



Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati

Lausten, Pia Schwarz

Published in:
Letteratura come Fantasticazione

Publication date:
2009

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Lausten, P. S. (2009). Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati. I M. Spunta, & L. Rorato (red.), *Letteratura come Fantasticazione: In Conversazione con Gianni Celati* (s. 161-184). Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.

CAPITOLO 11

Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati

Pia Schwarz Lausten

«Non desideriamo cambiare il mondo con l'arte». Così si legge nell'editoriale del primo numero della rivista *Caffè illustrato* del 2001, firmato da Gianni Celati insieme ad Ermanno Cavazzoni e Walter Pedullà. L'ideale di letteratura di Celati sembra infatti a prima vista esattamente l'opposto di una letteratura impegnata se con ciò intendiamo una letteratura che creda di poter cambiare il mondo con denunce e prescrizioni di comportamenti, che voglia essere strumento di educazione politica e morale e portavoce delle lotte di classe, che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini¹ come desideravano Vittorini ed altri intellettuali nel dopoguerra.² Inteso in questo modo l'impegno ha assunto uno statuto problematico nel contesto italiano e pochi scrittori contemporanei riescono ad identificarsi con esso.²

¹ E. Vittorini, «Una nuova cultura», *Il Politecnico*, 1 (1945). Cito da S. Guglielmino, *Guida al Novecento* (Milano, Principato Editore, 1971), pp. 559-62. Qui non faccio la necessaria distinzione tra le diverse posizioni che assunsero gli intellettuali italiani nel dopoguerra, ma rimando a Jennifer Burns che rende conto delle molte sfumature nel suo libro *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000* (Leeds, Northern Universities Press, 2001). Burns analizza in modo eccellente e pedagogico lo sviluppo della nozione di impegno in Italia dal dopoguerra fino ad oggi seguendo in particolare lo sviluppo di personaggi-intellettuali come Vittorini, Pasolini, Calvino e Celati.

² Cfr. ad esempio Tabucchi che trova *impegno* un «termine assolutamente inopportuno, che io non ho mai utilizzato, e che in Italia provoca disguido immediato, per via della sua associazione con l'idea comunista. Nessuno scrittore e/o intellettuale oggi vuole essere comunista, anche perché quasi tutti lo sono stati in passato». A. Tabucchi, *La gastrite di Platone* (Palermo, Sellerio, 1998), p. 52.

Celati si distingue infatti notevolmente da questa forma di impegno 'storico' e dalle sue espressioni e generi spesso realistici ed attualizzanti che ruotano intorno a contenuti ideologici e moralistici. Tuttavia il mio intervento nasce dalla sensazione che *tutta* l'opera di Celati sia pervasa da un impegno costante inteso come critica (politica nel più vasto significato del termine) della società contemporanea, e come proposta di un mondo alternativo del quale ci offre un'idea attraverso la sua arte. Egli non cerca di cambiare il mondo, ma di cambiare la nostra percezione di esso attraverso l'immaginazione della letteratura, e con ciò forse di renderci 'meno apatici' come auspica nella prefazione a *Verso la foce*.³ Il suo impegno mi sembra essere una vera e propria fonte d'ispirazione e comunicare un'energia creativa che insieme alla passione immaginativa attraverso la sua opera sin dalle prime prove.

A livello tematico l'impegno di Celati non è legato all'attualità come una tematizzazione di questioni concrete di carattere sociale, economico o politico, e non rientra in un preciso progetto politico-ideologico. Anche se Celati dà l'impressione di essere in opposizione a molti fenomeni attuali (l'individualismo, il positivismo, il consumismo, per non parlare dell'industria culturale e della società dell'informazione), la sua critica verso la società contemporanea si esprime spesso più indirettamente: attraverso l'osservazione sottile delle forme degradate di convivenza e di comunicazione moderne, occidentali, e delle trasformazioni del paesaggio padano come in *Verso la foce*; oppure attraverso l'immaginazione di mondi alternativi, utopici, come ad esempio la popolazione dei Gamuna in *Fata morgana*.⁴

Anche a livello formale, nella scelta di generi e di linguaggi, la sua narrativa è lontana dall'impegno del dopoguerra e dalla sua rappresentazione diretta e realistica della realtà. Le strategie del comico e del fantastico, l'uso della

³ G. Celati, *Verso la foce* (Milano, Feltrinelli, 1989), p. 9. Successivamente abbreviato VF.

⁴ G. Celati, *Fata morgana* (Milano, Feltrinelli, 2005). Successivamente abbreviato FM.

descrizione e dell'osservazione, la 'poetica del pudore'⁵ o della 'grazia',⁶ sono tutti elementi di una retorica che si può definire 'debole', in opposizione ad una ideologicamente 'forte' basata su fatti reali e pronunciata da un soggetto autoritario o moralistico. Inoltre, ciò che trovo più importante è che l'impegno non si manifesta solo nei contenuti tematici, ma è strettamente legato al linguaggio letterario e alla posizione del narratore, dando luogo a ciò che si potrebbe chiamare un *impegno della forma*. L'ideale narrativo di Celati, così come si esprime ad esempio nel saggio 'Le posizioni narrative rispetto all'altro',⁷ si basa infatti su un atteggiamento di rispetto ed affetto verso il lettore e rappresenta con ciò una comunicazione-modello dal valore simbolico anche per altre relazioni intersoggettive. 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.

Archeologia e carnevalismo

La posizione anti-ideologica di Celati e l'importanza che egli attribuisce alla forma e alla retorica sono due elementi caratteristici della trasformazione avvenuta negli anni Sessanta e Settanta con la nozione di impegno. Il suo modo di assegnare un ruolo sociale alla letteratura rientra infatti nel solco di una tradizione che prende forma già negli anni Cinquanta con Roland Barthes del *Le degré zéro de l'écriture*,⁸ come risposta critica a Sartre, e che si sviluppa ulteriormente negli anni Sessanta e Settanta in cui si vede uno svuotamento o indebolimento del suo significato ideologico e del suo 'contratto' con l'espressione realista.

⁵ P. Schwarz Lausten, 'Verso la foce del pensiero', *Revue Romane*, 37, 2 (2002), 249-70.

⁶ C. Benedetti, 'Celati e le poetiche della grazia', *Rassegna europea di letteratura italiana*, 1 (1993), 7-33.

⁷ G. Celati, 'Le posizioni narrative rispetto all'altro', *Nuova Corrente*, XLIII (1996), pp. 3-18. Successivamente abbreviato 'Posizioni narrative'.

⁸ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de éléments de sémiologie* (Paris, Gonthier, 1965).

