si può trovare tematizzato un simile desiderio risonante, un desiderio che sembra stare svanendo nella tarda modernità; e che viene reso da Celati mediante parole come «grazia», «senso di collegamento», «tentativo di un'intesa», «effusione» o ancora «vibrazione». Si veda come esempio questa meditazione del diario: «sul loro tragitto tutto diventa memorabile nello spazio esterno, come quando le cose vengono agli occhi per la prima volta, toccandoci con le loro apparenze. Parole ritrovate sotto gli strati di frasi fatte del parlare adulto, qui ogni frase vibra lievemente portando un'immagine». ¹⁷³ In conclusione dunque se la risonanza richiede «a world that can be reached», Celati sembra averla trovata, o quanto meno non aver mai smesso di cercarla.

¹⁶⁸ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 91.

¹⁶⁹ Cfr. si vedano i libri *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino, Einaudi, 2015; *Resonance. A sociology of our Relationship to the world*, Cambridge, Polity Press, 2019, p. 36.

¹⁷⁰ Sul confronto tra Rosa e Celati si rimanda a M. Spunta, *Gianni Celati, Hartmut Rosa e la risonanza*, in Prisma Celati, cit., p. 119.

¹⁷¹ Ivi, p. 121.

¹⁷² H. Rosa, *Resonance*, cit., p. 174.

¹⁷³ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 17.

4.5 *Verso la foce: il Po, l'enigma della morte e delle narrazioni*

«Ore 11, a Ostellato» lo scrittore sta aspettando il documentarista svizzero Reinhard Dellit che aveva in progetto di realizzare un documentario per una televisione tedesca proprio in quei luoghi. Dellit ha momentaneamente lasciato Celati «a piedi», come scrive, per «fare un giro nelle campagne» circostanti.¹⁷⁴ Lo scrittore mentre lo aspetta in un bar si guarda attorno, avanza qualche saluto a dei «giovannotti» del paese, ma coglie solo una grande diffidenza, una apatia generalizzata: «ormai pochi nelle campagne quelli che rispondono ad un saluto; [...] apatia di tutto il funzionamento esterno. Ci sono gli orari, le corriere e i treni che partono, i traffici commerciali e le ragioni amministrative, l'astratto gioco del mondo che va avanti, e per il resto: canzone senza sentimento».¹⁷⁵

Dellit non è solo un compagno di viaggio, è una presenza fondamentale accanto allo scrittore, come lo erano anche Cappelli o Ghirri (il quale non viene mai citato, ma è il principale riferimento di Celati in queste attraversate padane), con cui «far fronte alle immagini che vengono fuori».¹⁷⁶ Si sta cominciando così a delineare il presentimento di una 'fine', il termine del viaggio, e così sempre più emerge il bisogno da parte di Celati di un «esser-con» per non contemplare la foce da solo, cioè per poter non trovarsi da solo a sostenere «l'oscura domanda» che aleggia tra le pagine di questi diari.¹⁷⁷ L'azzurra lontananza è ora sempre più vicina, lo scrittore se ne accorge dalla direzione del volo degli uccelli, dalla disposizione dei canneti, dal terreno «molle» degli acquitrini, e dalla presenza di una oasi faunistica annunciata da un cartello sulla strada:

Stiamo per attraversare una valle, un cartello l'annuncia: OASI DI PROTEZIONE FAUNISTICA. A sinistra si apre una distesa di terreno molle di muschi, con aspetto di tundra. Oltrepassiamo un ponte tra due cubi di cemento, che sono impiantati di regolazione delle acque, e subito là davanti c'è la laguna. La striscia d'asfalto tutta dritta ci passa in mezzo, gabbiani in alto volano verso nord, e tra le isole di canne dell'acquitrino vediamo aironi che camminano sull'acqua.¹⁷⁸

Arrivano così nella valle di Comacchio dove «la luce sta diventando leggera, solleva le cose» e lo scrittore si lascia andare a dei «pensieri venuti», rimarcando ancora una volta l'importanza di un legame con gli altri, che l'apertura al mondo è in primo luogo un'apertura all'Altro:

¹⁷⁴ Ivi, p. 108.

¹⁷⁵ Ivi, p. 109.

¹⁷⁶ Ivi, p. 110.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Ivi, p. 110.

Pensieri venuti. Si è disposti all'osservazione quando si ha voglia di mostrare ad altri quello che si vede. È il legame con gli altri che dà colori alle cose, le quali altrimenti appaiono smorte. C'è sempre il vuoto centrale dell'anima da arginare, per quello si seguono immagini viste o sognate, per raccontarle ad altri e respirare meglio.¹⁷⁹

Con questa disposizione lo scrittore guarda all'atmosfera marittima di ragazzi e turisti che animano una sera estiva e alle loro 'cerimonie' «tranquille e persuasive» che avvengono in modo spontaneo; smarcato da tentativi di carattere sociologico di voler capire le «ragioni del mondo» dietro ai 'funzionamenti' di un luogo, Celati al contrario cerca semplicemente di cogliere e registrare i movimenti delle parole ordinarie, il loro inanellarsi in una musica che chiama lo scrittore a seguirla senza interpretazioni: «ascolto, e ogni frase ha una modulazione di canto, ogni parola è un richiamo».¹⁸⁰

Cominciato come sopraluogo, l'itinerario dello scrittore si connota emotivamente ora su una linea fenomenologica; «sacerdote» a suo modo del *Genius loci* della pianura lo scrittore avverte l'estrema risonanza tra l'uomo e la realtà. Un'unione che determina la sussistenza di entrambi: il mondo per esistere deve essere raccontato e l'uomo vive delle apparizioni che si aprono a lui e che «navigano nella luce»: «le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per avere luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza».¹⁸¹ Ma se le cose, dunque, «trattengono qualcosa degli occhi che le hanno guardate», allo stesso modo ogni «uomo», scrive Celati, «porta con sé le apparizioni venute a lui fin dall'infanzia, lasciando gli altri a fiutare il buco dove ogni cosa scompare».¹⁸²

Lo «spuntare» delle cose e «l'ordine leggero» dei segni si compenetra così profondamente, dunque, alla *flânerie* dello scrittore-contemplatore. È necessario a questo punto soffermarci brevemente sul concetto di *flânerie* nella declinazione celatiana; in quanto essa è propriamente la disposizione che, come ampliamento detto, determina la ricezione «immaginale» della realtà.¹⁸³

La *flânerie* è da intendersi dunque in modo differente rispetto alla codificazione classica del «camminare senza meta» baudelairiano.¹⁸⁴ Il passeggiare dello scrittore emiliano appare infatti una pratica-rituale che si regge in una dialettica più ampia e articolata, ovvero come un'oscillazione tra

¹⁷⁹ Ivi, p. 115.