Il pensiero di Celati si sviluppa tra l'altro in rapporto dialogico con Calvino che, forse ispirato da Barthes, si era molto allontanato dalla posizione dogmatica ed ideologica assunta nell'immediato dopoguerra. Dopo un periodo comunista, Calvino aveva riflettuto sulla possibilità di liberare l'impegno dal suo significato strettamente politico per collegarlo invece alla forma e al linguaggio, e si legge nella nuova prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno* nel 1964,⁹ che 'quello che si chiamava l'"engagement", l'impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida' (Calvino, p. XIII). Nonostante le differenze, i due scrittori hanno un desiderio comune di formulare un nuovo ruolo per la letteratura nella società, desiderio che verrà approfondito nel progetto della rivista *Ali Babà* negli anni '68-'72.¹⁰ La rivista segna, secondo Jennifer Burns, una svolta decisiva nella discussione sulla funzione sociale della letteratura, intendendo il concetto di impegno come separato dal suo significato politico. Burns ritiene che il lavoro e la collaborazione tra Calvino e Celati sia importante 'to mark out the axis about which the project turns' (per evidenziare l'asse attorno a cui ruota il progetto), anche se le loro idee poi li portano in direzioni opposte (Burns, p. 47) e ritiene che soprattutto il contributo di Celati in 'Il bazar archeologico' sia cruciale per l'elaborazione di nuovi modi di pensare il ruolo sociale della letteratura. Essa descrive infatti la posizione di Celati come una modificazione decostruttiva dell'atteggiamento teleologico e costruttivo di Calvino e Vittorini negli anni '50 (Burns, p. 52).¹¹

⁹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano, Mondadori, 1993), p. XIII.

¹⁰ I contributi alla rivista che non fu mai realizzata sono stati uniti da M. Barenghi e M. Belpoliti in *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, Riga, 14 (1998). Cito dal saggio di Celati, 'Il Bazar Archeologico', pp. 200-2. Successivamente per questo saggio si userà l'abbreviazione 'Bazar'. Tutti i riferimenti sono da questa edizione.

¹¹ Fuori dall'Italia, anche il pensiero di Adorno sarebbe interessante come confronto, ad esempio il saggio 'Engagement' del 1962, in *Zur Dialektik des Engagements* (Francoforte, Suhrkamp, 1973), in cui considera infatti l'impegno in relazione alle questioni formali dell'opera d'arte criticando tra l'altro l'uso dell'opposizione tra l'autonomia dell'arte e l'impegno.

Con il pensiero dell'archeologia, così come veniva elaborato da Calvino e Celati, ispirati da teorici come Foucault, Benjamin, Bachtin, Deleuze e Guattari, le premesse stesse dell'impegno del dopoguerra venivano problematizzate, cioè l'autorità e l'intenzionalità dell'autore-soggetto, la finalità della storia, la transitività della lingua e la funzione della letteratura come indirizzata direttamente ad una verità posta fuori di essa. Celati definisce l'archeologia una 'storia critica' ('Bazar', pp. 204 e 211) che si propone come alternativa e in opposizione alla Storia ufficiale e alla storiografia tradizionale, cioè all'idea di storia come un percorso che segue una logica da ricostruire. La poetica dell'archeologia è un pensiero anti-gerarchico che anziché classificare o organizzare gli oggetti del passato, trova che l'unica rappresentazione possibile sia un collezionismo che valorizzi le tracce marginali della storia. Anziché credere in un'oggettività e totale 'veduta d'insieme' del mondo ('Bazar', p. 209), Celati propone l'ipotesi di una storia in cui non si cerca l'origine e il passato delle cose né una loro direzionalità futura. L'interesse è rivolto agli scarti e ai detriti, ciò che la storia moderna ha marginalizzato, dimenticato e represso: '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' ('Bazar', p. 201). La metafora del bazar riassume molte caratteristiche di questa storia alternativa (che presenta non poche somiglianze con il pensiero postmoderno), e nel definire il bazar come una 'testarda protesta sovversiva' Celati stesso accenna al suo carattere impegnato.

L'idea di un'alternativa alla storia per cui non c'è né totalità originale, né totalità di destinazione comporta uno straniamento, sostiene Celati, al posto dell'identificazione ('Bazar', p. 208). Ed infatti l'archeologia valorizza il principio della *differenza* dell'altro rispetto all'io e dell'altrove rispetto al qui. L'importanza dell'altro, visto nella sua radicale differenza dal sé è ricorrente anche nel resto dell'opera di Celati ed è, a mio avviso, centrale per la definizione dell'impegno di

Celati che forse sarebbe meglio caratterizzare un impegno più etico che politico proprio per questo significato dell'ascolto e il rispetto per l'altro.

La simpatia e il fascino per i personaggi marginalizzati congiunge la teoria archeologica ad un'altra forma di pensiero che critica il mondo borghese da un punto di vista anti-gerarchico e anti-autoritario, cioè il carnevalismo così come lo ha definito Bakhtin. Ad esempio nel saggio 'Dai giganti buffoni alla coscienza infelice' Celati studia il ruolo del riso e del comico riferendosi a questa nota teoria.¹² Il carnevalismo non è 'la mascherata dell'età moderna', ricorda Celati, ma quella dell'Antichità, del Medioevo e del Rinascimento dove l'aspetto catartico, la cultura dei giullari, l'elemento popolare e frivolo sono centrali, ed egli lo contrappone all'umorismo ironico e intellettuale della modernità. Il punto di vista carnevalesco comporta un capovolgimento di tutte le gerarchie e rappresenta una rivolta contro il potere e le convenzioni borghesi della società e contro la sua idea seria dell'arte. Tragico e comico, alto e basso, vita e morte, paradiso e inferno vengono dunque rovesciati nel carnevalismo. E in esso il corpo si trova a giocare un ruolo fondamentale proprio come nello spirito comico di Celati. Nei suoi primi romanzi il soggetto è quasi puro corpo che si scontra con il mondo: anziché interpretare la realtà intellettualmente, i personaggi fanno esperienze attraverso le sensazioni fisiche (puzze, rumori, dolori, masturbazioni ecc.) e la narrazione segue il loro movimento nello spazio invece di presentare uno sviluppo morale o sociale. Il rovesciamento delle gerarchie sociali, morali e filosofiche si ritrova dappertutto come energia sovversiva e come motore per la creatività narrativa di Celati.

¹² Il libro di Bakhtin su Rabelais uscì in inglese nel 1968 (e non prima del 1979 in italiano per l'Einaudi, con il titolo *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*), mentre il suo libro su Dostoevski: *Poetica e stilistica* fu tradotto in italiano sempre per l'Einaudi nel 1968. Il saggio di Celati è pubblicato nella raccolta *Finzioni occidentali* (Torino, Einaudi, 1975; ristampa 1986), successivamente abbreviato *Finzioni*. Vedi anche il suo 'Il corpo comico nello spazio', *Il Verri*, 3 (1976), pp. 22-32.

Il significato etico della forma

I contenuti delle nozioni di carnevalismo e archeologia contengono non solo un'idea della storia e dell'individuo, ma si ritrovano anche nei saggi di Celati degli anni Ottanta e Novanta in cui egli formula la sua poetica e il suo ideale narrativo: l'idea di un narrare naturale che senza ostentare coscienza letteraria e senza imporre le proprie opinioni si basa sul rispetto reciproco e il contatto diretto, anti-gerarchico tra autore e lettore. Nel saggio precedentemente citato 'Le posizioni narrative rispetto all'altro' del 1996, che è una sorta di manifesto poetologico di Celati, si esprime questa idea della comunicazione letteraria come luogo di una logica alternativa a quella convenzionale basata su gerarchie sociali e rapporti di potere. Il suo ideale narrativo è anti-elitario e anti-intellettualistico, ma in fondo si basa su un sistema di pensiero abbastanza intellettuale, direi, alla cui base si trova una serie di riflessioni sul rapporto tra linguaggio letterario e realtà circostante e sulla relazione tra il sé e l'altro. Celati descrive un mondo perfetto, forse utopico, in cui la lingua e la comunicazione, anziché acrescere il senso di estraneità tra le persone, lo sminuisce.

Come già nei saggi della raccolta *Finzioni occidentali*¹³ o quello di 'Palomar, nella prosa del mondo',¹⁴ il bersaglio di Celati è il romanzo naturalista e realista, chiamato 'romanzo industriale contemporaneo' ('Posizioni narrative', p. 9) o il romanzo moderno dell'io fatto dai 'cosiddetti scrittori' ('Posizioni narrative', p. 13): il romanzo realista è preso da un 'delirio positivista' di descrizioni e spiegazioni oggettive delle cose a distanza (il narratore impersonale). Come nei saggi degli anni Settanta, Celati considera la letteratura come rappresentante di un certo sistema economico, politico ed epistemologico, cioè come segno dell'individualismo narcisistico della cultura occidentale. Con Foucault, Celati interpretava la cultura occidentale e il suo ideale di conoscenza come il risultato di una grande repressione di quei fenomeni che minacciano

¹³ Cfr. in particolare 'Finzioni occidentali', in *Finzioni occidentali*, pp. 5-49.

¹⁴ G. Celati, 'Palomar, nella prosa del mondo', *Nuova Corrente*, XXXIV (1987), pp. 27-42.

questa cultura, e anche il romanzo veniva considerato come conseguenza di un simile sviluppo epistemologico. Tuttora i suoi romanzi mi sembrano un modo di ri-includere tutto ciò che è stato escluso dal genere del romanzo 'serio'. La scelta di linguaggio, di genere letterario e di retorica ha quindi un significato etico per Celati, che ha a che fare con il rispetto e il riconoscimento dell'altro. Egli contrappone un narrare impersonale (realista) ad uno personale che riconosce l'esistenza di punti di vista diversi dal proprio e quindi la differenza rispetto all'altro:

[...] l'impostazione narrativa naturalistica e realistica elimina la nozione (ma anche il pensiero, il sospetto, il sentimento) che al mondo esistono altri uomini diversi da noi, che vedono le cose in modo diverso da noi. Elimina l'idea stessa di un altro-da-me, del quale io non potrò mai conoscere gli incaturabili stati d'animo, che del resto neanche lui può descrivere come se fossero dati di fatto. Così non è soltanto il narratore a ritirarsi dalla scena, e farsi occulto e distaccato come un dio, ma in realtà si ritira dalla scena anche l'altro-da-lui, che potrebbe vedere le cose in modo diversissimo. Scompare l'altro, che rispetto a ciascuno di noi esiste appunto come qualcuno con sentimenti e sensazioni diverse dalle nostre, per capire le quali è necessaria la nostra simpatia e capacità immaginativa. ('Posizioni narrative', pp. 7-8)

Al posto del modello narrativo del romanzo bestseller-'industriale', in cui, secondo Celati, 'né il narratore né il lettore conosce più il gusto del contatto comico o patetico o immaginativo con l'altro' ('Posizioni narrative', p. 10), egli vorrebbe far nascere quella che chiama 'una convivenza fantastica del lettore', cioè una familiarità e un'intesa che si ottiene ad esempio rivolgendosi direttamente all'ascoltatore ('Posizioni narrative', p. 11) come nella tradizione epica in cui i testi erano scritti con lo scopo di essere recitati ad alta voce. Infatti,

nella sua ricerca di modelli alternativi al romanzo attualizzante, Celati trova ispirazione in tempi e spazi lontani dall'Occidente di oggi: nel discorso dei matti o di altri tipi marginalizzati; in un'Africa vera o immaginaria, in modelli narrativi pre-moderni come la novella medievale e il racconto orale dei 'vecchi narratori' ('Posizioni narrative', p. 13), e nell'istinto narrativo di una tradizione padana che comprende Boiardo, Ariosto e Folengo e che per Celati costituisce 'un punto di riferimento che ti orienta senza discorsi e senza opinioni, ma solo con immagini e fantasie e invenzioni per produrre meraviglia', come scrive nella prefazione all'*Orlando innamorato raccontato in prosa*.¹⁵

La trasformazione del concetto di impegno verso una decostruzione del suo contenuto ideologico si riflette nella posizione modificata di Celati anche nei confronti dei propri testi: Nel formulare la sua poetica negli anni Ottanta e Novanta, ad esempio nelle nuove prefazioni elaborate ai propri romanzi e saggi, Celati prende le distanze da alcuni di quegli elementi di protesta e di giudizio contenuti nella sua prima produzione saggistica e narrativa degli anni Settanta. Ad esempio spiega nella prefazione alla nuova edizione di *Finzioni* del 1986 che 'questi saggi sono ancora coinvolti in una necessità di controbattere, di contestare', e fanno parte del 'terreno delle spiegazioni' e dal 'deirito di consapevolezza' (*Finzioni*, pp. VII-VIII). E nel congedo a *Parlamenti buffi* del 1989¹⁶ Celati rilegge anche i suoi primi romanzi in una nuova luce: anziché far notare la prospettiva rivoluzionaria dei romanzi, Celati li inserisce in un contesto storico-letterario invitando il lettore a leggerli alla luce della tradizione italiana anti-classica e comica, da Folengo a Ruzante, del loro 'gusto di parlare per parlare' e della loro 'arte del fiato perso' (*PB*, p. 7).

Tra gli esempi di 'auto-correzione' si può aggiungere anche la corrispondenza di Celati con Marco Belpoliti intorno alla pubblicazione della rivista *Riga* del 1998, dedicata al progetto di *Ali Babà*: qui Belpoliti sostiene che a

¹⁵ G. Celati, *Orlando innamorato raccontato in prosa* (Torino, Einaudi, 1994), p. X.

¹⁶ G. Celati, *Parlamenti buffi* (Milano, Feltrinelli 1989). Successivamente abbreviato *PB*.

Celati interessava raccontare 'un'idea di letteratura e un progetto di società', mentre Celati lo corregge dicendo che 'nel nostro caso lascerei da parte il "progetto di società"'.¹⁷ Belpoliti sostiene nel suo bellissimo saggio che l'interesse principale di Celati sia il linguaggio e non la società: 'per lui il linguaggio resta l'unica realtà a cui possiamo riferirci: tutto accade con e nel linguaggio' e 'il problema di possedere una visione sociale non si pone neppure, dal momento che anche la società umana è essa stessa effetto del linguaggio'.¹⁸ Tuttavia, nella sua lettera a Belpoliti, Celati cita anche Calvino che a proposito di *Ali Babà* aveva detto che

alla letteratura 'si può chiedere qualcosa di più' oltre al solito tran-tran dei libri di successo. Con ciò voleva dire che una letteratura chiusa nel suo ghetto di premi e di best-sellers, di cerimonie critiche e di pose letterarie, diventa priva d'immaginazione proprio perché non ha più nessun termine di confronto esterno. In sostanza, mi sembra, la nostra idea di fondo era quella di far uscire la letteratura dal suo ghetto.¹⁹

La corrispondenza fra Celati e Belpoliti è rilevante per il nostro tema ed è stata anche riassunta da J. Burns in *Fragments of Impegno* nella conclusione secondo cui la letteratura di Celati non sarebbe priva di 'social concern', e Belpoliti confonderebbe due tipi di pensiero se sostiene che la coscienza linguistica di Celati escluda un interesse per la società. Secondo la Burns, '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

¹⁷ G. Celati, 'Il progetto "Ali Babà"', trent'anni dopo. Lettera di Gianni Celati', *Riga*, 14 (1998), p. 313.