¹⁸⁰ Ivi, p. 116.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Ivi, p. 126.

¹⁸³ Per una più ampia ed approfondita analisi del Celati-*flâneur*, ci si permette di rimandare al mio articolo *Gianni Celati: il flâneur nell'epoca digitale. Sulle tracce della piccola oasi*, in «Griseldaonline», n. 24, 1, 2025.

¹⁸⁴ Cfr. C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, trad. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, Torino, Abscondita, 1981; W. Benjamin, *I passages di Parigi*, trad. it. di R. Tiedemann, E. Ganni, Torino, Einaudi, 2002.

Fahren (viaggio) e *Haimkunft* (ritorno ad una patria ‘differente’). Questo suo muoversi da un punto all’altro nello spazio fa sì che a spostarsi sia anche tutto quel «contesto referenziale di significato»,¹⁸⁵ per cui ciò che era determinato si fa ora indeterminato e viceversa. Ecco che il «corpo vissuto», in relazione alle possibilità del mondo, diventa la direzione del cercare, il dialogo tra il sé e il tutto circostante; il mondo allora non sembra essere più inconoscibile e il camminare, ignorando ciò che chiama al cammino, è sempre un movimento verso un qualcosa di vero. Gianni Celati rimette in gioco così un passato lontanissimo, un’infanzia, per così dire, creaturale del mondo, quello che Merleau-Ponty chiamava «il mondo che precede».¹⁸⁶

‘Andatura’, ‘via’ e ‘viaggio’ diventano le parti di una contaminazione, dove ogni fine e scopo (umano e divino) decadono lasciando il posto alla vista dello scrittore-camminatore che impara propriamente a vedere, acquisendo per così dire un’‘iper-vista’.¹⁸⁷ Una vista è quella che non intende oggettivare alcunché, ma intende vedere soltanto, raggiungere una forma di trasparenza al di là delle categorie giudicanti, che spesso millantano un’originarietà solo pretesa. Lo scrittore, nel senso di Celati, si mostra propriamente *homo liber*: «chi anche solo in una certa misura è giunto alla libertà della ragione, non può poi sentirsi sulla terra nient’altro che un viandante».¹⁸⁸

Si tratta di un paradigma classico e al contempo modernissimo, in totale contrapposizione alla figura del ‘turista iper-culturale’, che seppur persuaso dal viaggiare, mai davvero è in cammino; perché il cammino conduce sempre verso un contro-mondo e dunque verso un altrove.¹⁸⁹ Nell’epoca contemporanea nello spazio iper-culturale, l’altrove si configura solo come un altro qui, semantizzato, ma anonimo, per cui il pellegrino-turista mai davvero abita e mai è davvero presente in un luogo. Da questo appiattimento e da questa omologazione la *flânerie* dello scrittore emiliano prende una marcata distanza e ci propone la riflessione sulla possibilità del camminare come modello esperienziale alternativo e perfino sovversivo.¹⁹⁰ Alla velocità del tempo moderno, che bandisce il fermarsi, lo sbagliare strada, l’errore, Celati contrappone i sentieri laterali, le marginalità, i deragliamenti, perché anche lo smarrirsi rientra nell’essere.¹⁹¹

Celati rimette in luce quella ‘forma’ presente dentro ad ogni viandante che costituisce un centro, un asse di rotazione, un’origine su cui potersi orientare; da qui nasce anche quel predisporre consapevole all’avventura (*ad-ventura*) e dunque, in una certa misura, ad uno stato di abbandono. L’esperienza

¹⁸⁵ M. Heidegger, *Segnavia*, trad. it. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1987, p. 295.

¹⁸⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965.

¹⁸⁷ Cfr. B.-C. Han, *Iperculturalità*, cit., p. 104.

¹⁸⁸ Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, trad. it. di S. Mati, in *Opere*, a cura di G. Colli, M. Montinari, vol. II, Milano, Adelphi, 1991, p. 129: «guai se ti coglie la nostalgia della terra, come se là ci fosse stata più libertà – non esiste più “terra” alcuna».

¹⁸⁹ Cfr. B.-C. Han, *Iperculturalità*, cit., p. 59.

¹⁹⁰ E. Kagge, *Camminare. Un gesto sovversivo*, Torino, Einaudi, 2018.

¹⁹¹ Cfr. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. 81: «essi vanno fuori traccia / ma non perdono la traccia».

del *flâneur* conduce così ad un'etica che deborda il limitare delle cose, il pensare rigido per confini, aprendo ad una tensione che comprende «il cielo stellato e la legge morale».¹⁹²

Questa sua predisposizione al cammino potrebbe essere definita oggi, sotto la lente postmoderna, inutile. Lo scrittore, infatti, ad un'economia di mercato contrappone un'«economia dell'imperduto». Nelle sue pagine vi è una capacità di salvare (quasi uno scavo fenomenologico) tutto un mondo già sommerso che ritorna così ad esistere, ritrovando, nel «mite transito delle parole», una nuova geografia e un nuovo ordine nel tempo. In questo si articola quel 'pensare per immagini', quel ritrovarsi nell'incanto del mondo che gli viene incontro. Celati ci restituisce poeticamente al nostro 'vero sentire' e alla gioia di questa scoperta. Il movimento di scrittura e immagini si evidenzia quale rimpatrio rispetto ad una condizione, comunque, intrascendibile di spaesamento o gettatezza; un avanzare paradossalmente a ritroso. Il camminare quindi, attraverso quel «presagire che è una nostalgia» e quel «ricordare che è un'anticipazione»,¹⁹³ intreccia le direzioni, confondendo gli inizi e gli arrivi.