¹⁸ M. Belpoliti, 'Calvino, Celati e Ali Babà', *Riga*, 14 (1998), pp. 39-40.

¹⁹ G. Celati, 'Il progetto "Ali Babà"', trent'anni dopo', p. 313.

deriving from society. Indeed, it modifies sensitivity to the experience of those issues'.²⁰

Da una parte è vero, come dice la Burns, che la coscienza linguistica di Celati non escluda una preoccupazione per la società, ma dall'altra ha ragione anche Belpoliti quando dice che Celati non si interessa alle problematiche sociali della società. A mio avviso, il suo impegno riguarda infatti piuttosto la *socialità*, cioè la convivenza sociale degli uomini e il complesso dei rapporti che regolano questa vita degli individui membri di una certa società. Si tratta di problemi di tipo antropologico e sociologico, più che sociale, che riguardano anche la comunicazione linguistica tra gli uomini.

L'auto-correzione di Celati non è dunque una contraddizione nel suo pensiero quanto piuttosto segno del suo carattere di scrittore 'nomadico' che non solo si sposta fisicamente, ma anche mentalmente. Ne sono testimoni non solo le nuove prefazioni, ma anche la sua riscrittura di alcune opere, in particolare *Lunario del paradiso*,²¹ e il lungo lavoro con i testi di *Cinema naturale* ('racconti scritti nell'arco di vent'anni, poi riscritti a lungo')²² e *Fata morgana*. Tuttavia, si potrebbe anche sostenere che il suo sviluppo sia piuttosto sintomo del fatto che l'impegno di Celati contenga anche sempre il suo 'non', cioè la libertà o - per dirlo con Agamben e Bartleby - la potenzialità di non contestare.²³

Anche se Celati stesso prende le distanze dalla retorica sovversiva dei primi scritti, credo che le nozioni di archeologia e carnevalismo formulate in essi abbiano ancora rilevanza come prospettive di lettura non solo per i primi romanzi, ma anche per la parte più recente della sua opera come ad esempio *Fata morgana*. E nonostante il suo nomadismo, mi pare di riconoscere all'interno della sua opera,

²⁰ Burns, p. 52. 'La percezione della società quale effetto del linguaggio è semplicemente una sua percezione modificata - non un annullamento - e non preclude l'impegno di un individuo nei confronti di problemi derivanti dalla società. Anzi, altera la sensibilità in rapporto all'esistenza di quei problemi'.

²¹ G. Celati, *Lunario del paradiso* (Torino, Einaudi, 1978).

²² G. Celati, *Cinema naturale* (Milano, Feltrinelli, 2001).

²³ Cfr. G. Agamben, 'Bartleby o sulla contingenza', in Agamben e Deleuze, *Bartleby. La formula della creazione* (Macerata, Quodlibet, 1989).

come già segnalato altrove,²⁴ un alto grado di continuità, non solo per la critica ripetuta dell'individualismo moderno, ma anche per l'importanza del linguaggio, della forza creativa dell'immaginazione, dell'aspetto comico e carnevalesco.

L'impegno formale

Anche nella narrativa Celati esprime il suo ideale poetico, mettendo in pratica un impegno della forma e del linguaggio. La passione di Celati per il linguaggio si riconosce nella coscienza linguistica del suo lavoro poetico: nel valore che egli attribuisce ad ogni singola parola, nella scelta delle forme grammaticali delle parole, delle forme verbali, nella sintassi delle frasi, nel lavoro con i toni, il fraseggio, il rimo, la retorica. Il linguaggio scelto non è mai casuale perché in Celati la lingua è portatrice di valori sociali, filosofici, mentali ed etici.

Nei romanzi degli anni Settanta il linguaggio difettoso, spontaneo e confuso dei personaggi rappresenta un individuo dall'identità scissa e confusa, un personaggio ai margini della Storia. Il linguaggio aveva un potere sovversivo e provocatorio e rappresentava un'alternativa alle gerarchie sociali dominanti nella società contemporanea. Ma anche nei testi successivi, come in *Narratori delle pianure*, *Verso la foce* e *Avventure in Africa*, la retorica rappresenta dei valori alternativi a quelli della Storia ufficiale, come ad esempio una de-gerarchizzazione del soggetto e un punto di vista sulla storia che - archeologicamente - non viene sistematizzata in una visione totale. L'io non è più un corpo che si getta nello spazio per riempirlo, come nei primi romanzi degli anni Settanta, ma un luogo permeabile che si lascia riempire dalle voci altrui e dallo spazio esterno.²⁵ La voce narrante soprattutto in *Verso la foce* è esigua e pudica nei confronti della realtà, e perfino a livello grammaticale la lingua è senza soggetto. Il linguaggio è concreto e fisico e caratterizzato da molti sostantivi e

²⁴ P. Schwarz-Lausten, 'L'abbandono del soggetto', *Revue Romane*, 37, 1 (2002), pp. 105-29.

²⁵ Mi permetto di rinviare all'analisi contenuta nei miei saggi precedenti: 'L'abbandono del soggetto' (vedi nota 24) e 'Verso la foce del pensiero' (vedi nota 5).

pochi verbi, 'Con l'autobus fino ad un supermercato ad una decina di chilometri da Cremona' (VF, p. 26); 'Completa assenza di uccelli nell'aria' (VF, p. 27); e quando ci sono i verbi sono spesso participi o gerundi e non concordati col soggetto: 'Comprata una fascia elastica, imbotite di cotone le parti piagate del piede' (VF, p. 39); 'Passando sul viale della circonvallazione, visita al cimitero e un saluto a tutti quei morti' (VF, p. 40). Le parole descrivono la materialità del mondo esterno, ma diventano anche parte di esso, anzi, le parole diventano le cose stesse.

Attraverso l'osservazione e la descrizione il narratore di *Verso la foce* esprime un atteggiamento di pudore verso le cose e la realtà che descrive senza giudizi o condanne diretti. L'io medita su ciò che osserva, ma non per raggiungere un sapere consistente o utile del mondo; non cerca di 'addomesticare il vuoto' tra le cose, per usare un'espressione di Rovatti,²⁶ ma espone con attenzione e pazienza i frammenti di realtà che osserva: immagini o scene con poca azione che sembrano indipendenti dall'io e che non vengono mai uniti in una totalità coerente.

Nonostante la forma del diario e lo spunto autobiografico e personale, non si tratta mai di un io forte alla ricerca di autocoscienza, emancipazione o un sapere razionale sul mondo. Con la sua retorica 'debole' esprime un pensiero più aperto e meditativo, un'etica del narrare in cui l'ascolto, il pudore, la *pietas* sono valori principali.

Tu non sei mica il padrone d'una "più giusta" visione del mondo, non sei padrone di niente, e non sei l'inespugnabile forza 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. (VF, p. 18)

²⁶ P. A. Rovatti e A. Dal Lago, *L'elogio del pudore* (Milano, Feltrinelli, 1989), p. 21.

Anche se l'io in *Verso la foce* non giudica né condanna esplicitamente i fenomeni osservati, ciò non equivale a una rassegnazione passiva o a un atteggiamento disimpegnato davanti al mondo caduco: la sua è una critica post-metafisica che non cerca di colmare il vuoto con nuovi valori assoluti o di smascherare la vita superficiale e artificiale per dimostrare una vita più vera e autentica. Più che esprimere un giudizio ideologico sul mondo, o un'analisi oggettiva, Celati sembra cercare un rapporto affettivo con il mondo attraverso forme di percezione come la memoria, l'osservazione e l'ascolto.

L'impegno consiste anche nel rapporto affettivo ed etico che il narratore stabilisce con i lettori: l'insistere sulla descrizione come narrazione richiede infatti una partecipazione particolare da parte del lettore che deve visualizzare ciò che viene descritto durante la lettura. Questo 'metodo' attiva l'immaginazione del lettore invece di imporgli immagini prestabilite. E forse in quel modo i lettori diventano 'meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati)' come auspicato nella prefazione a *Verso la foce* (p. 10). 'Meno apatici' si può leggere come un *understatement*, un modo minimalista e eufemista per dire 'più attenti' o 'più impegnati'.

La 'poetica del pudore' di Celati, rappresenta a mio avviso un impegno della forma che si esprime a livello dell'enunciazione, cioè nella scelta di una voce narrante, di una tonalità, di una grammatica e di una 'posizione narrativa'. Forse al posto di forma, stile e linguaggio bisognerebbe quindi preferire la nozione di *écriture*, intesa nel senso attribuito ad essa da Roland Barthes nel *Le degré zéro de l'écriture*. In questo testo Barthes riflette sul ruolo sociale e morale della forma per definire l'*écriture*, che egli vede come il risultato di una scelta di tonalità e di ethos, come il modo in cui uno scrittore sceglie di iscriversi nel campo sociale, e nel modo in cui si posiziona rispetto alla tradizione delle convenzioni letterarie: 'Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un ethos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain

s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage' (Barthes, p. 16).²⁷ La scelta di *écriture* è una scelta morale, e l'*écriture* costituisce, secondo questo punto di vista, il legame tra l'atto creativo e la società: 'Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale [...]'. (Barthes, p. 17).²⁸

L'impegno tematico

A livello tematico, si possono distinguere due modalità di impegno: critica del mondo attuale attraverso la tematizzazione diretta dei suoi lati negativi o critica attraverso l'ottica di coloro che vengono marginalizzati dalla modernità, o di ciò che in altri modi le è estraneo, come ad esempio il luogo inesistente di Gamuna Valley di *Fata Morgana*, che si propone come alternativa al *modus vivendi* della società moderna occidentale. Chiamerei quest'ultima forma di impegno tematico impegno dell'immaginazione.

Al primo tipo appartengono le descrizioni della caducità dell'esterno e degli esseri umani come ad esempio l'inquinamento estetico, ecologico e umano, creato dalla globalizzazione, dalla civiltà di massa e dallo sviluppo industriale e tecnologico in *Verso la foce* e in *Narratori delle pianure*. Il narratore di *Verso la foce* descrive industrie, supermercati, discoteche, parcheggi, autostrade, rifiuti di plastica che hanno rovinato le campagne e creato luoghi senza vita: '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

²⁷ 'In qualsiasi forma letteraria si ha la scelta generale di un tono, di un ethos, se si vuole, ed è proprio qui che lo scrittore si individua chiaramente perché è qui che si impegna'.

²⁸ 'Lingua e stile sono degli oggetti. La scrittura è una funzione; è il linguaggio letterario trasformato dal suo fine sociale'. Barthes critica Sartre in *Le degré zéro de l'écriture*, ma è ancora fortemente legato all'esistenzialismo sartriano che si basava su un'idea di autore-soggetto forte e autoritario con la volontà di imporre il suo punto di vista e la capacità di fare delle scelte. Nei suoi testi successivi Barthes si allontana da queste idee per considerare invece l'autorità e l'ideologia come cose che soffocano l'immaginazione e il piacere dell'arte e della letteratura come un luogo in cui il soggetto perde la sua unità.

abbandonate, fattorie dove non si riconoscono più forme di vita, cave di sabbia anch'esse deserte [...] (VF, p. 81).

I ricchi sono descritti come dei 'poveri disgraziati' (VF, p. 100), i ragazzi giovani hanno facce come nei film pubblicitari e fanno 'discorsi dementi' (VF, p. 75), la gente è sospettosa e indifferente (VF, pp. 28 e 72-73),²⁹ anche le bestie nei centri di allevamento sono tristi: 'stanno lì nel recinto a occhi bassi, senza più la loro curiosità di guardare tutto quello che si muove. Se alzano gli occhi, si vede che non hanno più il grande sguardo delle bestie' (VF, pp. 32-33). L'io riflette sulla trasformazione delle cose nel tempo, sulla 'deperibilità del mondo reale' (VF, p. 49) e esprime un forte pessimismo riguardo al futuro: 'Tutti i luoghi faranno la stessa fine, diventeranno solo astrazioni segnaletiche o progetti tecnici di esperti. Da queste parti creeranno un grande parco turistico, e i turisti verranno in pullman a vedere non so cosa, relitti di vecchie tristezze, cartelli propagandistici, luoghi che non sono più luoghi' (VF, p. 132).

La contrapposizione tra la vita di una volta e il mondo attuale contribuisce ad accentuare la tonalità malinconica: ci sono luoghi pieni di tracce del passato come la drogheria di campagna dall'ambiente angusto e buio che fa pensare a quando 'le persone avevano abitudini diverse dalle nostre, non sentivano il bisogno di un'illuminazione completa' (VF, p. 54). E ci sono luoghi senza memoria come le villette tutte uguali in periferia che esprimono un mondo incantato da telefilm, pubblicità e finzioni hollywoodiane.

I quattro diari sembrano interrogare la possibilità di sopportare questo degrado senza essere sopraffatti dal panico e dalla tristezza, e senza giudizi forti. Come le foto di Luigi Ghirri che lasciano e guardano il mondo così com'è, anche l'io narrante di *Verso la foce* cerca di rimanere sereno e di lasciare le cose come sono, ma, come mi sembra sia evidente, questa non è una descrizione completamente senza giudizi.

²⁹ L'indifferenza della gente ritorna anche in *Avventure in Africa* (Milano, Feltrinelli, 1998) in cui ci sono esempi di critica del mondo occidentale attraverso l'osservazione degli altri turisti, esempi del cosiddetto 'turismo africano'.

Un altro tema che esemplifica l'impegno tematico di Celati, è la sua denuncia sarcastica e ripetuta dell'ipocrisia e della falsità del mondo accademico, dell'intellettualismo, dell'*établissement* letterario e dell'industria culturale. La vanità e la superficialità dei professori sono tematizzate ad esempio in alcuni racconti di *Cinema naturale* e *Quattro novelle sulle apparenze*. Anche in *Verso la foce* l'io-narrante esprime la sua antipatia verso la 'saputezza' degli intellettuali e verso l'approccio scientifico-tecnico degli esperti che analizzano il mondo da un punto di vista oggettivo. Si trova a parlare con sarcasmo del 'frigido frasario delle notizie giornalistiche' (VF, p. 16); a criticare i fogli informativi sulla centrale nucleare; a mostrare antipatia verso l'esperto della vita padana che 'non ha nessun interesse per i posti e i paesaggi, anche se deve sempre parlare in quanto esperto. Preferirebbe stare a casa sua e non dover sempre andare per conferenze e convegni, che sono tutte stupidaggini' (VF, p. 24).