La foce non è solo la meta del camminare di Celati, ma metaforicamente, come sottolinea Iacoli, è la «conclusione del cammino umano, serbando un significato lustrale, di rinascita per l'uomo che forse ritrova sé stesso».¹⁹⁴ Ritorna poi il richiamo dantesco per cui la 'traversata' della pianura si comprende come una sorta di *nekuia* attraverso il «deserto della ragione», in cui lo scrittore uscendo da sé si ricongiunge con un'intensità sottesa *dietro* il paesaggio.

Il viaggio nella *Death Valley* viene poi accentuato dalla presenza del fiume, dietro cui emerge chiaro, appunto, l'enigma della morte. Alfredo Giuliani mette infatti il fiume «torbido imprevedibile» al centro della prosa diaristica celatiana, segnalandolo come un elemento cardine alla struttura narrativa dei diari, in quanto sarebbe proprio il fiume a denotare «il vuoto centrale dell'anima da arginare».¹⁹⁵ Che cosa sott'intende quella foce? A quale sistema di cripto significati lo stile d'arrivo, segnatamente semplice e chiaro di Celati, rinvia? Sono domande che non possono non sorgere ai fini di un dialogo effettivo con questi diari.

In questo ordine di considerazioni uno dei temi più significativi che colpisce è la doppiezza dell'esperienza celatiana del tempo. Più precisamente stiamo parlando della poetica dell'apparenza: ogni cosa, allo stesso tempo, esisterebbe e non esisterebbe, si mostrerebbe e si nasconderebbe, ed è proprio in fondo a questa doppia natura del tempo che emerge la nostra finitudine. Di qui ne viene

¹⁹² I. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. it. di F. Capra, Bari, Laterza, 1937, p. 199.

¹⁹³ Cfr. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. 80.

¹⁹⁴ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 51.

¹⁹⁵ A. Giuliani, *Celati contrabbandiere d'immagini*, in "La Repubblica", 5 maggio 1989: «alla base vi è la percezione dolorosa e insieme grottesca, che c'è sempre come un fiume torpido e imprevedibile: "il vuoto centrale dell'anima da arginare". Così le storie, le immagini, le apparenze "là fuori" disegnano quel vuoto interno, lo formano in dati di percezione assoluti, compatti».

l'effettiva introduzione ad uno scrivere (il mestiere autentico dello scrittore) come un approssimarsi il più possibile al limite inespugnabile.

Si può anche sostenere che il fiume e lo scrittore si sostengano a vicenda intrecciando un dialogo (una polifonia) ininterrotto, una sorta di ultima epica prima della fine (del mondo). Un'epica che persegue un *ubi consistam* dell'essere, ovvero una conversione di queste aree deprivate di una «erotica dei luoghi che l'autore persegue». ¹⁹⁶

La fine delle terre percorse è anche la fine dello spazio del racconto, delle storie perché finiscono gli incontri: «non si danno più narratori, non si verifica più il reperimento di un'oralità che sopravviva alla Babele postindustriale». ¹⁹⁷ Lo scrittore arriva di fronte al paesaggio «immobile» delle acque e al «grande silenzio» ¹⁹⁸ e in questo paesaggio assenti di 'voci' avverte il venire meno anche delle parole: «ti accorgi d'esser lì, vorresti gettar ponti con le parole ma impossibile». ¹⁹⁹ La foce si apre alla vista come un'ultima prova del viaggiatore, «simboliche colonne d'Ercole» che dalle «ere mitiche» che avevano guidato lo scrittore per le campagne ora lo riportano alle «stratificazione di ere del pensiero e della *techne* alla fine dei *grands récits*». ²⁰⁰

Lo scrittore viene rimesso davanti alla «crisi della narrazione» moderna, ma qualcosa però è mutato dentro di lui; non è più lo scrittore degli anni Settanta che 'sdrammatizzava' il naufragio di un'epica del racconto con una *vis* comica stralunata e irriverente. Celati ha adesso fatto esperienza diretta del paesaggio della Pianura Padana, ha pazientato di fronte ai dettagli di un mondo in abbandono affinché qualcosa si facesse 'avanti' e prendesse 'voce' in lui. L'esperienza, dunque, del viaggio ha mutato la sua percezione della realtà come anche il suo modo di pensare la scrittura: arrivando così alla *foce* di una possibile nuova orientazione del pensiero la sua prosa si è fatta matura. Perché se è vero che i racconti sono il primo «punto di ancoraggio all'essere», il lavoro di Celati ci mostra come grazie ad essi diventi possibile fondare un nuovo essere-nel-mondo e viceversa grazie all'orientamento di una vita autenticamente radicata può riscattarsi nel mondo un *luogo* narrativo. In altre parole, Celati riprende l'antica disposizione premoderna in cui il «vivere stesso era un *narrare*». ²⁰¹ Ecco come allora in questo ultimo diario venga evidenziata una doppia ricerca a cui tende ora la nuova scrittura celatiana: l'uscita dalla disfunzionalità, dall'inaridimento dell'epoca post-narrativa e insieme il tentativo di riambientare uno sguardo «lungo, lento, che sa indugiare» sul presente, per un nuovo, risemantizzato, senso dell'esserci.

¹⁹⁶ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., pp. 52-53.

¹⁹⁷ Ivi, p. 53.

¹⁹⁸ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 133: «l'immobilità dell'acqua e il silenzio completo fanno immaginare un'infinità di movimenti invisibili che si ripetono senza sosta, sotto le alghe, dentro i cespugli, sotto i sassi, e anche sottoterra».

¹⁹⁹ Ivi, p. 134.

²⁰⁰ G. Iacoli, *Atlante delle derive*, cit., p. 53.

²⁰¹ Cfr. B.-J. Han, *La crisi della narrazione*, Torino, Einaudi, 2024, p. 5.

Questi racconti d'osservazione aprono dunque il lettore ad un futuro possibile, ad una pur sempre «narrazione alternativa», un'«altra forma di vita» oltre la devastazione e al consumo (della realtà e dell'immaginazione): un'altra forma di ricezione, dunque, con cui pensare il mondo.

«Ore 20.30» del 4 giugno 1983. Gianni Celati arriva finalmente al «limite estremo della pianura» e di fronte a sé si spalanca la vastità del mare. Lo scrittore, che è uno «scrittore di terra», sente in quel punto preciso l'«abbandonato» dalle parole, ma prima che la cancellazione in atto del linguaggio si compia definitivamente si concede il tempo di un'ultima lirica invocazione: «ogni fenomeno è in sé sereno. Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo».²⁰² Con questa chiusa Gianni Celati sembra come dire che l'affannosa 'resa dei conti' con «la fine del mondo» è solo una farsa, perché non esiste nessuna certa 'fine del mondo' e la «messa in scena delle apparenze» ricomincerà, giorno dopo giorno, anche senza la nostra presenza. Tutta la paranoica attesa di una sorte è solo allora una un'umana paranoica proiezione, ma «niente ci aspetta, né un'astronave né un destino».²⁰³ Nella perenne trama della realtà, al centro delle cose, non c'è, dunque, caos, ma inaspettatamente quiete («una profondissima quietà»).

È questo, in conclusione, l'ultimo messaggio lasciato dallo scrittore emiliano: la necessità di tornare a educare un «pensiero del cuore» (Hillman), per comprendere, vedere, sentire, immaginare, la serena distensione degli attimi in cui siamo 'collocati' qui e ora, insieme «a ciò che comunque si chiama natura».²⁰⁴

²⁰² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 140.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 15.

BIBLIOGRAFIA

B.1 Opere di Gianni Celati

NARRATIVA:

Comiche, Torino, Einaudi, 1971.

Le avventure di Guizzardi, Torino, Einaudi, 1973.

La banda dei sospiri, Torino, Einaudi, 1976.

Lunario del paradiso, Torino, Einaudi, 1978.

Narratori delle pianure, Milano, Feltrinelli, 1985.

Quattro novelle sulle apparenze, Milano, Feltrinelli, 1987.

Verso la foce, Milano, Feltrinelli, 1989.

Avventure in Africa, Milano, Feltrinelli, 1998.

Cinema naturale, Milano, Feltrinelli, 2001.

Fata Morgana, Milano, Feltrinelli, 2005.

Costumi degli italiani, Macerata, Quodlibet, 2020.

Recita dell'attore Attilio Vecchiato nel teatro di Rio Saliceto, Milano, Feltrinelli, 1996.

Selve d'amore, Macerata, Quodlibet, 2013.

SAGGI:

Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura, Torino, Einaudi, 2001 (prima ed. 1975, seconda ed. 1986).

Conversazioni del vento volatore, Macerata, Quodlibet, 2011.

Studi d'affezione, Macerata, Quodlibet, 2016

Narrative in fuga, Macerata, Quodlibet, 2019.

Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi, Macerata, Quodlibet, 2023.

CURATELEE E MISCELLANEE:

Alice disambientata, Firenze, Le Lettere, 2007 (prima ed. 1978).

Animazioni e incantamenti, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, L'orma Editore, 2017.

Storie di solitari americani, G. Celati e D. Benati (a cura di), Milano, Rizzoli (BUR), 2006.

SAGGI IN VOLUMI, QUOTIDIANI, RIVISTE, PREFAZIONI, POSTFAZIONI E LETTERE:

Salvazione e silenzio dei significati, in «Marcatré», nn. 14-15, anno III, pp. 119-123.

Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello Ulysses di James Joyce, in «Marcatré», nn. 23-24-25, IV, 1966, pp. 64-72.

Materiali di lettura da verificare, in «Uomini e idee», n. 2, anno VIII, 1966.

Parlato come spettacolo, in «il Verri», n. 26, 1968.

Si comincia con Swift per recuperare quel «più», in «Il Caffè», n. 3, XV, 1968, pp. 3-4.

La satira secondo Blake, in «Il Caffè», anno XVI, n. 1, febbraio-marzo 1969.

Céline Underground, in «Il Caffè», n. 3, anno XVII, 1970, pp. 11-12.

Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso, in «Periodo Ipotetico», n. 4- 5 (1971), pp. 3-6.

Traduzioni di linguaggi inventati, testo di accompagnamento a *Da Finnegans Wake. Elaborazioni sul tema. Visita al museo Wellington*, in «il Caffè», nn. 3-4, XIX, 1972, pp. 26-30.

Il racconto di superficie, in «il Verri», n. V (1973), pp. 93-114.

Il corpo comico nello spazio, in «il Verri», n. 3 (1976), pp. 22-32; *Palomar, nella prosa del mondo*, in «Alfabeta», VI, 59, 1984.

La lettura dei classici come terapia, in «Inchiesta», 11, 1995, pp. 10-13.

Collezione di spazi, in «il Verri», n. 21, 2003, pp. 57-92.

Stephen, bardo in miseria (primo episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce), in «Il Sole-24 Ore», 5 agosto 2012.

Prima colazione con Leopold (secondo episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce), in «Il Sole-24 Ore», 5 agosto 2012.

Le fantasie erotiche di Molly (quinto episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce), in «Il Sole-24 Ore», 2 settembre 2012.

L'acrobata letterario (considerazioni conclusive), in «Il Sole-24 Ore», 9 settembre 2012.

Swift l'antenato, in J. Swift, *La favola della botte*, Bologna, Sampietro, 1966.

Situazioni esotiche sul territorio, in Licari, Maccagni, Zecchi (a cura di), *Letteratura esotismo colonialismo*, Bologna, Cappelli Editore, 1978, pp. 7-26.

Intervento in B. Cottafavi e M. Magri (a cura di), *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Modena, Mucchi Editore, 1987.

La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso, postfazione a G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988.

Postfazione a G. Josipovic, *Conversazioni in un'altra stanza*, Trento, Reverdito, 1987, pp. 144-145.

Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia, in L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010.

La libertà della narrazione, in W. Nardon e C. Tirinanzi De' Medici (a cura di), *Pro e contro la trama*, Trento, Trento University Press, 2012.

Caro Calvino, non sono d'accordo, in «doppiozero», <https://www.doppiozero.com/carocalvino-non-sono-daccordo>

Fellini e il maschio italiano /1, in «Zibaldoni», consultabile <https://www.zibaldoni.it/2009/05/29/fellini-1/>

Fellini e il maschio italiano /2, in «Zibaldoni», consultabile <https://www.zibaldoni.it/2009/07/05/fellini-2/>

Lettera da Brighton del 22 aprile 1993, in N. Palmieri. (a cura di), *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, «Griseldaonline», 14 luglio 2017.