L'io-narrante di *Verso la foce* si oppone anche a chi crede di avere le opinioni politiche 'giuste': c'è uno che dà informazioni su una manifestazione contro la centrale nucleare con il tono 'di chi ti ordina di andarci per sottintesi politici che tu sai (il mondo da cambiare). Dopo non aveva più niente da dirmi, già recitato il suo 'rosario di propaganda' (VF, p. 18). E c'è l'amico che parla dell'architettura della zona durante una 'telefonata da comunista che deve sempre spiegarti "le ragioni" del mondo' (VF, p. 115).

Il secondo tipo di impegno tematico, cioè la critica della modernità attraverso la descrizione del suo contrario e di ciò che viene marginalizzato, segue il principio archeologico dell'interesse per ciò che è stato scartato dalla Storia, o di ciò che non è entrato nella Storia ufficiale: i folli o altri personaggi outsider, come i personaggi dei primi romanzi di Celati, nati nel clima di rivolta contro istituzioni e autorità, o come la popolazione utopica dei Gamuna in *Fata morgana*. In questi casi l'impegno si esprime come immaginazione di un altro radicalmente diverso che rappresenta anche un'alternativa al mondo attuale.

I protagonisti del primo ciclo di romanzi di Celati sono alienati e in palese conflitto con la repressiva società circostante, rappresentata di volta in volta dal sistema scolastico, dall'ospedale e dalla famiglia. Attraverso il modo di comportarsi con gli altri e di agire nello spazio, i personaggi esprimono una forma di protesta contro l'ordine razionale e borghese. Ciò vale sia per quelli che seguono una modalità erotica gettandosi nel mondo e addosso agli altri, sia per quelli che seguono una modalità più astratta da sognatori che si distraggono dal mondo.³⁰ Ma i personaggi non cercano di cambiare il mondo e la loro protesta non rappresenta tanto una protesta politica o una lotta marxista per liberarsi dalle proprie condizioni di classe, come ha detto Michael Ceasar, quanto un mito più astratto di libertà.³¹ La carica rivoluzionaria non si trova nelle loro azioni quanto nel loro linguaggio provocatorio e straniante. Il protagonista de *La banda dei sospiri*, Garibaldi, appartiene alla sinistra, ma la sua non sembra tanto essere una scelta ideologica quanto predeterminata dal desiderio di affascinare una ragazza di cui è innamorato. E non cerca di liberarsi dalla sua classe sociale, forse anche perché non si dà mai 'una comicità basata su un mito d'ascesa', secondo Celati (*Firzioni*, p. 87). C'è piuttosto un elemento di utopia nella protesta dei personaggi e nella loro idea di una società anti-gerarchica.

Questo elemento utopico crea un legame con un libro più recente, *Fata morgana* (2005) e la sua immaginazione di un'alterità radicale, la popolazione dei Gamuna. Anch'essa rappresenta una critica dell'attuale società occidentale che si basa sui principi del carnevalismo e dell'archeologia. *Fata morgana* è un'opera fantastica piena di trovate comiche e immagini che fanno meraviglia. La fantasia di Celati esplose in questo libro fiabesco che allo stesso tempo è un racconto filosofico e un'avventura del pensiero. Un libro ricco di riflessioni sul tempo e

³⁰ La distinzione è di Celati che descrive due tipi di comicità che corrispondono a due tipi di movimento del corpo nello spazio 'Il corpo comico nello spazio', *Il Yerrì*, 3 (1976), pp. 22-32.

³¹ M. Ceasar, 'Caratteri del comico nelle "Avventure di Guizzardi"', *Nuova Corrente*, XXXIII, 97 (1986), pp. 33-46.

sullo spazio, sull'identità umana e sulla funzione del linguaggio di cui seguirà solo una piccola selezione per esemplificare il nostro tema. A mio avviso, il romanzo esprime forse meglio di qualsiasi altro libro di Celati la congiunzione tra impegno ed immaginazione: attraverso l'immaginazione di una popolazione 'altra', inesistente, e il loro modo di vivere e convivere, Celati esprime non solo una critica del mondo contemporaneo, ma anche un'alternativa ad esso. 'Per me il genere fantastico è sempre politico', ha detto in un'intervista.³² E forse *Fata morgana* è insieme il suo libro più fantastico e più politico.

Nella prefazione, Celati precisa che il libro è stato scritto tra il 1986 e il 1987, quindi poco dopo *Verso la foce* (i cui diari sono datati 1983-86). Mentre quest'ultimo è il risultato di un viaggio vero, la cui realtà è resa se non fantastica, almeno poetica e visionaria, *Fata morgana* è invece frutto di un viaggio immaginato, che però assume un carattere quasi reale. Forse per questo romanzo vale il giudizio secondo cui l'utopia come modalità di approccio al reale 'a differenza di quanto si pensa, contiene molti più elementi di realismo di quanto si supponga'.³³

L'io narrante dice di trascrivere ciò che ha letto in diversi taccuini e lettere di un vecchio compagno di studi, l'antropologo egiziano Victor Astafali che ha studiato i Gamuna, una strategia narrativa che riecheggia la finzione del racconto orale, del 'si dice' caro a Celati dei *Narratori delle pianure*. La costruzione assomiglia inoltre ai racconti utopici classici, come l'*Utopia* di Thomas More (del 1516) in cui l'io incontra un marinaio portoghese che gli racconta dell'isola di Utopia. Come in altri racconti utopici, i Gamuna abitano in un luogo isolato ai margini di un deserto, difficile da raggiungere e simbolicamente posto al di là del nostro mondo, al di là di mari e monti, per sottolineare l'alterità di questo popolo.

Mi sembra interessante far notare come l'insularismo sia un elemento caratteristico del genere utopico. È il caso dell'*Utopia* di More, e della *Città del*

³² R. Oberli, 'Celati: il mondo lo me lo invento', *Gazzetta di Parma*, 13 settembre 2005.

³³ C. Varotti, 'Il pensiero politico tra realismo e utopia', in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di G. M. Anselmi (Milano, Mondadori, 2000), pp. 266-85.

Sole di Campanella (1602). Oltre a confermare l'alterità della popolazione utopica, l'isolamento segnala anche simbolicamente il desiderio di proteggere quel modello morale, culturale, sociale da eventuali aggressori. Tuttavia alla fine i Gamuna vengono comunque aggrediti, sottomessi e estinti, e questa conclusione può costituire la dimostrazione che il modello rappresentato non è realizzabile, ma appunto utopico. Ma la fine del libro e il distacco simbolico del mondo Gamuna da ogni continuità spazio-temporale, possono anche essere visti come l'espressione del principio archeologico della non-direzionalità, contrapposto alla teleologia della storiografia tradizionale.

L'appartenenza ad un 'altrove' lontano e irraggiungibile potrebbe anche indicare che si tratta di 'una società nuova svincolata da ogni compromesso con il passato, e nata ex novo' (Varotti, p. 277), come vale per altri stati utopici della letteratura classica. Questo distacco da ogni compromesso con l'esperienza diretta dei lettori, costituisce infine – secondo Varotti – un modello e una riflessione che

[...] possono proporsi come costruzione assolutamente razionale, prodotto puro della mente umana dispiegata in tutte le sue potenzialità creative. È insomma l'idea stessa dell'altrove (l'u-topia appunto) che rende possibile la messa in circolazione di ciò che è ancora improponibile ma che (forma estrema di scommessa) può aspirare a divenire in futuro realmente 'pensabile'. (p. 276)

Gamuna Valley è un mondo dopo-la fine, o postumo, di desolazione e abbandono, fatto di rovine e palazzi che stanno per crollare. Questo luogo immaginario presenta dei tratti simili alle periferie delle metropoli occidentali per l'abbandono delle cose, gli scarti della modernità, come ad esempio l'abbandono descritto in *Verso la foce*. E anche se questo romanzo di antropologia fantastica fa il verso alla tradizione etnografica e la sua tendenza a catalogare, spiegare e descrivere l'altro per capire il vicino/noi, mi sembra che funzioni anche come specchio per la civiltà

occidentale e dimostri un'alternativa alle comunità occidentali. I Gamuna vivono infatti la loro condizione 'post' (postuma o postmoderna) secondo dei principi molto diversi dai nostri.