Sogno senza fondo, in «Quindici», aprile 1968.

FILMOGRAFIA CITATA:

Mondonuovo, regia di D. Ferrario, Italia 2003, 00:02:04 – 00:02:10.

B.2 Critica su Gianni Celati:

AJELLO EPIFANIO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in «Studi novecenteschi», vol. 38, n. 81, gennaio-giugno 2011, pp. 185-198.

BARILLI RENATO, *Celati*, in ID., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 189-192.

BARRON PATRICK, *Gianni Celati's Poetic Prose: Physical, Marginal, Spatial*, in «Italica», Vol. 84, No. 2/3, Summer – Autumn 2007, pp. 323-344.

BELPOLITI MARCO, *Nella nebbia e nel sonno: Gianni Celati*, in Doppiozero, 9 giugno 2018.

BELPOLITI MARCO, SIRONI MARCO, STEFI ANNA (a cura di), *Gianni Celati. Riga 40* Macerata, Quodlibet, 2019.

BRYSIK ANNA MALGORZATA, *Un flâneur al pascolo. Gianni Celati e l'esperienza dell'ambiente*, in «Studia Romanica Posnaniensia», n. 49/3, 2022, pp. 93-104.

CAMILLETTI FABIO, *Vitae Novae per la modernità: stilnovismo ed erranza del desiderio in Delfini e Celati*, in «The Italianist», n. 36, vol. 1, febbraio 2016, pp. 89-105.

CAPOFERRO RICCARDO, *Celati settecentista*, in «Filologia e critica», anno XLI, fascicolo III, settembre-dicembre 2016, pp. 444-459.

CECCHINI IRENE, *Riabitare e riabilitare i luoghi: tessiture ecologiche e poetiche in Gianni Celati e Franco Arminio*, in «Romance notes», vol. 61, n. 1, 2021, pp. 39-51.

- CHIERICI ANNA MARIA, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri, 2011.
- CLARISSA CLÒ (a cura di), *Spaesamenti padani. Studi culturali sull'Emilia-Romagna*, inserto monografico de «Il lettore di provincia», XXXVI, nn. 123-124, maggio-dicembre 2006.
- CODEBÒ MARCO, *Oralità e scrittura nei "Narratori delle pianure" di Gianni Celati*, in LAURA RORATO, SIMONA STORCHI (a cura di), *Da Calvino agli ipertesti. Prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 93-102.
- CONTI ELEONORA, *Nonluoghi della Pianura Padana. L'occhio "risemantizzante" in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, in «Italianistica», XXXVII, n. 2, maggio-agosto 2008, pp. 151-164.
- DANIELE ANTONIO RAFFAELE, *Nuovi modernismi. Joyce ("Ulisse") e Celati: traduzione e traduzioni*, in «Bollettino '900», 2013.
- FRANCIOSO MONICA, *"Impegno" and "Alì Baba": Celati, Calvino, and the Debate on Literature in the 1970s*, in «Italian Studies», n. 1, 2009, pp. 105-119.
- GABELLONE LINO, *Quello che sta fermo, quello che cammina*, in «nuova corrente», XCVII, 27-31, 1986.
- GIMMELLI GABRIELE, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Macerata, Quodlibet, 2021.
- GIORGIO SIMONE, *Dal surrealismo a Ghirri: tracce dell'evoluzione dello sguardo di Celati nell'archivio Einaudi*, Salento, Salento University, Doi: 10.1285/i2611903xn4p43.
- GIORGIO SIMONE, *L'ascolto di una tradizione. Gianni Celati e l'Ulisse di Joyce*, Macerata, Quodlibet, 2025.
- HANNE MICHAEL, *Narrative Wisdom in Celati's Narratori delle pianure*, in «Rivista di studi italiani», 14.1, giugno 1996.
- IACOLI GIULIO, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002.
- ID., *Rohmer, Celati e il racconto morale. Tarda modernità e visione*, in «Bollettino '900», n. 2, 2001.
- ID., *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*, in «Sinestesie», n. 19, 2020, pp. 121-142.
- ID., *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- IOVINO SERENELLA, *Restoring the imagination of place. Narrative reinhabitation and the Po Valley*, in Patrick Barron (a cura di), *Towards the River's Mouth*, Londra, Lexington, 2019, pp. 126-142.
- KUON PETER (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo del 23-25 marzo 2000*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

- LORENZINI NIVA, *Tecniche di divagazione e erranza nella narrativa contemporanea*, in «Studi novecenteschi», n. 2, luglio dicembre 2005, pp. 115-123.
- MANICA RAFFAELE, *Celati, la follia serena*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1992.
- MARTELLI MATTEO, SPUNTA MARINA (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, «Recherches», n. 24 (2020).
- MENETTI ELISABETTA, *Gianni Celati*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, 4 voll., Roma, Carocci, 2018, pp. 391-406.
- ID., *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, Franco Angeli Editore, 2020.
- ID. (a cura di), «*Il Semplice*». *Vite e voci di una rivista*, «Griseldaonline» n. 1 (2023).
- MICHELETTI GIACOMO, *Celati 70. Regressione Fabulazione Machere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.
- MIGONI FERDINANDO, *Guardando la prosa del mondo: Luigi Ghirri e Gianni Celati*, in «Intersezioni», n. 1, aprile 2008, pp. 81-109.
- MILANI FILIPPO, *Il Dams “disambientato” di Manganelli e Celati*, Bologna, Il Mulino, 2024.
- MORRA ELOISA, *Al di là del testo: Celati, Boccaccio e il desiderio*, in «Antinomie», consultabile online all'indirizzo <https://antinomie.it/index.php/2022/03/15/al-di-la-del-testo-celati-boccaccio-e-il-desiderio>.
- MORRA ELOISA, RACCIS GIACOMO (a cura di), *Prisma Celati. Testi contesti immagini ricordi*, Milano, Mimesis, 2023.
- MUZZOLI FRANCESCO, *Celati e i segreti dell'arte tomatica*, in «Nuova corrente», sem., XXXIII, 1986, No. 97.
- NARDON WALTER, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Università degli studi di Trento, 2007.
- PACI IRENE AURORA, *Ascoltare per tradurre: Celati legge Wittgenstein*, in MARCO BELPOLITI, GABRIELE GIMMELLI, MARINA SPUNTA (a cura di), *Gianni Celati e l'arte della traduzione*, «Elephant & Castle», anno 29, n. 1, 2023.
- PALMIERI NUNZIA (a cura di), *Documentari imprevedibili come sogni. Il cinema di Gianni Celati*, Roma, Fandango, 2011.
- ID., (a cura di), *Laboratorio dell'immaginario. Lunario del Paradiso*, in «Elephant & Castle», n. 19, 2018.
- PALMIERI NUNZIA e SCHWARZ LAUSTEN PIA (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, «Nuova Prosa» n. 59, 2012.

- PALMIERI NUNZIA, postfazione a GIANNI CELATI, *Comiche*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- PATAT ELLEN, *I 'bellicosi' paesaggi italiani anni '80: le cronache di viaggio di Gianni Celati e Guido Ceronetti*, in «Quaderns d'Italià», n. 24, 2019, pp. 113-126.
- PEDONE FABIO, *Celati/Joyce: Ulysses in ascolto*, in «Le parole e le cose», consultabile online all'indirizzo <https://www.leparoleelecose.it/?p=10166>.
- PICCONI GIAN LUCA, *Archeologia come destorificazione: Celati tra i Gamuna*, in PAOLO DESOGUS, RICCARDO GASPERINA GERONI e GIAN LUCA PICCONI (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2021, pp. 169-183.
- PORCZYK ANNA, *La catastrofe del mondano. Visioni apocalittiche nei racconti di Dino Buzzati, Giorgio Manganelli e Gianni Celati*, in «Nuova corrente», 163, LXVI, gennaio-giugno 2019, pp. 59-68.
- REA ELISABETTA, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati*, in «status quaestionis», 2023.
- REIMANN DANIEL, *La poetica di Gianni Celati tra archeologia e differenza*, in «Poetiche», n. 2, 2007, pp. 223-267.
- RIZZANTE MASSIMO, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su Italo Calvino e Gianni Celati*, Fossombrone (PU), Metauro, 1993.
- RONCHI STEFANATI MICHELE (a cura di), *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, Aracne Roma, Editrice, 2019.
- ID., *'Intonare lo strumento di un altro italiano'. Il carteggio tra Gianni Celati e l'Einaudi (1966-1979)*, in «Italian Studies» vol. 72, n. 3, 2017, pp. 309-322.
- RONDINI ANDREA, *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2013.
- RORATO LAURA, SPUNTA MARINA (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2009.
- SASSO LUIGI, *Inquiete percezioni. Celati e i linguaggi della critica*, in «Italianistica», nn. 2-3, 2019, pp. 183-192.
- SIRONI MARCO, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004.
- SPUNTA MARINA, *Celati's Natural Narration and the Calls of the Plains*, in *The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, ed. by Monica Jansen and Paula Jordão, *Italianistica Ultraiectina*, 1, 2006, 559-573.
- ID., *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», n. 2, XXII, 2003, pp. 53-72.

TAMIOZZO GOLDMANN SILVANA, *Il “passaggio di parole di bocca in bocca”: oralità ed estro narrativo nell’opera di Gianni Celati*, in MARIA TERESA BIASON (a cura di), *L’oralità nella scrittura*, «Annali di Ca’ Foscari», XLV, n. 2, 2006, pp. 93-114.

VITI ALESSANDRO, *Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di Notizie ai naviganti*, in «Italianistica», n. 2, Vol. 41, 2012, pp. 113-124.

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

ID., *Celati e l’Africa*, in «Bollettino ‘900», nn. 1-2, 2007.

B.3 Opere di altri autori:

BECKETT SAMUEL, *Quad*, Torino, Einaudi, 1984 [ed. or. *Quad*, London, Faber and Faber, 1984].

ID., *Trilogia (Molloy, Malone muore, L’innominabile)*, Torino, Einaudi, 1996 [ed. or. *Molloy*, Paris, Édition de Minuit, 1951; *Malon meurt*, Paris, Édition de Minuit, 1951, *L’Innommable*, Paris, Édition de Minuit, 1953].

CALVINO ITALO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, (1979), Milano, Mondadori, 2021.

ID., *Lezioni americane*, (1988), Milano, Mondadori, 2019.

ID., *Saggi 1945-1985*, MARIO BARENGHI (a cura di), Milano, Mondadori, 1995.

CARVER RAYMOND, *Cattedrale*, Torino, Einaudi, 2014 [ed. or. *Cathedral*, New York, Knopf, 1983].

CAVAZZONI ERMANNIO, *Il poema dei lunatici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

CÉLINE LOUIS-FERDINAND, *Colloqui con il professor Y*, Einaudi, Torino 1971.

DEL GIUDICE DANIELE, *Del narrare*, Torino, Einaudi, 2023.

HANDKE PETER, *Breve lettera del lungo addio*, Milano, Feltrinelli, 1973 [ed. or. *Der Kurze Brief zum langen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972].

ID., *La ripetizione*, Milano, Guanda, 2021 [ed. or. *Die Wiederholung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986].

JOYCE JAMES, *Ulisse*, Torino, Einaudi, 2013 [ed. or. *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922].

ID., *Finnegans Wake H.C.E*, Milano, Mondadori, 1982 [ed. or. *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1939].

MELVILLE HERMAN, *Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli, 1991 [ed. or. *Bartleby the scrivener. A story of Wall Street*, New York, Putnam’s Monthly Magazine, 1853].

MUSIL ROBERT, *I turbamenti del giovane Törless*, Torino, Einaudi, 1964 [ed. or. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1906].

SWIFT JONATHAN, *Favola della botte*, Bologna, Sampietro, 1966 [ed. or. *A Tale of a Tub*, London, printed for John Nutt, 1704].

THOREAU HENRY DAVID, *Walden. Vita nei boschi*, Milano, Feltrinelli, 2012 [ed. or. *Walden; or, Life in the Woods*, Boston, Ticknor and Fields, 1854].

TONDELLI PIER VITTORIO, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2013.

TONDELLI PIER VITTORIO, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 1982.

B. 4 Altra bibliografia:

MOYAL-SHARROCL DANIEL (ed. by), *The third Wittgenstein: the post-investigations works*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2004.

ANSEMI GIAN MARIO (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Milano, Mondadori, 2000.