Uno dei tratti distintivi della popolazione dei Gamuna è l'anti-individualismo. I Gamuna non cercano successo o ricchezza, non cercano la 'noiosa illusione dell'identità' individuale (FM, p. 26), ma vengono educati sin dall'infanzia a non crederci nessuno (cfr. il 'rito iniziatico nella vita del maschio', durante il quale sono fatti 'sprofondare con il viso negli escrementi che ammorbano il sentiero, mentre un anziano ripete molte volte: "Tu sei questo" (*ta gama ku*)' (FM, p. 45). Non conoscono la proprietà privata, sono anti-consumisti e anti-materialisti che considerano tutto in prestito (FM, p. 157), che si vestono con i vestiti dei precedenti abitanti del luogo e che usano le macchine vecchie per dormire (FM, p. 15).

I Gamuna considerano la realtà un fenomeno di *fata morgana*, una 'illusione destinata a durare solo per quel brevissimo attimo in cui i raggi del sole fanno brillare qualche sparo granello di polvere desertica nell'aria' (FM, p. 34). Per essi non c'è nessuna realtà oggettiva, esistono solo proiezioni soggettive. Qui Celati esprime in modo poetico uno dei principi chiave dell'archeologia (e della filosofia postmoderna): tutti vivono la realtà secondo le proprie paure e fantasie, cioè immaginazioni. Non c'è una sola realtà che si possa controllare o di cui si possa avere una visione totale, e i Gamuna, infatti, si sentono male a vedere il mondo e il paesaggio dall'alto! Come vale, secondo Celati, per Bartleby, anche qui 'tutto sembra nel segno d'un abbandono delle aspirazioni di grandezza, nel segno di un lutto per tutte le titaniche e deliranti ansie di espansione'.³⁴

In generale i tratti tipici dei Gamuna sembrano conformi all'ideale verde, egualitario e comunitario di Celati che si ritrova nella sua poetica e nelle sue idee sul mondo contemporaneo e che rappresenta il rovescio di ciò che caratterizza la

³⁴ G. Celati, 'Introduzione a Bartleby lo scrivano', in H. Melville, *Bartleby lo scrivano* (Milano, Feltrinelli, 1991), VII-XXVI (p. VII). Il saggio introduttivo di Celati è stato scritto nel periodo 1986-87.

società occidentale. Una comunità in cui l'individuo non è separato dagli altri, in cui c'è stato un azzerramento del soggetto per vivere in questo mondo, nel 'ta'. Anche in *Verso la foce* e in *Avventure in Africa* Celati esprime ripetutamente il suo amore per il 'benedetto presente'.

Gli 'avventurieri' e i rari turisti rappresentano il 'noi', gli occidentali, gli uomini moderni. Essi 'camminano muti e torvi' (*FM*, p. 53) e attraverso la descrizione del loro atteggiamento nei confronti dei Gamuna Celati esprime una critica del mondo di oggi. Ci sono commenti sulla loro inquietudine (*FM*, p. 51), sul loro sfogo ingiusto contro i Gamuna a cui vorrebbero sparare (*FM*, pp. 16, 21, 52), sulla loro arroganza e voglia di dominare i Gamuna e usarli come schiavi (*FM*, p. 22), e sulla loro nostalgia delle guerre coloniali (*FM*, p. 52). Anche le maniere in cui hanno studiato i Gamuna sono segni della loro mancanza di sensibilità. I turisti sono toccati dal senso di inutilità della vita e dalla noia che avvertono nei Gamuna (*FM*, pp. 52-53) che vivono come un affronto personale:

Credono d'aver diritto a una vita speciale, fatta per gente speciale come loro; e cercandola devono sempre fuggire da dove sono, siccome hanno sempre l'idea che la vita altrove debba essere meno noiosa e meno deprimente di qui. Per loro tutto scorre come su uno schermo cinematografico dove vedono solo ombre più o meno attraenti, che servono a scacciare ogni senso di monotonia e inutilità della vita. Così vivono oppressi dalle fantasie d'una esistenza fatta soltanto per loro. (*FM*, p. 53)

Nell'opposizione tra Gamuna e 'avventurieri' ci sono dei parallelismi evidenti con quella tra africani e turisti in *Avventure in Africa*. Anche i Gamuna hanno infatti un comportamento composto e sciolto allo stesso tempo ma comunque diverso dalla rigidità dei bianchi; anche i Gamuna amano il disordine naturale delle cose anziché il controllo e dominio degli occidentali; anche essi lasciano le cose senza

vergognarsi dello stato di abbandono, del vecchiume, degli scarti, del rimediato, come farebbero gli occidentali; anche essi hanno un senso di collettività al posto della privacy, come è il caso degli africani descritti da Celati, e così via.

La lingua parlata dai Gamuna è forse l'invenzione più bella del libro: prima di tutto essi parlano seguendo il ritmo naturale delle giornate - 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 (*FM*, pp. 66-67); in secondo luogo, la grammatica della lingua è tonale, cioè esprime stati d'animo più che concetti:

I forestieri hanno l'impressione che i Gamuna ascoltino soltanto la melodia delle frasi senza sforzarsi di capire cosa gli altri vogliono dire: questo perché, mentre uno parla, il suo ascoltatore canta sottovoce un motivetto che si intona con le armonie vocaliche dell'altro, e che sottolinea lo stato d'animo del parlante e il tempo musicale adottato. (*FM*, p. 65)

È una lingua in cui contano più i suoni che i contenuti, ed infine pare che i Gamuna 'non vogliono fare nessuna affermazione in prima persona' (*FM*, p. 68). Oltre al messaggio filosofico, il romanzo *Fata morgana* veicola dunque anche un progetto letterario-stilistico, una *écriture*, che si propone come alternativa fantastica al romanzo contemporaneo, attualizzante e realistico. Le narrazioni dei Gamuna, ad esempio le 'chiacchiere medicinali notturne' o la recita delle genealogie,³⁵ sembrano infatti tratte da un manifesto poetologico di Celati: esse

³⁵ Cfr. anche il racconto 'La città di Medina Sabali' in *Narratori delle pianure* in cui le canzoni sentite nel luogo visitato dal protagonista sono come le storie, cioè qualcosa che si sente nell'aria, che è di tutti. Nel racconto ci sono inoltre due tipi di raccontatori, quelli di storie e quelli di genealogie: i primi si attengono a quello che dice la storia, i secondi si inventano le cose che vogliono (vedi p. 79).

sono di carattere 'democratico' e anti-autoriale; ciò che conta è il contatto che si stabilisce tra narratore e ascoltatore; sono storie senza plot che parlano di cose qualsiasi; non importa raccontare la verità, ma essere convincenti nella recita - 'bisogna mentire e imbrogliare, altrimenti la vita si bloccherebbe nella ripetizione delle stesse cose, delle stesse verità ultime, senza più miraggi. E senza miraggi, che vita sarebbe?' (*FM*, p. 58).