ARCANGELI FRANCESCO, *Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1981.

ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale, Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*, Torino, Einaudi, 1977.

AZZARITI-FUMAROLI LUIGI, *Stets seh' ich mich mir winken, dem Winkenden entschweben. Robert Walser: scomparire nella scrittura*, Aisthesis 14 (1).

BARTHES ROLAND, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982 [ed. or. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Édition du Seuil, 1953].

ID., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002 [ed. or. *Éléments de sémiologie*, Paris, Édition du Seuil, 1965].

BAUDRILLARD JEAN, *America*, Milano, Se, 2000 [ed. or. *Amérique*, Paris, Grasset, 1986].

ID., *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Milano, Anabasi, 1993 [ed. or. *L'illusion de la fin, ou la grève des événements*, Paris, Glilée, 1992].

BAUMAN ZYGMUNT, *Intimations of Postmodernity*, London, Routledge, 1992.

BEATTIE JAMES, *On Fable and Romance*, in IOAN WILLIAMS (ed. by), *Novel and Romance 1700-1800*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.

BELPOLITI MARCO, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

BELPOLITI MARCO, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.

BENEDETTI CARLA, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

ID., *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

BENJAMIN WALTER, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Milano, Einaudi, 1962.

ID., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 [ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, Rowohlt, 1928].

- BERTENS HANS, *The Debate on Postmodernism*, in BERTENS HANS, FOKKEMA DOUWE (ed. by), *International Postmodernism. Theory and Literary practice*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997.
- BESSIÈRE IRÈNE, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BHABHA HOMI, *The location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- BODEI REMO, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009.
- BÖHME GERNOT, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010 [ed. or. *Atmosphären, Ekstasen, Inszenierungen. Eine Ästhetik der Wahrnehmung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999].
- BONTEMPELLI MASSIMO, *Realismo Magico e altri scritti sull'arte*, Milano, Abscondita, 2006.
- BOOTH WAYNE CLAYSON, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- BROOKS PETER, *L'immaginazione melodrammatica*, Milano, il Saggiatore, 2023 [ed. or. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York, Yale University Press, 1976].
- BURNS JENNIFER, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001.
- CALABRESE STEFANO, www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.
- CALVINO ITALO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- CELAN PAUL, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993 [ed. or. *Gemmelte Werke*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983].
- CERRITELLI CLAUDIO, *Critica in dialogo*, Milano, Mazzotta, 2010.
- CESERANI REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- CIRILLO SILVANA (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e pratiche*, Roma, Donzelli, 2005.
- COPPARI ALBERTO, *La scrittura del pudore. Note su Robert Walser*, in «Nuova corrente», XLI, 1994.
- CORBIN HENRY, *Corpo spirituale e Terra celeste*, Milano, Adelphi, 1986 [ed. or. *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, Paris, Buchet/Chastel, 1960].
- CORTELLESSA ANDREA, *Libri segreti. Autori critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008.
- DANIELE DANIELA, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1994.
- DEBENEDETTI GIACOMO, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971.
- ID., *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1988.
- DE MARTINO ERNESTO, *Il mondo magico*, Torino, Einaudi, 2022.

- DELEUZE GILLES, GUATTARI FÉLIX, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996 [ed. or. *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975].
- ID., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987 [ed. or. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 1980].
- ID., *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996 [ed. or. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991].
- DONATI RICCARDO, *Veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Roma, Bulzoni, 2010.
- ECO UMBERTO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- ID., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- ID., *Il laboratorio in piazza*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 67.
- FORTINI FRANCO, *Introduzione* a FRANCO FORTINI, LANFRANCO BINNI (a cura di), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977.
- FIEDLER LESLIE, *Cross the border – close that gap: Postmodernism*, in *Postmodernism: A Reader*, Londra, Edward Arnold, 1992.
- ID., *Dodici passi sul tetto. Saggi sulla letteratura e l'identità ebraica*, Roma, Donzelli Editore, 1999 [ed. or. *A Fiedler on the Roof: Essays on Literature and Jewish Identity*, New York, David Godine Publisher, 1991].
- FOUCAULT MICHEL, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- ID., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRASCA GABRIELE, *L'uomo con la macchina da prosa*, Roma, Luca Sossella Editore, 2022.
- FRYE NORTHROP, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969 [ed. or. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957].
- GHIRRI LUIGI, *Lezioni di fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- ID., *Niente di antico sotto il sole*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- GIVONE SERGIO, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005.
- HAN BYUNG-CHUL, *Iperculturalità*, Milano, nottetempo, 2023 [ed. or. *Hyperkulturalität*, Berlin, Merve, 2005].
- HARVEY DAVID, *La crisi della modernità*, Milano, Saggiatore, 1993 [ed. or. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1989].
- HEIDEGGER MARTIN, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968 [ed. or. *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1950].

- ID., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976 [ed. or. *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954].
- ID., *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988 [ed. or. *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1984].
- ID., *L'abbandono*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2004 [ed. or. *Der Abandonner, in Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1988].
- HILLMAN JAMES, *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina, 1984 [ed. or. *Healing Fiction*, Dallas, Spring Publications, 1983].
- ID., *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi, 2002 [ed. or. *The Thought of the Heart and the Soul of the World*, Dallas, Spring Publications, 1992].
- IACOLI GIULIO, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Franco Cesati, 2017.
- IOVINO SERENELLA, *Filosofia dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004.
- JAMESON FREDRIC, *Postmodernism, or, the Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JANSEN MONICA, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.
- JOYCE JAMES, *Lettere. Il carteggio del più grande scrittore del Novecento*, GIORGIO MELCHIORI (a cura di), Milano, PGreco, 2012.
- KAGGE ERLING, *Camminare. Un gesto sovversivo*, trad. it. di S. Culeddu, Torino, Einaudi, 2018 [ed. or. *Å gå*, Oslo, Cappelen Damm, 2017].
- KIREMIDJIAN DAVID, *A study of modern parody*, Londra-New York, Garland Publishing, 1985.
- LEAVIS QUEENIE DOROTHY, *Fiction and the reading public*, London, Chatto and windus, 1932.
- LEED ERIC J., *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 2007 [ed. or. *The mind of the traveler: from Gilgamesh to global tourism*, New York, Basic Books, 1991].
- LEVIN HARRY, *What was modernism?*, in *Refractions. Essays in comparative literature*, New York, Oxford University Press, 1966.
- LOTMAN JURIJ MICHAJLOVIČ, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in ID. e USPENSKIJ BORIS A. (a cura di), *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973 [ed. or. *Problema znaka i znakovoj sistemy v tipologii russkoj kul'tury do načala XX veka*, in ID. e USPENSKIJ BORIS A., *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Tartu University Press, 1973, pp. 40-63].
- LUBBOCK PERCY, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1921.
- M. Ferrando, *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.

- MAGRIS CLAUDIO, *L'anello di Clarisse*, Milano, Einaudi, 2014.
- MALVESTIO MARCO, STURLI VALENTINA (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Milano, Mimesis, 2019.
- MELANDRI ENZO, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, il Mulino, 1968.
- MERCIER VIVIAN, *James Joyce and the macharonic tradition*, in J. P. Dalton, C. Hart, *Twelve and a tilly. Essays on the occasion of the 25th Anniversary of Finnegans Wake*, Londra, Faber, 1966.
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965 [ed. or. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945].
- ID., *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969 [ed. or. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964].
- MIGLIACCIO FRANCESCO, *Il luogo dello sguardo. Paesaggio e scrittura in Calvino, Celati, Biamonti* (tesi di dottorato), Università degli studi di Torino, a.a. 2014/2015.
- MONINA CECILIA, *Gianni Celati e la genesi del «racconto d'osservazione»: un'analisi delle fonti a partire dai taccuini del Fondo Celati di Reggio Emilia*, in *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi*, MIRIAM CARCIONE, MATILDE ESPOSITO, SERENA MAURIELLO, LETIZIA ANNA NAPPI, LUDOVICA SAVERNA (a cura di), Roma, Sapienza University Press, 2021.
- MORETTI FRANCO, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- NIETZSCHE FRIEDRICH, *La gaia scienza*, trad. it. di S. Mati, in *Opere*, a cura di G. Colli, M. Montinari, vol. II, Milano, Adelphi, 1991 [ed. or. *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Kröners Taschenausgabe*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1882].
- OLIVA STEFANO, *Il sentimento è un'atmosfera? Il paradigma musicale del "terzo" Wittgenstein*, in «De Musica», Vol. XIX-XX, 227-246.
- OUELLET PIERRE, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limonges, Presses Universitaires de Limonges, 2000.
- PALANDRI ENRICO, *La deriva romantica. Ipotesi sulla letteratura e sulla scrittura*, Novara, Interlinea, 2002.
- PALMIERI NUNZIA, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- RICŒUR PAUL, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1983 [ed. or. *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983].

ROSA HARTMUT, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino, Einaudi, 2015 [ed. or. *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie später Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2013].

ID., *Resonance. A sociology of our Relationship to the world*, Cambridge, Polity Press, 2019.

ROVATTI PIER ALDO, DAL LAGO ALESSANDRO, *L'elogio del pudore*, Milano, Feltrinelli, 1989.

SANGUINETI EDOARDO, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in ERMINIO RISSO (a cura di), *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010.

SIMONETTI GIANLUIGI, *Caccia allo strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, nottetempo, 2023.

ŠKLOVSKIJ VIKTOR, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio*, Bari, De Donato, 1966 [ed. or. *O teorii prozy*, Moskva, Giz, 1925].

SOJA EDWARD, *Thirdspace*, Malden, Blackwell, 1996.

SPADARO ANTONIO, *Pregchiere per grazia non ricevuta*, «Robinson», in «La Repubblica», 15 agosto 2025.

TANI STEFANO, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

JAUSS HANS ROBERT, *Tradizione letteraria e coscienza della modernità*, in *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 [ed. or. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970].

BERMAN MARSHALL, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985 [ed. or. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982].

LUPERINI ROMANO, TORTORA MICHELE (a cura di), *Sul modernismo Italiano*, Napoli, Liguori, 2012.

GREENBERG CLEMENT, *Art and Culture. Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1956.

KERMOTE FRANK, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972 [ed. or. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967].

CALINESCU MATEI, *Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

TEMEROLI PAOLO (a cura di), *Robison. Paesaggio e immagini da Picart a Pericoli*, Milano, Electa, 1991.

TERRINONI ENRICO, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.

TONDELLI PIER VITTORIO, *L'abbandono. Racconti degli anni Ottanta*, FULVIO PANZIERI (a cura di), Milano, Bompiani, 1993.

- TOULMIN STEPHEN, JANIK ALLAN, *La grande Vienna. Nella Vienna di Schönberg, di Musil, di Kokoschka e del dottor Freud la formazione intellettuale del grande filosofo Wittgenstein*, Milano, Garzanti, 1975.
- TRICOMI ANTONIO, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, «Allegoria», XV, 44, 2003.
- VATTIMO GIANNI, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.
- VIANO CARLO AUGUSTO, *Va' pensiero. Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1985.
- WATT IAN, *Origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 2017 [ed. or. *The Rise of the Novel. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, London, Chatto & Windus, 1957].
- WASSON RICHARD, *Notes on a new sensibility*, «Parisian Review», XXXVI, 1, 1969.
- WESTPHAL BERTRAND, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando Editore, 2009 [ed. or. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007].
- WITTGENSTEIN LUDWIG, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 2009 [ed. or. *Tractatus logico-philosophicus*, Londra, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1922].
- ID., *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009 [ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1953].
- ID., *Lezioni e conversazioni*, a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1967 [ed. or. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell, 1966].
- ID., *Lettere a Ludwig Von Ficker*, Roma, Armando Armando Editore, 1974 [ed. or. *Briefe an Ludwig von Ficker*, hrsg. von Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Walter Methlagl, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969].
- ID., *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*, Torino, Einaudi, 1999 [ed. or. *On Certainty / Über Gewissheit*, Oxford, Blackwell, 1969].

Appendice Fotografica:

Appendice A, Figura 1



Appendice. B, Figura 2



Appendice C, Figura 3



Appendice D, Figura 4



Appendice E, Figura 5



Appendice F, Figura 6



Appendice G, Figura 7



Appendice H, Figura 8



Appendice I, Figura 9



Appendice L, Figura 10



Appendice M, Figura 11