Anche se la letteratura come fantasticazione o immaginazione sembra l'opposto del concetto di impegno, l'opera di Celati ci invita a ripensare quel concetto - soprattutto alla luce dell'archeologia e del carnevalismo - e 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.

LETTERATURA COME FANTASTICAZIONE

In Conversazione con Gianni Celati

A cura di

Laura Rorato

e

Marina Spunta

Prefazione di

Massimo Rizzante

The Edwin Mellen Press
Lewiston • Queenston • Lampeter

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Letteratura come fantasticazione : in conversazione con Gianni Celati / a cura di Laura Rorato e Marina Spunta ; prefazione di Massimo Rizzante.

p. cm.

Includes bibliographical references and index.

ISBN-13: 978-0-7734-3900-9

ISBN-10: 0-7734-3900-5

1. Celati, Gianni, 1937--Criticism and interpretation. 2. Celati, Gianni, 1937--Interviews. 3. Italian literature--20th century--History and criticism. I. Rorato, Laura.

II. Spunta, Marina, 1968-

PQ4863.E36Z73 2009

853.914--dc22

2009036293

hors série.

A CIP catalog record for this book is available from the British Library.

Copyright © 2009 Laura Rorato and Marina Spunta

All rights reserved. For information contact

The Edwin Mellen Press
Box 450
Lewiston, New York
USA 14092-0450

The Edwin Mellen Press
Box 67
Queenston, Ontario
CANADA L0S 1L0

The Edwin Mellen Press, Ltd.
Lampeter, Ceredigion, Wales
UNITED KINGDOM SA48 8LT

Printed in the United States of America

A Heinz e Helmut

INDICE

PREFAZIONE	1
<i>Verso l'al di là che ci costituisce</i> Massimo Rizzante	
FOREWORD	v
<i>Towards the hereafter that constitutes us</i> Massimo Rizzante	
RINGRAZIAMENTI	ix
CAPITOLO 1	1
<i>Introduzione: Letteratura come fantastizzazione</i> Marina Spunta e Laura Rorato	
CAPITOLO 2	27
<i>Dialogo sulla fantasia</i> Gianni Celati e Massimo Rizzante [Dialogo tenuto nel maggio 2005 all'Università di Trento, rivisto per questa pubblicazione]	
CAPITOLO 3	41
<i>Tavola rotonda con Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Jean Talon – parte prima</i>	
CAPITOLO 4	45
<i>Il grande limbo delle fantastizzazioni</i> Ermanno Cavazzoni	
CAPITOLO 5	59
<i>Tavola rotonda con Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Jean Talon – parte seconda</i>	

CAPITOLO 6	67
<i>Contro la sviolinata delle parole false</i> Daniele Benati	
CAPITOLO 7	79
<i>Creare miti per spiegare i miti</i> Enrico De Vivo	
CAPITOLO 8	93
<i>Etnomiche. Celati esploratore delle distanze, con una teoria delle città visibili e invisibili</i> Giulio Iacoli	
La sussistenza della Teoria.....	93
Interrogare l'Altro.....	100
Urbanistica.....	109
CAPITOLO 9	117
<i>Deambulazioni critiche sul nomadismo celatiano</i> Anna Botta	
CAPITOLO 10	139
<i>Fantasticazioni sullo spazio nell'opera di Ermanno Cavazzoni e Daniele Benati</i> Gerhild Fuchs	
<i>Il poema dei lunatici</i>	144
<i>Silenzio in Emilia</i>	147
<i>Cani dell'inferno</i>	151
<i>Cirenaica</i>	155
CAPITOLO 11	161
<i>Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati</i> Pia Schwarz Lausten	
Archeologia e carnevalismo.....	163
Il significato etico della forma.....	167
L'impegno formale.....	172
L'impegno tematico.....	175
CAPITOLO 12	185
<i>Le epifanie negative di Gianni Celati</i> Charles Klopp	

CAPITOLO 13	197
<i>La donna fantasticata nel mondo celatiano</i> Rebecca J. West	
CAPITOLO 14	217
<i>Finzioni da abitare. Il paesaggio fantastico di Gianni Celati e Luigi Ghirri</i> Sarah P. Hill	
CAPITOLO 15	241
<i>Gianni Celati e Luigi Ghirri. Un certo uso dello sguardo</i> Epifanio Ajello	
CAPITOLO 16	261
<i>Le parole che leggiamo: strategie di oralizzazione nell'opera di Gianni Celati</i> Silvana Tamiozzo Goldmann	
CAPITOLO 17	279
<i>Le cornici invisibili di Narratori delle pianure</i> Elena Porciani	
CAPITOLO 18	291
<i>La forza della coerenza: la grammatica teorica celatiana e l'Einaudi</i> Monica Francioso	
CAPITOLO 19	305
<i>Non solo traduzione: Gianni Celati a colloquio con i poeti</i> Anna Maria Chierici	
CAPITOLO 20	327
<i>Verso la voce. Come tradurre Narratori delle pianure di Gianni Celati: tra aperture semantiche e ascolto sensoriale del ritmo e della vocalità</i> Lene Waage Petersen	
La corporeità del testo.....	328
Traduzione ed estetica.....	331
Voce.....	331
Tradurre Narratori delle pianure.....	334
CAPITOLO 21	345

Tavola rotonda sulla traduzione con Daniele Benati, Gianni Celati, Robert Lumley, Lene Waage Petersen (presidente di sessione Sharon Wood)

BIBLIOGRAFIA357

INDICE ANALITICO375

PREFAZIONE

Verso l'al di là che ci costituisce

C'è una dedica e una cartina geografica all'inizio di *Narratori delle pianure*. La dedica suona così: 'A quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte'. La cartina segna gli spostamenti di un anonimo viandante. Chi narra non ha nome. Il suo è un intento antico: raccogliere di paese in paese delle storie per poi raccontarle a una comunità di ascoltatori in grado di meravigliarsi e di trasmettere a voce la loro esperienza ad altri, magari ripetendo quelle storie con qualche variazione.

Ciò è ancora possibile in un mondo in cui la comunità di ascoltatori si è trasformata in un pubblico di lettori solitari e silenziosi? In un mondo in cui ogni autorità del racconto è venuta meno? Non si tratterà anche nel caso delle storie di *Narratori delle pianure di finzione*?

La sfida di Celati è proprio questa: in pieno regime di finzioni realistiche, in cui ogni racconto è ridotto dall'autore e dal lettore a un significato psicologico o sociale, ripristinare un regime di «finzioni a cui credere» (come suona il titolo di un suo saggio del 1984), ridare un valore cerimoniale al racconto individuale, mantenendo così un legame profondo con la *tradizione*, che altro non è per Celati che un'infinita ripetizione di racconti già raccontati, di storie passate di bocca in bocca, di 'meraviglie del sentito dire'.

Certo, le storie di Celati sono storie senza 'consiglio, non portano in calce nessuna morale. Si fanno carico della loro perdita d'autorità. Ciò nonostante, prendono per mano il lettore e lo conducono alla ricerca di un'organizzazione possibile dell'osservazione del mondo esterno. Celati ha detto una volta, a